

CULTURA INCLUSIVA
DIVERSA A CULTURA
IND
URA
CU
RA
AL
URA
CU
ICA
ACESSIVEL A CULTURA
CULTURA DEMOCRÁTICA

XII

SEMINÁRIO
INTERNACIONAL

POLÍTICAS
CULTURAIS

Anais



FICHA TÉCNICA

Anais do XII Seminário Internacional de Políticas Culturais

Realização

Setor de Políticas Culturais – FCRB

Cátedra UNESCO de Políticas Culturais e Gestão – FCRB

Parceria

Ministério da Cultura

Organização

Lia Calabre

Comissão Acadêmica

Adélia Zimbrão

Eula Cabral

Lia Calabre

Renata Rocha

Editoração

Milene G Ferreira Mostaro

Normatização Técnica e Padronização de Artigos

Bruna Marinho Araújo da Silva

Bruno Souza Duarte Lima

Laís N. G. Sá

Matheus F Manhães

Milene G Ferreira Mostaro

Tamires Mota M.L.Costa

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

S471a Seminário Internacional de Políticas Culturais (12. : 2023 : Rio de Janeiro, RJ)
Anais do XII Seminário Internacional de Políticas Culturais [recurso eletrônico] / organização Lia Calabre. – Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2024.
100 Mb ; PDF

ISBN 978-65-88295-30-4

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

CDD 306

Elaborada no Serviço de Biblioteca da Fundação Casa de Rui Barbosa
pela bibliotecária Leticia Krauss Provenzano - CRB7/6334

Os artigos aqui publicados são de inteira responsabilidade dos seus autores, tanto na forma do texto quanto nas opiniões emitidas.

É permitida a reprodução deste texto e dos dados nele contidos, desde que citada a fonte.

Anais do XII Seminário Internacional de Políticas Culturais

Organização

Lia Calabre

Rio de Janeiro

2024

APRESENTAÇÃO

A edição dos presentes anais tem um significado muito especial, pois é fruto de um seminário que foi realizado de forma completamente presencial. A última edição do Seminário Internacional de Políticas Culturais, que havia sido planejada, teria sido realizada em 2020, mas a chegada da pandemia não permitiu. O intervalo foi grande e também provocado pelo pandemônio que se formou a partir da incessante perseguição à cultura, à pesquisa, aos estudos, implementada por aqueles que estiveram no controle do poder político entre 2019 e 2022.

A cultura voltou, o Minc voltou, a Fundação Casa de Rui Barbosa voltou, o setor de políticas culturais e o seminário voltaram. Esse foi uma espécie de mantra que ecoou ao longo do ano de 2023. É importante registrar que os trabalhadores da cultura se mantiveram ativos, resistindo aos ataques com os instrumentos e ferramentas que conseguiam obter. Também devemos ressaltar que, se conseguimos realizar o seminário e ter nos presentes anais publicados mais de uma centena de trabalhos, foi porque a pesquisa não parou. Os estudos sobre as políticas culturais seguiram, mas não sem muitas dificuldades, não sem o desaparecimento de muitas fontes primárias de informações, não sem as dificuldades causadas pelo contínuo desinvestimento na graduação e na pós-graduação. Foram muitas as dificuldades e ataques enfrentados pelas áreas da cultura, da educação e da pesquisa no período de 2019 a 2022.

O fruto desses trabalhos realizados, nesses anos sombrios, seja nos grupos de pesquisa, nos observatórios de estudos, ou ainda, por pesquisadores solitários, por gestores empenhados que seguiram trabalhando, foram transformados nos artigos aqui apresentados e se fizeram presentes nos debates que realizados ao longo de uma semana. O Seminário Internacional de Políticas Culturais ocorreu de 16 a 20 de outubro de 2023, tendo os trabalhos sido distribuídos em 26 mesas de comunicação.

Tivemos ainda o privilégio de contar com a presença do Professor Kabenguele Munanga, proferindo a Conferência de abertura do evento. O artigo do prof. Kabe e dos participantes das mesas redondas estão sendo editorados e comporão uma outra obra.

Ficam aqui registrados meus agradecimentos a todos que participaram do evento, seja como expositores, seja como público ativo e presente nos debates. Todo esse trabalho e produção dos Anais não seria possível sem o apoio da equipe do setor de estudos de políticas culturais e sem os bolsistas que trabalharam de maneira incansável.

Desejo a todos uma ótima leitura. Sigamos na direção da construção de políticas culturais que contribuam, efetivamente, para o fortalecimento da democracia em nossos país.

Lia Calabre

Verão 2024.

Programação

16 DE OUTUBRO, SEGUNDA-FEIRA
12h00 | CREDENCIAMENTO – HALL

13h30 | MESA DE ABERTURA – AUDITÓRIO

Ministra da Cultura
Secretaria Executiva (MinC)
Secretaria de Formação, Livro e Leitura (MinC)
Secretaria de Cidadania e Diversidade (MinC)

15h00 | CONFERÊNCIA DE ABERTURA – AUDITÓRIO

INSPIRAÇÕES PARA AS POLÍTICAS CULTURAIS: BRASILIDADES E AFRICANIDADES
Kabenguele Munanga (USP)

16h30 | MESA REDONDA – AUDITÓRIO

DEZ ANOS DE SEMINÁRIOS INTERNACIONAIS DE POLÍTICAS CULTURAIS DA FCRB:
ITINERÁRIOS, RESULTADOS E REPERCUSSÕES

>> SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS: CAMINHOS TRILHADOS
Lia Calabre (FCRB)

>> PERCURSOS, MÉTODOS E ELEIÇÕES DE UMA PESQUISA SOBRE POLÍTICAS CULTURAIS
Renata Rocha (UFBA)

>> O CAMPO DE ESTUDOS DAS POLÍTICAS CULTURAIS: UM OLHAR SOBRE O SEMINÁRIO INTERNACIONAL
DA FCRB
Leonardo Costa (UFBA)

>> INTERFACES E DESDOBRAMENTOS DOS SEMINÁRIOS PARA A TEORIA A PRÁXIS DAS POLÍTICAS
CULTURAIS
Déborah Rebello (UFPR)

18h30 | LANÇAMENTOS LIVROS – HALL

17 DE OUTUBRO, TERÇA-FEIRA

09h00 | COMUNICAÇÕES MESA I – AUDITÓRIO

POLÍTICAS CULTURAIS E JUVENTUDE
Moderador(a): Adélia Zimbrão

>> ENCONTROS DIALÓGICOS ENTRE PAULO FREIRE E OS ATELIÊS DE PRODUÇÃO DO CENTRO CULTURAL DO BOM JARDIM (CCBJ): UMA EXPERIÊNCIA FORMATIVA PERIFÉRICA

Isabel Mayara Gomes Fernandes Brasil (CCBJ-IDM)

>> CONSUMO CULTURAL ENTRE OS JOVENS BRASILEIROS: TENDÊNCIAS E IMPLICAÇÕES

Tatiana Soares Gonçalves (PPGAPP-UFC); Leide Daiana Carvalho Cunha (PPGAPP-UFC);

Airton Rodrigues Barroso Junior (PPGAPP-UFC)

>> PROGRAMA ID JOVEM: IMPACTOS PARA AS JUVENTUDES NA REDUÇÃO DE EXCLUSÕES SOCIAIS

Sabrina Lima de Vilhena (EICOS-UFRJ); Beatriz Akemi Takeiti (EICOS/TO-UFRJ)

>> JUVENTUDES E POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA

Beatriz Akemi Takeiti (EICOS/TO-UFRJ); Débora Irmão Santos (TO-UFRJ); Luísa Beltrame

Lovatel (TO-UFRJ)

09h00 | COMUNICAÇÕES MESA II – SALA DE CURSOS

ARTES, CULTURAS, DESENVOLVIMENTO E LIBERDADE

Moderador(a): Déborah Rebello

>> LIBERDADE DE EXPRESSÃO ARTÍSTICA NO BRASIL: UM PROBLEMA PÚBLICO?

Giuliana Kauark (UFRB/POSCULTURA-UFBA)

>> EM CULTURA, SÓ O QUE É NOSSO, É QUE DEVIA SER MELHOR

Isaú J. Meneses (ISArC)

>> O PARTHENON DE PAPELÃO OU O PAPELÃO DO PARTHENON: CULTURA COMO CONSTRUÇÃO DE VALOR

Naiene Sanchez Silva (ECA-USP)

9h00 | COMUNICAÇÕES MESA III – SALA A (2º ANDAR)

INTERFACES I: GESTÃO CULTURAL, EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA E JUSTIÇA SOCIAL

Moderador(a): Eula Cabral

>> JUSTIÇA E CULTURA: NOVAS PERSPECTIVAS PARA AS POLÍTICAS CULTURAIS NO CAMPO DO JUDICIÁRIO

Daniela Pfeiffer Fernandes (CCJF-RJ)

>> ENGENHARIA E ARTE: UM ENCONTRO NO ATELIER SANITÁRIO

Nina Saroldi (EEP-UNIRIO); Thaís da Silva Ferreira (EEP-UNIRIO); Dani do Nascimento

Ferreira (EEP-UNIRIO)

>> A ECOLOGIA DOS SABERES E A JUSTIÇA COGNITIVA NO PROJETO INTERCULTURAL DE EXTENSÃO ENTRE CATADORAS(ES) DE MATERIAIS RECICLÁVEIS E EDUCANDAS(OS) E EDUCADORAS(ES) DO INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE PERNAMBUCO (IFPE)

Marcos Moraes Valença (IFPE); Frederico de Arruda Santos (IFPE); Igor Menezes Ferreira (IFPE)

11h00 | COMUNICAÇÕES MESA IV – AUDITÓRIO

LEI ALDIR BLANC – I

Moderador(a): Clarissa Semensato

>> A IMPLEMENTAÇÃO DA LEI ALDIR BLANC (LAB) EM CAMPOS DOS GOYTACAZES/RJ: UM ESTUDO DE CASO SOBRE GESTÃO PÚBLICA DE CULTURA

Clarissa Alexandra G. Semensato (UECE); Aline dos S. Portilho (IFF); Fabrício Simões (FUNCULTURA/COMCULTURA)

>> DISTRIBUIÇÃO TERRITORIAL DE RECURSOS PÚBLICOS NAS POLÍTICAS CULTURAIS IMPLEMENTADAS NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO DURANTE A PANDEMIA

Veronica Diaz Rocha (CLAEC/PPFH-UERJ)

>> A IMPLEMENTAÇÃO DE POLÍTICAS CULTURAIS: A LEI ALDIR BLANC E A PARTICIPAÇÃO DA CULTURA HIP-HOP NO MUNICÍPIO DE CAMPOS DOS GOYTACAZES/RJ

Carla Aparecida da Silva Ribeiro (PPGPS-UENF); Simonne Teixeira (UENF)

>> LEI ALDIR BLANC NA BAIXADA FLUMINENSE/RJ: OBSERVAÇÕES SOBRE OS MUNICÍPIOS DE NOVA IGUAÇU E DUQUE DE CAXIAS

João Guerreiro (IFRJ/OBAC); Douglas Marques (PPGCS-UFRRJ); Stephanie Leite (OBAC)

>> A ESPERANÇA EQUILIBRISTA: UMA ANÁLISE SOBRE A EXECUÇÃO DA LEI ALDIR BLANC NO MUNICÍPIO DO RIO DE JANEIRO

Bianca Rodrigues Toledo (PPCULT-UFF); Lia Calabre (FCRB)

11h00 | COMUNICAÇÕES MESA V – SALA DE CURSOS

CULTURA E UNIVERSIDADE

Moderador(a): Alexandre Barbalho

>> NOTAS DE PESQUISA SOBRE A TEMÁTICA DA POLÍTICA E GESTÃO CULTURAL NAS CÁTEDRAS DO PROGRAMA UNITWIN/UNESCO

Jessica Suzano Luzes (PR7-UFRJ)

>> A POLÍTICA CULTURAL EM UMA IFES DO INTERIOR E O PROJETO WEBCINETV UFOP: PESQUISANDO E FAZENDO CINEMA E AUDIOVISUAL ATRAVÉS DA UNIVERSIDADE PÚBLICA BRASILEIRA

Adriano Medeiros da Rocha (PPGCINE-UFF)

>> NOTAS SOBRE A POLÍTICA CULTURAL DA UNE EM TEMPOS DISTINTOS

José Marcio Barros (PPGARTES-UEMG); Priscila Valente Lolata (EBA-UFBA)

>> MEMÓRIAS DO FUTURO: FORMAÇÃO E PROSPECÇÃO EM UMA EXPERIÊNCIA ARTÍSTICO-PEDAGÓGICA

Marisa Schincariol de Mello (ELÁ)

11h00 | COMUNICAÇÕES MESA VI – SALA A (2º ANDAR)

DIREITOS CULTURAIS E DIREITO AUTORAL

Moderador(a): Eula Cabral

>> GOVERNO LULA E A CULTURA PARA TODOS

Cleisemery Campos da Costa (Secretaria de Cultura-PMSPA)

>> DIREITOS CULTURAIS NO ESTADO BRASILEIRO

Camila L. Corrêa da Costa (PPFH-UERJ)

>> POLÍTICAS CULTURAIS, DEMOCRACIA E PARTICIPAÇÃO SOCIAL NO BRASIL

Gláfrica Fonseca Lôbo Gonçalves (IPLEIRIA/ESAD-PORTUGAL)

>> DIREITOS AUTORAIS NO GOVERNO BOLSONARO: MOVIMENTOS LEGISLATIVOS

Allan Rocha de Souza (IBDAutorial); Leon Queiroz Ramos (IBDAutorial); Luis Henrique Dutra Mageste (IBDAutorial)

:: INTERVALO

14h00 | COMUNICAÇÕES MESA VII – AUDITÓRIO

ESTUDOS SETORIAIS E POLÍTICAS PARA AS ARTES

Moderador(a): Déborah Rebello

>> EM QUAIS PÁGINAS ESTÃO OS PICADEIROS? BREVE OBSERVAÇÃO SOBRE A PRESENÇA DO CIRCO NOS ESTUDOS APRESENTADOS NO SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS

Marcela Bovo Marcucci (CELACC-ECA)

>> ARTISTAS DE RUA ORGANIZADOS NO BRASIL E A LUTA POR POLÍTICAS PÚBLICAS PARA AS ARTES PÚBLICAS

Renan do Nascimento Santos (PPGCIS-PUC/RJ)

>> POLÍTICA NACIONAL DAS ARTES E PARTICIPAÇÃO SOCIAL: PRESSUPOSTOS E PRÁTICAS NAS POLÍTICAS CULTURAIS

Juliana Amaral dos Santos (PPGAD-UFF); Gloria Maria de Sousa dos Santos (PPGADUFF); Marcia Cristina de Almeida Santos (PPGAD-UFF)

>> POLÍTICAS CULTURAIS NA ESFERA FEDERAL: A REESTRUTURAÇÃO DOS PROGRAMAS E PROJETOS PARA A CULTURA E PARA AS ARTES

Michelle Cristina Alves Silva (PROLAM-USP)

14h00 | COMUNICAÇÕES MESA VIII – SALA DE CURSOS

GESTÃO CULTURAL: PARTICIPAÇÃO E PERTENCIMENTOS

Moderador(a): Leonardo Costa

>> GESTÃO SOCIOCULTURAL E PERSPECTIVAS CONTRAHEGEMÔNICAS DAS ORGANIZAÇÕES DE MULHERES NEGRAS

Renata Nascimento Souza de Jesus (PPGDGS-UFBA); Maria Laura Alves Bezerra Lindner (CECULT-UFRB)

>> POLÍTICAS PÚBLICAS, PARTICIPAÇÃO SOCIAL E ESPAÇOS INTERMEDIÁRIOS DE PRODUÇÃO E CONSUMO CULTURAL E CRIATIVO: UM OLHAR PRELIMINAR PARA A REGIÃO PORTUÁRIA E DA LAPA NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

Karina Poli Lima da Cunha (IGEOG-UERJ)

>> O FUNK E AS POLÍTICAS CULTURAIS: UMA ANÁLISE DA IDENTIDADE FUNKEIRA COMO AFROBRASILEIRA

Samuel da Silva Lima (ProPEd-UERJ)

>> “QUILOMBO CULTURAL”: ENTRE PRÁTICAS CULTURAIS NEGRAS E QUILOMBOLAS.

Karollen Lima da Silva (EIC/ISESP)

14h00 | COMUNICAÇÕES MESA IX – SALA A (2º ANDAR)

PATRIMÔNIO CULTURAL

Moderador(a): Adélia Zimbrão

>> POLÍTICAS CULTURAIS E DEMOCRACIA CULTURAL: EXPLORANDO QUESTÕES PARA PENSAR O PATRIMÔNIO

Fábio Cabral Durso (PPGMP-UFPeI)

>> A LINHA DO TEMPO DA PATRIMONIALIZAÇÃO ENTRE A MEMÓRIA E O APAGAMENTO DE UM SÍTIO ARQUEOLÓGICO EM OURO PRETO – MG

Rodolfo Junqueira Fonseca (PPGSOL-UnB)

>> COMUNICAÇÃO INTERPRETATIVA NA POLÍTICA CULTURAL DO PATRIMÔNIO: CENTROS DE INTERPRETAÇÃO

Inês El-Jaick Andrade (PPGPAT-COC)

>> O PARQUE NISE DA SILVEIRA COMO EQUIPAMENTO PÚBLICO E DE INTEGRAÇÃO COM SUA ÁREA DE VIZINHANÇA

Raquel Xavier Laffite (PPGAU-UFF); Leonardo Marques de Messentier (PPGAU-UFF)

>> POLÍTICAS CULTURAIS, DIÁLOGOS INTERCULTURAIS: LITERATURA DE CORDEL E XILOGRAVURA NO CIRCUITO BRASIL-FRANÇA

Sylvia Nemer (FCRB); João Paranhos (FCRB)

16h00 | COMUNICAÇÕES MESA X – AUDITÓRIO

LEI ALDIR BLANC – II

Moderador(a): Luiz Augusto Fernandes

>> POLÍTICAS CULTURAIS TERRITORIALIZADAS

Luiz Augusto Fernandes Rodrigues (UFF/LABAC-UFF); Marcelo Silveira Correia (LABAC-UFF)

>> LEI ALDIR BLANC: UMA ANÁLISE DA PRESTAÇÃO DE CONTAS DE PROJETOS CULTURAIS APOIADOS PELA SECULT-CE

Cícero Oliveira Gondim (SECULT-CE); Alexandre Barbalho (UECE/UFC)

>> FEDERALISMO CULTURAL: A LEI ALDIR BLANC NO PIAUÍ

Pedro Vidal Olímpio de Melo Costa (PPGCP-UFPI)

>> INCLUSÃO E A LEI ALDIR BLANC NO CEARÁ: ANÁLISE DA IMPLEMENTAÇÃO

José Carlos Lázaro (UFC/FUNCAP); Patrícia Maria Apolonio (CODIP-CE); Sofia Leonor Von Mettenheim (MinC)

>> EDITAL MT AFLUENTES: NOTAS SOBRE O PERFIL DOS MUNICÍPIOS PROPONENTES

Eliza Nascimento Rodrigues (UFMT); Carla Cristina Rosa de Almeida (NuPES-UF-UFMT); Sandro Luis Costa da Silva (IFMT)

16h00 | COMUNICAÇÕES MESA XI – SALA DE CURSOS

ECONOMIA DA CULTURA

Moderador(a): João Guerreiro

>> ECONOMIA DO TEATRO: UMA REVISÃO SISTEMÁTICA DE LITERATURA A PARTIR DA BASE DE DADOS WEB OF SCIENCE

Alessandra Moura de Carvalho (UNIRIO); Manoel Silvestre Friques (UNIRIO/ECO-UFRJ)

>> ECONOMIA CRIATIVA LGBTQIAPN+ E POLÍTICAS CULTURAIS PARA O ESTADO DO AMAZONAS

Ravi Carvalho Veiga (Escola IC-Itaú Cultural)

>> OS MUSEUS ORGÂNICOS COMO CENÁRIO VIVO NA CONSTRUÇÃO DE ROTAS TURÍSTICAS E GERAÇÃO DE RENDA CRIATIVA

Tânia Azevedo Aguiar (SESC-CE/ UVA); Selma Maria Santiago Lima (UFBA)

>> A IMPORTÂNCIA DA ECONOMIA DA CULTURA NO APRIMORAMENTO DAS POLÍTICAS PÚBLICAS E NA DEMOCRATIZAÇÃO DO ACESSO ÀS LINHAS DE FOMENTO: O CASO PRÁTICO DO MUNICÍPIO DO RIO DE JANEIRO

Ana Cristina Bloquiau (Université Paris Dauphine-PSL /França)

16h00 | COMUNICAÇÕES MESA XII – SALA A (2º ANDAR)

INTERFACES II: CULTURA ALIMENTAR

Moderador(a): Adélia Zimbrão

>> CULTURA ALIMENTAR: UM ESTUDO SOBRE A REVERBERAÇÃO DAS AÇÕES DA ESCOLA DE GASTRONOMIA SOCIAL IVENS DIAS BRANCO (SECULT-CE)

Vanessa Moreira (EGSIDB/ PPGA-UFBA); José Carlos Lázaro (UFC/SECULT-CE); Selma Santiago (SECULT-CE/ECult)

>> DESAFIOS ENTRE SEGURANÇA ALIMENTAR E DIREITO À CULTURA ALIMENTAR

Elisa Selvo (ANHEMBI)

18h00 | MESA REDONDA – AUDITÓRIO

PESQUISA EDUCAÇÃO MUSEAL BRASIL: METODOLOGIA E PRINCIPAIS RESULTADOS

Debatedor(a): Mário Chagas (Museu da República)

Daniele Canedo (OBEC/UFRB)

Mona Nascimento (OBEC/UFBA)

Marielle Gonçalves (IBRAM)

18 DE OUTUBRO, QUARTA-FEIRA

9h00 | COMUNICAÇÕES MESA XIII – AUDITÓRIO

POLÍTICAS CULTURAIS: GESTÃO MUNICIPAL – I
Moderador(a): João Guerreiro

>> MUNICIPALIDADES NA GESTÃO DO PATRIMÔNIO FLUMINENSE: O CASO DE SÃO JOÃO DA BARRA
Júlia Erminia Riscado (PPGPS-UENF)

>> POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURAIS: UMA ANÁLISE DO MUNICÍPIO DE SÃO JOÃO DA BARRA – RJ
Soraya Rangel Moore (UCAM); Ana Paula Serpa Nogueira de Arruda (UCAM)

>> POLÍTICAS CULTURAIS EM DEBATE: REFLEXÕES SOBRE A INSTITUCIONALIZAÇÃO DA PARTICIPAÇÃO POPULAR A PARTIR DAS EXPERIÊNCIAS DE CABO FRIO/RJ E NITERÓI/RJ
Matheus Lima Cavalcanti (SIMFIC-Niterói); Victor De Wolf Rodrigues Martins (MAC-Niterói)

>> A RESISTÊNCIA DAS POLÍTICAS CULTURAIS DE BARRA MANSA NA ERA DO DESMONTE NACIONAL ENTRE 2016 E 2022
Marcelo Bravo (FCBM)

>> POLÍTICAS CULTURAIS E O CASO FLUMINENSE: SISTEMAS DE FINANCIAMENTO À CULTURA E SEUS DIVERGENTES DESDOBRAMENTOS NO TERRITÓRIO FLUMINENSE.
Douglas Marques (PPGCS-UFRRJ) e João Guerreiro (IFRJ/OBAC)

9h00 | COMUNICAÇÕES MESA XIV – SALA DE CURSOS

POLÍTICA DE AUDIOVISUAL I
Moderador(a): Laura Bezerra

>> REIMAGINAR POLÍTICAS PÚBLICAS PARA O CINEMA E O AUDIOVISUAL EM 2023: VELHAS DISPUTAS E NOVOS OLHARES
Lia Bahia (GCV-UFF)

>> POLO CINEMATOGRAFICO DE MARICÁ COMO PROPULSOR CULTURAL, SOCIAL E ECONÔMICO
Sady Bianchin (FACHA); Cristiana Miranda Soares de Moura (FACHA)

>> PARTICIPAÇÃO SOCIAL, CORPORATIVISMO E POLÍTICAS PÚBLICAS DE AUDIOVISUAL
Hernani Heffner; (Cinemateca do MAM-RJ); Laura Bezerra (CECULT-UFRB)

9h00 | COMUNICAÇÕES MESA XV – SALA A (2º ANDAR)
POLÍTICA CULTURAL E GESTÃO DE INFORMAÇÃO
Moderador(a): Eula Cabral

>> REPOSITÓRIOS DIGITAIS A FAVOR DAS POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL
Eula D.T. Cabral (FCRB); Mariana F. Teixeira (UERJ/FCRB); Cintia Augustinha dos S. Freire (UFF/FCRB)

>> ARQUIVOS PESSOAIS E OS PROCESSOS DE PATRIMONIALIZAÇÃO NO BRASIL
Gabriela de Souza Pascoal (FCRB)

11h00 | COMUNICAÇÕES MESA XVI – AUDITÓRIO

PATRIMÔNIO IMATERIAL

Moderador(a): Beto Severino

>> SOBRE A REAVALIAÇÃO DA FESTA DO DIVINO ESPÍRITO SANTO COMO PATRIMÔNIO IMATERIAL DO BRASIL

Renata Silva de Oliveira Galvão (IPHAN-GO) ; Yusef Daibert Salomão de Campos (PPGHUFG)

>> MARUJADA DE BRAGANÇA (PA): O PENSAR AÇÕES FUTURAS DE SALVAGUARDA COM MARUJAS E MARUJOS NA ÓTICA DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL

Lilian Cristina da Silveira Souza (PPGDS-MPEG)

>> ENTRE O TOMBAMENTO E O REGISTRO: OS LUGARES SAGRADOS INDÍGENAS DO ALTO XINGU E DA CACHOEIRA DE IAUARETÊ

Camilla Gomes (FGV-CPDOC); Vivian Luiz Fonseca (FGV-CPDOC/ IFCH-UERJ)

>> O TERREIRO DE CANDOMBLÉ DO BATE FOLHA: POLÍTICAS CULTURAIS, PATRIMÔNIO E ESPAÇOS DE MEMÓRIA

José Roberto Severino (POSCULTURA-UFBA); Carla Maria Ferreira Nogueira (UFBA)

>> DISPUTAS NARRATIVAS E SIMBÓLICAS NA DEMANDA PELA PATRIMONIALIZAÇÃO DO OFÍCIO DE RAIZEIRA E RAIZEIRO DO CERRADO

Marília Amaral (PPGAS-MN-UFRJ)

11h00 | COMUNICAÇÕES MESA XVII – SALA DE CURSOS

POLÍTICAS CULTURAIS: AÇÕES FEDERATIVAS

Moderador(a): Adélia Zimbrão

>> RELAÇÕES INTERGOVERNAMENTAIS NA GESTÃO DE POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURAIS: SISTEMA NACIONAL DE CULTURA

Adélia Zimbrão (FCRB/PPFH-UERJ)

>> FEDERALISMO NA CULTURA E (DES)CONCENTRAÇÃO DE COMPETÊNCIAS

Guilherme Varella (UFBA)

>> OBSERVATÓRIOS DE CULTURA NA RETOMADA DAS POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL: APONTAMENTOS E PROPOSTAS

José Marcio Barros (UEMG/PUC-MINAS); Luísa Hardman (POSCULTURA-UFBA/ODC/ PRONAC-FUNARTE)

>> CAPACITAÇÃO DE GESTORES PARA IMPLEMENTAÇÃO DO SISTEMA MUNICIPAL DE CULTURA NO ESTADO DO MATO GROSSO

Silvia Cristina Machado Oliveira (PPCULT-UFF); Douglas Mansur da Silva (PPCULT-UFF)

11h00 | COMUNICAÇÕES MESA XVIII – SALA A (2º ANDAR)

POLÍTICA DE AUDIOVISUAL II

Moderador(a): Eula Cabral

>> O IMPACTO CULTURAL DO ENSINO DE CINEMA: A CONTRIBUIÇÃO DA EXPANSÃO DA ATIVIDADE DE FORMAÇÃO NA CONSTITUIÇÃO DO MOVIMENTO INDEPENDENTE DE CINEMA E AUDIOVISUAL BRASILEIRO DO PÓS-RETOMADA

Thiago Nogueira Carvalho (PPGMA/ECO/UFRJ)

>> DEMOCRATIZAÇÃO AUDIOVISUAL SOB DEMANDA: REFERENCIAIS PARA O STREAMING PÚBLICO BRASILEIRO.

Ana Paula Melo Sylvestre (SAV-Minc)

>> A POLÍTICA AUDIOVISUAL EM FOCO: TRÊS DÉCADAS DA SECRETARIA DO AUDIOVISUAL DO MINISTÉRIO DA CULTURA (1992-2022).

Lina R. F. Távora (SAV-Minc); Ana Paula M. Sylvestre (SAV-Minc) e Jessyca Hellen F. Paulino (SAV-Minc)

:: INTERVALO

14h00 | COMUNICAÇÕES MESA XIX – AUDITÓRIO

INTERFACES III: CULTURA E EDUCAÇÃO

Moderador(a): Beto Severino

>> CINE DARCY: UM PROJETO DE INTERVENÇÃO CULTURAL INTERUNIVERSITÁRIO NO NORTE FLUMINENSE

Elis de Araújo Miranda (UFF); Maria Priscila Pessanha de Castro (UENF)

>> REDES EDUCATIVAS QUE SE FORMAM COM AS POLÍTICAS CULTURAIS: UM CASO SESC

Marcia Costa Rodrigues (ProPEd-UERJ)

>> ANÍSIO TEIXEIRA, CULTURA E POLÍTICAS CULTURAIS

Antonio Albino Canelas Rubim (UFBA)

>> PLANOS ESTRATÉGICOS MUNICIPAIS CULTURA-EDUCAÇÃO: UM PROJETO PILOTO NA REGIÃO CENTRO DE PORTUGAL

Manuel Carlos Lobão de Araújo e Gama (UMINHO-Portugal); José Roberto Severino (UFBA/UNESCO-FCRB); Suzana Maria Peres de Menezes (DRCC-Portugal)

>> CULTURAS, POLÍTICAS E UNIVERSIDADE

Fernando Antonio Mencarelli (Procult-UFMG); Mônica Medeiros Ribeiro (Procult-UFMG)

14h00 | COMUNICAÇÕES MESA XX – SALA DE CURSOS

POLÍTICAS CULTURAIS: GESTÃO MUNICIPAL – II

Moderador(a): Leonardo Costa

>> POLÍTICAS CULTURAIS PARA A PROMOÇÃO DA CIDADANIA CULTURAL NO SÉCULO XXI: A EXPERIÊNCIA DA SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA DE SÃO PAULO

Eduardo Augusto Sena (USP)

>> O CONSELHO ESTADUAL DE CULTURA E O INCENTIVO À CULTURA NO RIO GRANDE DO SUL: RELATO DE EXPERIÊNCIA

Álvaro Santi (CEC/RS)

>> GESTÃO PÚBLICA NÃO ESTATAL E PARTICIPAÇÃO SOCIAL NA CULTURA: O CIRCUITO MUNICIPAL DE CULTURA DE BELO HORIZONTE

Sara Moreno Rocha (FRMFA-UFMG)

>> COLABORAÇÕES ENTRE PODER PÚBLICO MUNICIPAL DE CULTURA E ORGANIZAÇÕES DA SOCIEDADE CIVIL: POTENCIALIDADES PARA O DESENVOLVIMENTO SOCIAL E CULTURAL DOS MUNICÍPIOS

Adriana Milagres (GEPROD-UFRJ/RECRJA); Fernando Cordeiro (SMC-Mandirituba)

>> O ENSINO LIVRE DAS ARTES COMO POLÍTICA CULTURAL PÚBLICA NO MUNICÍPIO DE SANTO ANDRÉ

Flávio Shimoda (SECULT-Santo André)

14h00 | COMUNICAÇÕES MESA XXI – SALA A (2º ANDAR)

POLÍTICA CULTURAIS: HISTÓRIA

Moderador(a): Déborah Rebello

>> PATRIMÔNIOS CONTESTADOS NO BRASIL: O MONUMENTO A OLAVO BILAC NAS COMEMORAÇÕES DO CENTENÁRIO DA INDEPENDÊNCIA (1922-1966)

José Ricardo Oriá Fernandes (UFF)

>> O PATRIMÔNIO NAS PROPOSTAS DE LEI DO PLANO AGACHE (1930)

Thiago Santos Mathias da Fonseca (FUNDAJ/ IPHAN-RJ)

>> HOMENAGEM À MEMÓRIA DA ARQUIDUQUESA LEOPOLDINA COM SOLICITAÇÃO DE PUBLICAÇÃO NA REVISTA DO CONSELHO FEDERAL DE CULTURA, EM 1977. O MUSEU BRASILEIRO EM VIENA

Ivan Coelho de Sá (PPG-PMUS-UNIRIO); Monike Garcia Ribeiro (PPG-PMUS-UNIRIO)

17h00 | MESA REDONDA – AUDITÓRIO

POLÍTICAS DE CULTURA NA EMERGÊNCIA DA CONJUNTURA PANDÊMICA – A LEI ALDIR BLANC (LAB) NO ESTADO DO RJ

>> A LAB E O PROJETO APOENA – PERSPECTIVAS GERAIS E DEMANDAS DOS TRABALHADORES CULTURAIS

Luiz Augusto Rodrigues (UFF-LABAC)

>> PARTICIPAÇÃO SOCIAL NO AGENDAMENTO E NA IMPLEMENTAÇÃO DA LAB

Alexandre Barbalho (UECE)

>> OS DESAFIOS DAS ADMINISTRAÇÕES PÚBLICAS MUNICIPAIS NA APLICAÇÃO DA LAB

Clarissa Semensato (UECE)

>> IMPRESSÕES DE ARTISTAS NA CORDA BAMBA DIANTE DA ESPERANÇA EQUILIBRISTA DA LAB
Ana Lúcia Pardo (UFF-LABAC)

19 DE OUTUBRO, QUINTA-FEIRA

9h00 | COMUNICAÇÕES MESA XXII – AUDITÓRIO

POLÍTICAS CULTURAIS SETORIAIS E PRÁTICAS CULTURAIS

Moderador(a): Alexandre Barbalho

>> ARTES VISUAIS EM SÃO JOSÉ DO RIO PRETO (SP): AUSÊNCIAS, PRESENCAS E PARTICULARIDADES
Juny KP (PPGAU-IAU-USP)

>> AUTORAS DE TEATRO E O FEMINISMO CONTEMPORÂNEO COMO MOTE DE CRIAÇÃO – FRANÇA E BRASIL - NA AUSÊNCIA DE POLÍTICAS, A ESCRITA COMO ESTRATÉGIA E FERRAMENTA
Luane Araujo (Université d’Angers- França)

>> PROPOSTA DE UMA TIPOLOGIA DE INTERAÇÕES NO E COM O NOVO MUSEU DO IPIRANGA
Pedro Vianna Godinho Peria (EAESP-FGV)

>> PRÁTICAS CULTURAIS E INTERNET NO BRASIL: ANÁLISE DA TIC DOMICÍLIO
Leonardo Castro de Magalhães Zardo (FIEMT); Carla Cristina Rosa de Almeida (UFMT)

9h00 | COMUNICAÇÕES MESA XXIII – SALA DE CURSOS

POLÍTICAS CULTURAIS: SAMBA, RELIGIÃO E FOMENTO

Moderador(a): Déborah Rebello

>> “VOCÊ PENSA QUE CACHAÇA É ÁGUA?”: POLÍTICAS PÚBLICAS MUNICIPAIS PARA O CARNAVAL DE RUA CARIOCA NAS PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO XXI
Ana Clara Vega M. V. Ferreira (UFF)

>> FOLIA NAS RUAS: UMA ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE POLÍTICAS PÚBLICAS PARA BLOCOS CARNAVALESÇOS.
Vinicius Ribeiro Alvarez Teixeira (PPGS-USP)

>> AS RODAS DE SAMBA NO RIO DE JANEIRO: NOTAS A PARTIR DO PROGRAMA “MAPAS DAS RODAS” DA SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA
Milene Gomes Ferreira Mostaro (CPDOC-FGV); Vivian Luiz Fonseca (CPDOC-FGV/UERJ)

>> SEU ZÉ E A DIFÍCIL TAREFA DE ABRIR CAMINHOS NA POLÍTICA CULTURAL FLUMINENSE - UM ESTUDO DE CASO
Flávia Lages de Castro (PPCULT-UFF/LECRE/Cátedra UNESCO-FCRB); Liège Pereira dos Santos (PPCULT-UFF); Artur da S. Barbosa (PPCULT-UFF/PPGGEO-UFRRJ)

>> CULTURA E RELIGIOSIDADE POPULAR NAS POLÍTICAS PÚBLICAS: O CASO DO ESQUECIMENTO DAS “PAULISTINHAS”
Georgios Dimitriadis (CGEO-Universidade de Coimbra/ICCO); Geraldo Magela dos Santos (Borbagatto) (ICCO)

11h00 | COMUNICAÇÕES MESA XXIV – AUDITÓRIO

LEI ALDIR BLANC – III

Moderador(a): Fernanda Guedes

>> A IMPLEMENTAÇÃO DA LEI ALDIR BLANC EM ESTADOS E MUNICÍPIOS BRASILEIROS: UMA REVISÃO DE LITERATURA

Mariella Pitombo Vieira (UFRB/OBEC); Isadora Rodrigues Moreira (UFBA/OBEC); Layno Sampaio Pedra (UFBA/OBEC); Daniele Pereira Canedo (UFBA/UFRB/OBEC); Carlos Beyrodt Paiva Neto (SUNY/OBEC); Elizabeth Ponte de Freitas (OBEC/ABRAOSC); Ernani Coelho Neto (UFBA/OBEC)

>> POETAS EM TEMPOS DE PENÚRIA: PERCURSOS DE UMA PESQUISA SOBRE A LEI ALDIR BLANC

Sharine Machado Cabral Melo (IEA-USP/FAPESP)

>> A VIRADA NA PANDEMIA: REPERCUSSÕES DA LEI ALDIR BLANC NO FÓRUM NACIONAL DE SECRETÁRIOS ESTADUAIS DE CULTURA

Silvana Lumachi Meireles (FUNDAJ-MEC)

>> UMA ANÁLISE DE POLÍTICA CULTURAL NO BRASIL DE 2020-2022: O CASO DA LEI ALDIR BLANC

Ana Clarissa Hupfer (UFPR); Fernando Antonio Prado Gimenez (UFPR)

11h00 | COMUNICAÇÕES MESA XXV – SALA DE CURSOS

POLÍTICAS CULTURAIS: FOMENTO

Moderador(a): Lia Baron

>> A RELEVÂNCIA DO FINANCIAMENTO E FOMENTO NA RECONSTRUÇÃO DO MINC E DAS POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL

Alberto Freire (UFBA)

>> DESAFIOS DE FLUXOS DO PROGRAMA DE INCENTIVO AO PATROCÍNIO CULTURAL - FAZCULTURA (LEI DE INCENTIVO À CULTURA NA BAHIA - SECULT/BA)

Neusa Martins do Rosário (SECULT-BA); Sara Gabriela Prado Mercês Lázaro (FLASCO/SECULTBA)

>> TERRITÓRIO E RETICULARIDADE DE POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURAIS: MOVIMENTO CULTURAL SUPERNOVA

Pamela E. M. Arteaga (CEAM-UnB); Maria de Fátima Makiuchi Rodrigues (CEAM-UnB)

>> FOMENTO CULTURA RIO: A TRAJETÓRIA DO INVESTIMENTO DIRETO NA CULTURA CARIOCA

Lia Baron (Cátedra UNESCO-FCRB)

:: INTERVALO

13h30 | WORKSHOP DE IMPLEMENTAÇÃO DE POLÍTICAS E PLANOS DE CULTURA NAS INSTITUIÇÕES DE ENSINO SUPERIOR/ IPES – AUDITÓRIO

Andréa Falcão (IFRJ)

Fernando Mencarelli (UFMG)

Gabriela Gomes (UFOP)

15h00 | COMUNICAÇÕES MESA XXVI – AUDITÓRIO

POLÍTICAS CULTURAIS: DESMONTES E AMEAÇAS

Moderador(a): Alexandre Barbalho

>> SENTIDOS DA CULTURA COMO POLÍTICA PÚBLICA NO GOVERNO BOLSONARO

Gabriel da Silva Vida Cid (PPCIS-UERJ/UFRRJ); João Luiz Pereira Domingues (UFF); Leandro de Paula (UFBA)

>> SIMULAÇÕES E VIRTUALIDADES NA CENA DA POLÍTICA CULTURAL NACIONAL: SOMOS TODOS REPLICANTES!

Alexandre Fernandes Correa (CM UFRJ-Macaé/NUMEP-UNIRIO)

15h00 | COMUNICAÇÕES MESA XXVII – SALA DE CURSOS

POLÍTICAS CULTURAIS: O TRABALHADOR DA CULTURA

Moderador(a): Alexandre Barbalho

>> O TRABALHO CULTURAL EM TEMPOS PÓS-MODERNOS. O QUE PODEM O EMPREENDEDORISMO E A POLÍTICA CULTURAL?

Mannuela Ramos da Costa (UFPE)

>> UM CICLO DE PROTESTOS NA CULTURA? REFLEXÕES INICIAIS SOBRE MOVIMENTOS SOCIAIS PROTAGONIZADOS POR TRABALHADORES(AS) DA CULTURA ENTRE 2011-2020

Gustavo Portella Machado (PPGSA-UFRJ/NETS)

>> “FAZER GESTÃO”: A CONSTRUÇÃO CULTURAL DO ESTADO E AS PRÁTICAS COTIDIANAS NA RELAÇÃO ENTRE A PREFEITURA DO RECIFE E OS TRABALHADORES DA CULTURA NO CARNAVAL DO RECIFE

Rafael Moura de Andrade (UFPE)

>> LAS ARTES ESCÉNICAS DURANTE LA PANDEMIA. DIGITALIZACIÓN, PRECARIEDAD LABORAL Y DESAFÍOS PARA LAS POLÍTICAS CULTURALES

Cecilia Dinardi (Goldsmiths, Universidad de Londres)

>> O IMPACTO DA POLÍTICA CULTURAL DE INCENTIVOS NO SETOR AUDIOVISUAL BRASILEIRO: UMA ANÁLISE ECONOMÉTRICA

Alex Braga Muniz (ANCINE); Luana Maíra Rufino Alves da Silva (IE/UFRJ)

18h00 | MESA REDONDA – AUDITÓRIO

INSTITUIÇÕES CULTURAIS: INFRAESTRUTURA NA ERA DIGITAL, LIMITES E OPORTUNIDADES COM O SURGIMENTO DA INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL
Coordenação: Graziela Castello (Cetic.br-NIC.br)

>> USO DE INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL POR INSTITUIÇÕES CULTURAIS
Javiera Macaya (Cetic.br-NIC.br)

>> INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL E MUSEUS: PERSPECTIVAS, USOS E UM CENÁRIO DE INOVAÇÃO NAS POLÍTICAS CULTURAIS BRASILEIRAS DO INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS
Dalton Martins (IBRAM)

>> BOAS PRÁTICAS PARA DIGITALIZAÇÃO DE ACERVOS: O CASO DA MEDIATECA CAPIXABA
Victor Pavarin (InternetLab)

20 DE OUTUBRO, SEXTA-FEIRA

10h00 | MESA REDONDA – AUDITÓRIO

POLÍTICAS CULTURAIS NA AMÉRICA DO SUL DO SÉCULO XXI: ARGENTINA, BRASIL, CHILE E URUGUAI

>> APROXIMACIÓN A LOS CAMBIOS E INERCIAS EN LAS POLÍTICAS CULTURALES DE ARGENTINA EN EL SIGLO XXI.

Rubens Bayardo (EIDAES-UNSAM) – Argentina

>> AVANÇOS E RETROCESSOS NAS POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL DO SÉCULO XXI

Antonio Albino Canelas Rubim (UFBA) – Brasil

>> DESAFÍOS DE LAS POLÍTICAS CULTURALES EN CHILE TRAS 30 AÑOS DE INSTITUCIONALIDAD CULTURAL.

Maria Inés Silva Barraza (Universidad de Chile) – Chile

>> POLÍTICAS CULTURALES Y LAS DISPUTAS POR LA HEGEMONÍA POLÍTICO-CULTURAL: EL CASO URUGUAYO DURANTE EL SIGLO XXI.

Álvaro de Giorgi (CURE UdelAR) – Chile

:: INTERVALO

14h30 | MESA REDONDA – AUDITÓRIO

DEMOCRACIA, CULTURA E TERRITÓRIO – SECRETARIA DOS COMITÊS DE CULTURA - MINC

>> CULTURA DEMOCRÁTICA: TERRITORIALIZAÇÃO DAS POLÍTICAS CULTURAIS E PARTICIPAÇÃO SOCIAL

Roberta Cristina Martins (SCC-MinC)

Trabalhos

ÍNDICE POR TRABALHO

MESA I - POLÍTICAS CULTURAIS E JUVENTUDE

- ENCONTROS DIALÓGICOS ENTRE PAULO FREIRE E OS ATELIÊS DE PRODUÇÃO DO CENTRO CULTURAL DO BOM JARDIM (CCBJ): UMA EXPERIÊNCIA FORMATIVA PERIFÉRICA **38**
Isabel Mayara Gomes Fernandes Brasil (CCBJ-IDM)
- CONSUMO CULTURAL ENTRE OS JOVENS BRASILEIROS: TENDÊNCIAS E IMPLICAÇÕES **50**
Tatiana Soares Gonçalves (PPGAPP-UFC); Leide Daiana Carvalho Cunha (PPGAPP-UFC); Airton Rodrigues Barroso Junior (PPGAPP-UFC)
- PROGRAMA ID JOVEM: IMPACTOS PARA AS JUVENTUDES NA REDUÇÃO DE EXCLUSÕES SOCIAIS **63**
Sabrina Lima de Vilhena (EICOS-UFRJ); Beatriz Akemi Takeiti (EICOS/TO-UFRJ)
- JUVENTUDES E POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA **71**
Beatriz Akemi Takeiti (EICOS/TO-UFRJ); Débora Irmão Santos (TO-UFRJ); Luísa Beltrame Lovatel (TO-UFRJ)

MESA II - ARTES, CULTURAS, DESENVOLVIMENTO E LIBERDADE

- LIBERDADE DE EXPRESSÃO ARTÍSTICA NO BRASIL: UM PROBLEMA PÚBLICO? **80**
Giuliana Kauark (UFRB/POSCULTURA-UFBA)
- EM CULTURA, SÓ O QUE É NOSSO, É QUE DEVEIA SER MELHOR **89**
Isaú J. Meneses (ISArC)
- O PARTHENON DE PAPELÃO OU O PAPELÃO DO PARTHENON: CULTURA COMO CONSTRUÇÃO DE VALOR **96**
Naiene Sanchez Silva (ECA-USP)

MESA III - INTERFACES I: GESTÃO CULTURAL, EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA E JUSTIÇA SOCIAL

- JUSTIÇA E CULTURA: NOVAS PERSPECTIVAS PARA AS POLÍTICAS CULTURAIS NO CAMPO DO JUDICIÁRIO **105**
Daniela Pfeiffer Fernandes (CCJF-RJ)
- ENGENHARIA E ARTE: UM ENCONTRO NO ATELIER SANITÁRIO **113**
Nina Saroldi (EEP-UNIRIO); Thaís da Silva Ferreira (EEP-UNIRIO); Dani do Nascimento Ferreira (EEP-UNIRIO)

A ECOLOGIA DOS SABERES E A JUSTIÇA COGNITIVA NO PROJETO INTERCULTURAL DE EXTENSÃO ENTRE CATADORAS(ES) DE MATERIAIS REICLÁVEIS E EDUCANDAS(OS) E EDUCADORAS(ES) DO INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE PERNAMBUCO (IFPE)	126
Marcos Moraes Valença (IFPE); Frederico de Arruda Santos (IFPE); Igor Menezes Ferreira	
MESA IV - LEI ALDIR BLANC – I	
A IMPLEMENTAÇÃO DA LEI ALDIR BLANC (LAB) EM CAMPOS DOS GOYTACAZES/RJ: UM ESTUDO DE CASO SOBRE GESTÃO PÚBLICA DE CULTURA	137
Clarissa Alexandra G. Semensato (UECE); Aline dos S. Portilho (IFF); Fabrício Simões (FUN-CULTURA/COMCULTURA)	
DISTRIBUIÇÃO TERRITORIAL DE RECURSOS PÚBLICOS NAS POLÍTICAS CULTURAIS IMPLEMENTADAS NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO DURANTE A PANDEMIA	152
Veronica Diaz Rocha (CLAEC/PPFH-UERJ)	
A IMPLEMENTAÇÃO DE POLÍTICAS CULTURAIS: A LEI ALDIR BLANC E A PARTICIPAÇÃO DA CULTURA HIP-HOP NO MUNICÍPIO DE CAMPOS DOS GOYTACAZES/RJ	165
Carla Aparecida da Silva Ribeiro (PPGPS-UENF); Simonne Teixeira (UENF)	
LEI ALDIR BLANC NA BAIXADA FLUMINENSE/RJ: OBSERVAÇÕES SOBRE OS MUNICÍPIOS DE NOVA IGUAÇU E DUQUE DE CAXIAS	177
João Guerreiro (IFRJ/OBAC); Douglas Marques (PPGCS-UFRRJ); Stephanie Leite (OBAC)	
A ESPERANÇA EQUILIBRISTA: UMA ANÁLISE SOBRE A EXECUÇÃO DA LEI ALDIR BLANC NO MUNICÍPIO DO RIO DE JANEIRO	189
Bianca Rodrigues Toledo (PPCULT-UFF); Lia Calabre (FCRB)	
MESA V - CULTURA E UNIVERSIDADE	
NOTAS DE PESQUISA SOBRE A TEMÁTICA DA POLÍTICA E GESTÃO CULTURAL NAS CÁTEDRAS DO PROGRAMA UNITWIN/UNESCO	201
Jessica Suzano Luzes (PR7-UFRJ)	
A POLÍTICA CULTURAL EM UMA IFES DO INTERIOR E O PROJETO WEBCINETV UFOP: PESQUISANDO E FAZENDO CINEMA E AUDIOVISUAL ATRAVÉS DA UNIVERSIDADE PÚBLICA BRASILEIRA	214
Adriano Medeiros da Rocha (PPGCINE-UFF)	
NOTAS SOBRE A POLÍTICA CULTURAL DA UNE EM TEMPOS DISTINTOS	226
José Marcio Barros (PPGARTES-UEMG); Priscila Valente Lolata (EBA-UFBA)	
MEMÓRIAS DO FUTURO: FORMAÇÃO E PROSPECÇÃO EM UMA EXPERIÊNCIA ARTÍSTICO-PEDAGÓGICA	237
Marisa Schincariol de Mello (ELÃ)	

MESA VI - DIREITOS CULTURAIS E DIREITO AUTORAL

GOVERNO LULA E A CULTURA PARA TODOS Cleisemery Campos da Costa (Secretaria de Cultura-PMSPA)	251
DIREITOS CULTURAIS NO ESTADO BRASILEIRO Camila L. Corrêa da Costa (PPFH-UERJ)	263
POLÍTICAS CULTURAIS, DEMOCRACIA E PARTICIPAÇÃO SOCIAL NO BRASIL Gláfira Fonseca Lôbo Gonçalves (IPLEIRIA/ESAD-PORTUGAL)	276
DIREITOS AUTORAIS NO GOVERNO BOLSONARO: MOVIMENTOS LEGISLATIVOS Allan Rocha de Souza (IBDAutorial); Leon Queiroz Ramos (IBDAutorial); Luis Henrique Dutra Mageste (IBDAutorial)	288

MESA VII - ESTUDOS SETORIAIS E POLÍTICAS PARA AS ARTES

EM QUAIS PÁGINAS ESTÃO OS PICADEIROS? BREVE OBSERVAÇÃO SOBRE A PRESENÇA DO CIRCO NOS ESTUDOS APRESENTADOS NO SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS Marcela Bovo Marcucci (CELACC-ECA)	300
ARTISTAS DE RUA ORGANIZADOS NO BRASIL E A LUTA POR POLÍTICAS PÚBLICAS PARA AS ARTES PÚBLICAS Renan do Nascimento Santos (PPGCIS-PUC/RJ)	312
POLÍTICA NACIONAL DAS ARTES E PARTICIPAÇÃO SOCIAL: PRESSUPOSTOS E PRÁTICAS NAS POLÍTICAS CULTURAIS Juliana Amaral dos Santos (PPGAD-UFF); Gloria Maria de Sousa dos Santos (PPGADUFF); Marcia Cristina de Almeida Santos (PPGAD-UFF)	325
POLÍTICAS CULTURAIS NA ESFERA FEDERAL: A REESTRUTURAÇÃO DOS PROGRAMAS E PROJETOS PARA A CULTURA E PARA AS ARTES Michelle Cristina Alves Silva (PROLAM-USP)	337

MESA VIII - GESTÃO CULTURAL: PARTICIPAÇÃO E PERTENCIMENTOS

GESTÃO SOCIOCULTURAL E PERSPECTIVAS CONTRAHEGEMÔNICAS DAS ORGANIZAÇÕES DE MULHERES NEGRAS Renata Nascimento Souza de Jesus (PPGDGS-UFBA); Maria Laura Alves Bezerra Lindner (CE-CULT-UFRB)	351
POLÍTICAS PÚBLICAS, PARTICIPAÇÃO SOCIAL E ESPAÇOS INTERMEDIÁRIOS DE PRODUÇÃO E CONSUMO CULTURAL E CRIATIVO: UM OLHAR PRELIMINAR PARA A REGIÃO PORTUÁRIA E DA LAPA NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO Karina Poli Lima da Cunha (IGEOP-UERJ)	363

O FUNK E AS POLÍTICAS CULTURAIS: UMA ANÁLISE DA IDENTIDADE FUNKEIRA COMO AFROBRASILEIRA Samuel da Silva Lima (ProPEd-UERJ)	376
“QUILOMBO CULTURAL”: ENTRE PRÁTICAS CULTURAIS NEGRAS E QUILOMBOLAS. Karollen Lima da Silva (EIC/ISESP)	386
MESA IX – PATRIMÔNIO CULTURAL	
POLÍTICAS CULTURAIS E DEMOCRACIA CULTURAL: EXPLORANDO QUESTÕES PARA PENSAR O PATRIMÔNIO Fábio Cabral Durso (PPGMP-UFPel)	399
A LINHA DO TEMPO DA PATRIMONIALIZAÇÃO ENTRE A MEMÓRIA E O APAGAMENTO DE UM SÍTIO AR- QUEOLÓGICO EM OURO PRETO – MG Rodolfo Junqueira Fonseca (PPGSOL-UnB)	410
COMUNICAÇÃO INTERPRETATIVA NA POLÍTICA CULTURAL DO PATRIMÔNIO: CENTROS DE INTERPRETAÇÃO Inês El-Jaick Andrade (PPGPAT-COC)	424
O PARQUE NISE DA SILVEIRA COMO EQUIPAMENTO PÚBLICO E DE INTEGRAÇÃO COM SUA ÁREA DE VIZI- NHANÇA Raquel Xavier Laffite (PPGAU-UFF); Leonardo Marques de Messentier (PPGAU-UFF)	436
POLÍTICAS CULTURAIS, DIÁLOGOS INTERCULTURAIS: LITERATURA DE CORDEL E XILOGRAVURA NO CIRCUI- TO BRASIL-FRANÇA Sylvia Nemer (FCRB); João Paranhos (FCRB)	447
MESA X – LEI ALDIR BLANC – II	
POLÍTICAS CULTURAIS TERRITORIALIZADAS Luiz Augusto Fernandes Rodrigues (UFF/LABAC-UFF); Marcelo Silveira Correia (LABAC-UFF)	458
LEI ALDIR BLANC: UMA ANÁLISE DA PRESTAÇÃO DE CONTAS DE PROJETOS CULTURAIS APOIADOS PELA SECULT-CE Cícero Oliveira Gondim (SECULT-CE); Alexandre Barbalho (UECE/UFC)	471
FEDERALISMO CULTURAL: A LEI ALDIR BLANC NO PIAUÍ Pedro Vidal Olímpio de Melo Costa (PPGCP-UFPI)	485
INCLUSÃO E A LEI ALDIR BLANC NO CEARÁ: ANÁLISE DA IMPLEMENTAÇÃO José Carlos Lázaro (UFC/FUNCAP); Patrícia Maria Apolonio (CODIP-CE); Sofia Leonor Von Met- tenheim (MinC)	494

EDITAL MT AFLUENTES: NOTAS SOBRE O PERFIL DOS MUNICÍPIOS PROPONENTES	507
Eliza Nascimento Rodrigues (UFMT); Carla Cristina Rosa de Almeida (NuPES-UF-UFMT); Sandro Luis Costa da Silva (IFMT)	
 MESA XI – ECONOMIA DA CULTURA	
ECONOMIA DO TEATRO: UMA REVISÃO SISTEMÁTICA DE LITERATURA A PARTIR DA BASE DE DADOS WEB OF SCIENCE	522
Alessandra Moura de Carvalho (UNIRIO); Manoel Silvestre Friques (UNIRIO/ECO-UFRJ)	
ECONOMIA CRIATIVA LGBTQIAPN+ E POLÍTICAS CULTURAIS PARA O ESTADO DO AMAZONAS	535
Ravi Carvalho Veiga (Escola IC-Itaú Cultural)	
OS MUSEUS ORGÂNICOS COMO CENÁRIO VIVO NA CONSTRUÇÃO DE ROTAS TURÍSTICAS E GERAÇÃO DE RENDA CRIATIVA	548
Tânia Azevedo Aguiar (SESC-CE/ UVA); Selma Maria Santiago Lima (UFBA)	
A IMPORTÂNCIA DA ECONOMIA DA CULTURA NO APRIMORAMENTO DAS POLÍTICAS PÚBLICAS E NA DEMOCRATIZAÇÃO DO ACESSO ÀS LINHAS DE FOMENTO: O CASO PRÁTICO DO MUNICÍPIO DO RIO DE JANEIRO	560
Ana Cristina Bloquiau (Université Paris Dauphine-PSL /França)	
 MESA XII – INTERFACES II: CULTURA ALIMENTAR	
CULTURA ALIMENTAR: UM ESTUDO SOBRE A REVERBERAÇÃO DAS AÇÕES DA ESCOLA DE GASTRONOMIA SOCIAL IVENS DIAS BRANCO (SECULT-CE)	571
Vanessa Moreira (EGSIDB/ PPGA-UFBA); José Carlos Lázaro (UFC/SECULT-CE); Selma Santiago (SECULT-CE/ECult)	
DESAFIOS ENTRE SEGURANÇA ALIMENTAR E DIREITO À CULTURA ALIMENTAR	583
Elisa Selvo (ANHEMBI)	
 MESA XIII – POLÍTICAS CULTURAIS: GESTÃO MUNICIPAL – I	
MUNICIPALIDADES NA GESTÃO DO PATRIMÔNIO FLUMINENSE: O CASO DE SÃO JOÃO DA BARRA	594
Júlia Erminia Riscado (PPGPS-UENF)	
POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURAIS: UMA ANÁLISE DO MUNICÍPIO DE SÃO JOÃO DA BARRA – RJ	604
Soraya Rangel Moore (UCAM); Ana Paula Serpa Nogueira de Arruda (UCAM)	
POLÍTICAS CULTURAIS EM DEBATE: REFLEXÕES SOBRE A INSTITUCIONALIZAÇÃO DA PARTICIPAÇÃO POPULAR A PARTIR DAS EXPERIÊNCIAS DE CABO FRIO/RJ E NITERÓI/RJ	615
Matheus Lima Cavalcanti (SIMFIC-Niterói); Victor De Wolf Rodrigues Martins (MAC-Niterói)	

A RESISTÊNCIA DAS POLÍTICAS CULTURAIS DE BARRA MANSA NA ERA DO DESMONTE NACIONAL ENTRE 2016 E 2022

Marcelo Bravo (FCBM)

627

POLÍTICAS CULTURAIS E O CASO FLUMINENSE: SISTEMAS DE FINANCIAMENTO À CULTURA E SEUS DIVERGENTES DESDOBRAMENTOS NO TERRITÓRIO FLUMINENSE.

Douglas Marques (PPGCS-UFRRJ) e João Guerreiro (IFRJ/OBAC)

640

MESA XIV – POLÍTICA DE AUDIOVISUAL I

REIMAGINAR POLÍTICAS PÚBLICAS PARA O CINEMA E O AUDIOVISUAL EM 2023: VELHAS DISPUTAS E NOVOS OLHARES

Lia Bahia (GCV-UFF)

654

POLO CINEMATOGRAFICO DE MARICÁ COMO PROPULSOR CULTURAL, SOCIAL E ECONÔMICO

Sady Bianchin (FACHA); Cristiana Miranda Soares de Moura (FACHA)

664

PARTICIPAÇÃO SOCIAL, CORPORATIVISMO E POLÍTICAS PÚBLICAS DE AUDIOVISUAL

Hernani Heffner; (Cinemateca do MAM-RJ); Laura Bezerra (CECULT-UFRB)

676

MESA XV – POLÍTICA CULTURAL E GESTÃO DE INFORMAÇÃO

REPOSITÓRIOS DIGITAIS A FAVOR DAS POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL

Eula D.T. Cabral (FCRB); Mariana F. Teixeira (UERJ/FCRB); Cintia Augustinha dos S. Freire (UFF/FCRB)

689

ARQUIVOS PESSOAIS E OS PROCESSOS DE PATRIMONIALIZAÇÃO NO BRASIL

Gabriela de Souza Pascoal (FCRB)

700

MESA XVI – PATRIMÔNIO IMATERIAL

SOBRE A REAVALIAÇÃO DA FESTA DO DIVINO ESPÍRITO SANTO COMO PATRIMÔNIO IMATERIAL DO BRASIL

Renata Silva de Oliveira Galvão (IPHAN-GO) ; Yussef Daibert Salomão de Campos (PPGHUFG)

714

MARUJADA DE BRAGANÇA (PA): O PENSAR AÇÕES FUTURAS DE SALVAGUARDA COM MARUJAS E MARUJOS NA ÓTICA DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL

Lilian Cristina da Silveira Souza (PPGDS-MPEG)

726

ENTRE O TOMBAMENTO E O REGISTRO: OS LUGARES SAGRADOS INDÍGENAS DO ALTO XINGU E DA CACHOEIRA DE IAUARETÊ

Camilla Gomes (FGV-CPDOC); Vivian Luiz Fonseca (FGV-CPDOC/ IFCH-UERJ)

738

O TERREIRO DE CANDOMBLÉ DO BATE FOLHA: POLÍTICAS CULTURAIS, PATRIMÔNIO E ESPAÇOS DE MEMÓRIA

José Roberto Severino (POSCULTURA-UFBA); Carla Maria Ferreira Nogueira (UFBA)

749

DISPUTAS NARRATIVAS E SIMBÓLICAS NA DEMANDA PELA PATRIMONIALIZAÇÃO DO OFÍCIO DE RAIZEIRA E RAIZEIRO DO CERRADO

Marília Amaral (PPGAS-MN-UFRJ)

760

MESA XVII – POLÍTICAS CULTURAIS: AÇÕES FEDERATIVAS

RELAÇÕES INTERGOVERNAMENTAIS NA GESTÃO DE POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURAIS: SISTEMA NACIONAL DE CULTURA

Adélia Zimbrão (FCRB/PPFH-UERJ)

772

FEDERALISMO NA CULTURA E (DES)CONCENTRAÇÃO DE COMPETÊNCIAS

Guilherme Varella (UFBA)

787

OBSERVATÓRIOS DE CULTURA NA RETOMADA DAS POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL:

APONTAMENTOS E PROPOSTAS

José Marcio Barros (UEMG/PUC-MINAS); Luísa Hardman (POSCULTURA-UFBA/ODC/ PRONAC-FUNARTE)

800

CAPACITAÇÃO DE GESTORES PARA IMPLEMENTAÇÃO DO SISTEMA MUNICIPAL DE CULTURA NO ESTADO DO MATO GROSSO

Silvia Cristina Machado Oliveira (PPCULT-UFF); Douglas Mansur da Silva (PPCULT-UFF)

811

MESA XVIII – POLÍTICA DE AUDIOVISUAL II

O IMPACTO CULTURAL DO ENSINO DE CINEMA: A CONTRIBUIÇÃO DA EXPANSÃO DA ATIVIDADE DE FORMAÇÃO NA CONSTITUIÇÃO DO MOVIMENTO INDEPENDENTE DE CINEMA E AUDIOVISUAL BRASILEIRO DO PÓS-RETOMADA

Thiago Nogueira Carvalho (PPGMA/ECO/UFRJ)

824

DEMOCRATIZAÇÃO AUDIOVISUAL SOB DEMANDA: REFERENCIAIS PARA O STREAMING PÚBLICO BRASILEIRO.

Ana Paula Melo Sylvestre (SAV-Minc)

837

A POLÍTICA AUDIOVISUAL EM FOCO: TRÊS DÉCADAS DA SECRETARIA DO AUDIOVISUAL DO MINISTÉRIO DA CULTURA (1992-2022).

Lina R. F. Távora (SAV-Minc); Ana Paula M. Sylvestre (SAV-Minc) e Jessyca Hellen F. Paulino (SAV-Minc)

850

MESA XIX – INTERFACES III: CULTURA E EDUCAÇÃO

CINE DARCY: UM PROJETO DE INTERVENÇÃO CULTURAL INTERUNIVERSITÁRIO NO NORTE FLUMINENSE

Elis de Araújo Miranda (UFF); Maria Priscila Pessanha de Castro (UENF)

864

REDES EDUCATIVAS QUE SE FORMAM COM AS POLÍTICAS CULTURAIS: UM CASO SESC Marcia Costa Rodrigues (ProPEd-UERJ)	876
ANÍSIO TEIXEIRA, CULTURA E POLÍTICAS CULTURAIS Antonio Albino Canelas Rubim (UFBA)	885
PLANOS ESTRATÉGICOS MUNICIPAIS CULTURA-EDUCAÇÃO: UM PROJETO PILOTO NA REGIÃO CENTRO DE PORTUGAL Manuel Carlos Lobão de Araújo e Gama (UMINHO-Portugal); José Roberto Severino (UFBA/ UNESCO-FCRB); Suzana Maria Peres de Menezes (DRCC-Portugal)	895
CULTURAS, POLÍTICAS E UNIVERSIDADE Fernando Antonio Mencarelli (Procult-UFMG); Mônica Medeiros Ribeiro (Procult-UFMG)	908

MESA XX – POLÍTICAS CULTURAIS: GESTÃO MUNICIPAL – II

POLÍTICAS CULTURAIS PARA A PROMOÇÃO DA CIDADANIA CULTURAL NO SÉCULO XXI: A EXPERIÊNCIA DA SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA DE SÃO PAULO Eduardo Augusto Sena (USP)	917
O CONSELHO ESTADUAL DE CULTURA E O INCENTIVO À CULTURA NO RIO GRANDE DO SUL: RELATO DE EXPERIÊNCIA Álvaro Santi (CEC/RS)	929
GESTÃO PÚBLICA NÃO ESTATAL E PARTICIPAÇÃO SOCIAL NA CULTURA: O CIRCUITO MUNICIPAL DE CULTURA DE BELO HORIZONTE Sara Moreno Rocha (FRMFA-UFMG)	942
COLABORAÇÕES ENTRE PODER PÚBLICO MUNICIPAL DE CULTURA E ORGANIZAÇÕES DA SOCIEDADE CIVIL: POTENCIALIDADES PARA O DESENVOLVIMENTO SOCIAL E CULTURAL DOS MUNICÍPIOS Adriana Milagres (GEPROD-UFRJ/RECRJA); Fernando Cordeiro (SMC-Mandirituba)	956
O ENSINO LIVRE DAS ARTES COMO POLÍTICA CULTURAL PÚBLICA NO MUNICÍPIO DE SANTO ANDRÉ Flávio Shimoda (SECULT-Santo André)	966

MESA XXI – POLÍTICA CULTURAIS: HISTÓRIA

PATRIMÔNIOS CONTESTADOS NO BRASIL: O MONUMENTO A OLAVO BILAC NAS COMEMORAÇÕES DO CENTENÁRIO DA INDEPENDÊNCIA (1922-1966) José Ricardo Oriá Fernandes (UFF)	974
---	-----

O PATRIMÔNIO NAS PROPOSTAS DE LEI DO PLANO AGACHE (1930) Thiago Santos Mathias da Fonseca (FUNDAJ/ IPHAN-RJ)	985
HOMENAGEM À MEMÓRIA DA ARQUIDUQUESA LEOPOLDINA COM SOLICITAÇÃO DE PUBLICAÇÃO NA REVISTA DO CONSELHO FEDERAL DE CULTURA, EM 1977. O MUSEU BRASILEIRO EM VIENA Ivan Coelho de Sá (PPG-PMUS-UNIRIO); Monike Garcia Ribeiro (PPG-PMUS-UNIRIO)	997
MESA XXII – POLÍTICAS CULTURAIS SETORIAIS E PRÁTICAS CULTURAIS	
ARTES VISUAIS EM SÃO JOSÉ DO RIO PRETO (SP): AUSÊNCIAS, PRESENÇAS E PARTICULARIDADES Juny KP (PPGAU-IAU-USP)	1010
AUTORAS DE TEATRO E O FEMINISMO CONTEMPORÂNEO COMO MOTE DE CRIAÇÃO – FRANÇA E BRASIL - NA AUSÊNCIA DE POLÍTICAS, A ESCRITA COMO ESTRATÉGIA E FERRAMENTA Luane Araujo (Université d'Angers- França)	1024
PROPOSTA DE UMA TIPOLOGIA DE INTERAÇÕES NO E COM O NOVO MUSEU DO IPIRANGA Pedro Vianna Godinho Peria (EAESP-FGV)	1036
PRÁTICAS CULTURAIS E INTERNET NO BRASIL: ANÁLISE DA TIC DOMICÍLIO Leonardo Castro de Magalhães Zardo (FIEMT); Carla Cristina Rosa de Almeida (UFMT)	1048
MESA XXIII – POLÍTICAS CULTURAIS: SAMBA, RELIGIÃO E FOMENTO	
“VOCÊ PENSA QUE CACHAÇA É ÁGUA?”: POLÍTICAS PÚBLICAS MUNICIPAIS PARA O CARNAVAL DE RUA CARIOCA NAS PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO XXI Ana Clara Vega M. V. Ferreira (UFF)	1063
FOLIA NAS RUAS: UMA ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE POLÍTICAS PÚBLICAS PARA BLOCOS CARNAVALESÇOS. Vinicius Ribeiro Alvarez Teixeira (PPGS-USP)	1076
AS RODAS DE SAMBA NO RIO DE JANEIRO: NOTAS A PARTIR DO PROGRAMA “MAPAS DAS RODAS” DA SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA Milene Gomes Ferreira Mostaro (CPDOC-FGV); Vivian Luiz Fonseca (CPDOC-FGV/UERJ)	1085
SEU ZÉ E A DIFÍCIL TAREFA DE ABRIR CAMINHOS NA POLÍTICA CULTURAL FLUMINENSE - UM ESTUDO DE CASO Flávia Lages de Castro (PPCULT-UFF/LECRE/Cátedra UNESCO-FCRB); Liège Pereira dos Santos (PPCULT-UFF); Artur da S. Barbosa (PPCULT-UFF/PPGGEO-UFRRJ)	1098
CULTURA E RELIGIOSIDADE POPULAR NAS POLÍTICAS PÚBLICAS: O CASO DO ESQUECIMENTO DAS “PAULISTINHAS” Georgios Dimitriadis (CGEO-Universidade de Coimbra/ICCO); Geraldo Magela dos Santos (Borbagatto) (ICCO)	1109

MESA XXIV – LEI ALDIR BLANC – III

A IMPLEMENTAÇÃO DA LEI ALDIR BLANC EM ESTADOS E MUNICÍPIOS BRASILEIROS: UMA REVISÃO DE LITERATURA

Mariella Pitombo Vieira (UFRB/OBEC); Isadora Rodrigues Moreira (UFBA/OBEC); Layno Sampaio Pedra (UFBA/OBEC); Daniele Pereira Canedo (UFBA/UFRB/OBEC); Carlos Beyrodt Paiva Neto (SUNY/OBEC); Elizabeth Ponte de Freitas (OBEC/ABRAOSC); Ernani Coelho Neto (UFBA/OBEC) **1120**

POETAS EM TEMPOS DE PENÚRIA: PERCURSOS DE UMA PESQUISA SOBRE A LEI ALDIR BLANC

Sharine Machado Cabral Melo (IEA-USP/FAPESP) **1136**

A VIRADA NA PANDEMIA: REPERCUSSÕES DA LEI ALDIR BLANC NO FÓRUM NACIONAL DE SECRETÁRIOS ESTADUAIS DE CULTURA

Silvana Lumachi Meireles (FUNDAJ-MEC) **1149**

UMA ANÁLISE DE POLÍTICA CULTURAL NO BRASIL DE 2020-2022: O CASO DA LEI ALDIR BLANC

Ana Clarissa Hupfer (UFPR); Fernando Antonio Prado Gimenez (UFPR) **1160**

MESA XXV – POLÍTICAS CULTURAIS: FOMENTO

A RELEVÂNCIA DO FINANCIAMENTO E FOMENTO NA RECONSTRUÇÃO DO MINC E DAS POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL

Alberto Freire (UFBA) **1174**

DESAFIOS DE FLUXOS DO PROGRAMA DE INCENTIVO AO PATROCÍNIO CULTURAL - FAZCULTURA (LEI DE INCENTIVO À CULTURA NA BAHIA - SECULT/BA)

Neusa Martins do Rosário (SECULT-BA); Sara Gabriela Prado Mercês Lázaro (FLASCO/SECULTBA) **1185**

TERRITÓRIO E RETICULARIDADE DE POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURAIS: MOVIMENTO CULTURAL SUPERNOVA

Pamela E. M. Arteaga (CEAM-UnB); Maria de Fátima Makiuchi Rodrigues (CEAM-UnB) **1196**

FOMENTO CULTURA RIO: A TRAJETÓRIA DO INVESTIMENTO DIRETO NA CULTURA CARIOCA

Lia Baron (Cátedra UNESCO-FCRB) **1207**

MESA XXVI – POLÍTICAS CULTURAIS: DESMONTES E AMEAÇAS

SENTIDOS DA CULTURA COMO POLÍTICA PÚBLICA NO GOVERNO BOLSONARO

Gabriel da Silva Vida Cid (PPCIS-UERJ/UFRRJ); João Luiz Pereira Domingues (UFF); Leandro de Paula (UFBA) **1220**

SIMULAÇÕES E VIRTUALIDADES NA CENA DA POLÍTICA CULTURAL NACIONAL: SOMOS TODOS REPLICANTES!

Alexandre Fernandes Correa (CM UFRJ-Macaé/NUMEP-UNIRIO) **1233**

MESA XXVII – POLÍTICAS CULTURAIS: O TRABALHADOR DA CULTURA

O TRABALHO CULTURAL EM TEMPOS PÓS-MODERNOS. O QUE PODEM O EMPREENDEDORISMO E A POLÍTICA CULTURAL?

Mannuela Ramos da Costa (UFPE)

1243

UM CICLO DE PROTESTOS NA CULTURA? REFLEXÕES INICIAIS SOBRE MOVIMENTOS SOCIAIS PROTAGONIZADOS POR TRABALHADORES(AS) DA CULTURA ENTRE 2011-2020

Gustavo Portella Machado (PPGSA-UFRJ/NETS)

1253

“FAZER GESTÃO”: A CONSTRUÇÃO CULTURAL DO ESTADO E AS PRÁTICAS COTIDIANAS NA RELAÇÃO ENTRE A PREFEITURA DO RECIFE E OS TRABALHADORES DA CULTURA NO CARNAVAL DO RECIFE

Rafael Moura de Andrade (UFPE)

1266

LAS ARTES ESCÉNICAS DURANTE LA PANDEMIA. DIGITALIZACIÓN, PRECARIEDAD LABORAL Y DESAFÍOS PARA LAS POLÍTICAS CULTURALES

Cecilia Dinardi (Goldsmiths, Universidad de Londres)

1278

O IMPACTO DA POLÍTICA CULTURAL DE INCENTIVOS NO SETOR AUDIOVISUAL BRASILEIRO: UMA ANÁLISE ECONOMÉTRICA

Alex Braga Muniz (ANCINE); Luana Maíra Rufino Alves da Silva (IE/UFRJ)

1291

ÍNDICE POR AUTOR

Adélia Zimbrão
Adriana Milagres
Adriano Medeiros da Rocha
Airton Rodrigues Barroso Junior
Alberto Freire
Alessandra Moura de Carvalho
Alex Braga Muniz
Alexandre Barbalho
Alexandre Fernandes Correa
Aline dos S. Portilho
Allan Rocha de Souza
Álvaro Santi
Ana Clara Vega M. V. Ferreira
Ana Clarissa Hupfer
Ana Cristina Bloquiau
Ana Paula Melo Sylvestre
Ana Paula Serpa Nogueira de Arruda
Ana Ramos Rodrigues Castro
Antonio Albino Canelas Rubim
Artur da S. Barbosa
Beatriz Akemi Takeiti
Bianca Rodrigues Toledo
Camila L. Corrêa da Costa
Camilla Gomes
Carla Aparecida da Silva Ribeiro
Carla Cristina Rosa de Almeida
Carla Maria Ferreira Nogueira
Carlos Beyrodt Paiva Neto
Cecilia Dinardi
Cícero Oliveira Gondim
Cintia Augustinha dos S. Freire
Clarissa Alexandra G. Semensato
Cleisemery Campos da Costa
Cristiana Miranda Soares de Moura
Dani do Nascimento Ferreira
Daniela Pfeiffer Fernandes
Daniele Pereira Canedo
Débora Irmão Santos
Douglas Mansur da Silva
Douglas Marques
Douglas Rodrigues das Mercedes
Eduardo Augusto Sena
Elis de Araújo Miranda
Elisa Selvo
Eliza Nascimento Rodrigues
Elizabeth Ponte de Freitas
Ernani Coelho Neto
Eula D.T. Cabral
Evelin M. Mintegui
Fábio Cabral Durso
Fabrício Simões
Fernanda Pimenta Vasconcelos
Fernando Antonio Mencarelli
Fernando Antonio Prado Gimenez
Fernando Cordeiro
Flávia Lages de Castro

Flávio Shimoda	José Ricardo Oriá Fernandes
Francisco Ricardo Calixto de Souza	José Roberto Severino
Frederico Augusto Barbosa da Silva	Júlia Erminia Riscado
Frederico de Arruda Santos	Juliana Amaral dos Santos
Gabriel da Silva Vida Cid	Juliano S Balbon
Gabriela de Souza Pascoal	Juny KP
Georgios Dimitriadis	Karina Poli Lima da Cunha
Geraldo Magela dos Santos	Karollen Lima da Silva
Giuliana Kauark	Lara Socorro Monteiro Pimentel
Gláfira Fonseca Lôbo Gonçalves	Laura Bezerra
Gloria Maria de Sousa dos Santos	Layno Sampaio Pedra
Guilherme Varella	Leandro de Paula
Gustavo Portella Machado	Leide Daiana Carvalho Cunha
Hernani Heffner	Leon Queiroz Ramos
Igor Menezes Ferreira	Leonardo Castro de Magalhães Zardo
Inês El-Jaick Andrade	Leonardo Marques de Messentier
Isabel Mayara Gomes Fernandes Brasil	Leonilde Marcelo Chiulele
Isabella Penna Falco	Lia Bahia
Isadora Rodrigues Moreira	Lia Baron
Isaú J. Meneses	Lia Calabre
Ivan Coelho de Sá	Liège Pereira dos Santos
Jessica Suzano Luzes	Lilian Cristina da Silveira Souza
Jessyca Hellen F. Paulino	Lina R. F. Távora
João Guerreiro	Lindivaldo Junior
João Luiz Pereira Domingues	Luana Maíra Rufino Alves da Silva
João Paranhos	Luane Araujo
José Carlos Lázaro	Luis Henrique Dutra Mageste
José Marcio Barros	Luísa Beltrame Lovatel

Luísa Hardman
Luiz Augusto Fernandes Rodrigues
Mannuela Ramos da Costa
Manoel Silvestre Friques
Manuel Carlos Lobão de Araújo e Gama
Marcela Bovo Marcucci
Marcelo Bravo
Marcelo Silveira Correia
Marcia Costa Rodrigues
Marcia Cristina de Almeida Santos
Marcos Moraes Valença
Maria de Fátima Makiuchi Rodrigues
Maria Laura Alves Bezerra Lindner
Maria Priscila Pessanha de Castro
Mariana F. Teixeira
Mariella Pitombo Vieira
Marilia Amaral
Mário Sacomano Neto
Marisa Schincariol de Mello
Matheus Lima Cavalcanti Mettenheim
Michelle Cristina Alves Silva
Milene Gomes Ferreira Mostaro
Mônica Medeiros Ribeiro
Monike Garcia Ribeiro
Naiene Sanchez Silva
Neusa Martins do Rosário
Nina Saroldi
Orlando Nipassa
Pamela E. M. Arteaga
Patrícia Maria Apolonio
Paula Ziviani
Pedro Vianna Godinho Peria
Pedro Vidal Olímpio de Melo Costa
Priscila Valente Lolata
Rafael da Conceição
Rafael Moura de Andrade
Raquel O. Moreira
Raquel Xavier Laffite
Ravi Carvalho Veiga
Renan do Nascimento Santos
Renata Nascimento Souza de Jesus
Renata Silva de Oliveira Galvão
Rodolfo Junqueira Fonseca
Sady Bianchin
Samuel da Silva Lima
Sandro Luis Costa da Silva
Sara Gabriela Prado Mercês Lázaro
Sara Moreno Rocha
Selma Maria Santiago Lima
Selma Santiago
Sharine Machado Cabral Melo
Silvana Lumachi Meireles
Silvia Cristina Machado Oliveira
Simonne Teixeira
Sofia Leonor Von
Soraya Rangel Moore

Stephanie Leite
Suzana Maria Peres de Menezes
Sylvia Nemer
Tânia Azevedo Aguiar
Tatiana Soares Gonçalves
Thaís da Silva Ferreira
Thayse Lucas Guedes de Souza
Thiago Nogueira Carvalho
Thiago Santos Mathias da Fonseca
Valcir Bispo Santos
Vanessa Moreira
Veronica Diaz Rocha
Victor De Wolf Rodrigues Martins
Vinicius Ribeiro Alvarez Teixeira
Vivian Luiz Fonseca
Yussef Daibert Salomão de Campos

MESA I

POLITICAS CULTURAIS
E JUVENTUDE

ENCONTROS DIALÓGICOS ENTRE PAULO FREIRE E OS ATELIÊS DE PRODUÇÃO DO CENTRO CULTURAL DO BOM JARDIM (CCBJ): UMA EXPERIÊNCIA FORMATIVA PERIFÉRICA

Isabel Mayara Gomes Fernandes Brasil¹

RESUMO: Esta produção é um recorte da experiência formativa periférica, realizada por um dos eixos de atuação da Escola de Cultura e Artes do Centro Cultural Bom Jardim (CCBJ): os Ateliês de Produção, que é uma meta do CCBJ e tem como matriz pedagógica a formação freireana em sua base metodológica e fundamentação teórica. O artigo é elaborado com a finalidade de lançar o despertar sobre a compreensão aos impactos da política pública cultural, das juventudes periféricas, executada no Grande Bom Jardim (periferia de Fortaleza) e estabelecer as relações teóricas com os pressupostos freireanos, no âmbito da educação e da comunicação. Trata-se de uma proposta de pesquisa quantitativa, partindo de uma proposta de abordagem etnográfica, no período de estágio, da edição de 2022 desta formação, em 2022. Usou-se a técnica de observação participante e grupo focal e pesquisa bibliográfica.

PALAVRAS-CHAVE: Juventudes. Política cultural. Formação freireana.

INTRODUÇÃO

A presente proposta investigativa é pensada a partir da questão norteadora: Quais os impactos e de que forma eles refletem na vida do público beneficiado (jovens e adultos) e na gestão, da política pública cultural, no âmbito formativo, por meio dos Ateliês de Produção da Escola de Cultura e Artes do Centro Cultural Bom Jardim? Essa questão servirá de condução para um estudo posterior, a ser submetido a um programa de doutorado da UFC, mas também

¹Mestra em Educação pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Especialista em Assessoria de Comunicação pela Faculdades Cearenses (FAC) e em Gestão Cultural pela Universidade Vale do Acaraú (UVA). Graduada em Comunicação Social/Jornalismo pela Universidade Federal do Ceará (UNIFOR). Atualmente é professora parceira da Faculdade Unieducar no Curso de Comunicação Não Violenta e Gestora de Comunicação no Centro Cultural Bom Jardim (CCBJ), equipamento da Secretaria da Cultura do Governo do Ceará (SECULT), gerido pelo Instituto Dragão do Mar (IDM). Email: isabelmayaragf@gmail.com; isabel.brasil@idm.org.br.

servirá de base para a elaboração deste artigo, que é um recorte do projeto de pesquisa da seleção a ser pleiteada. Nesse movimento, o artigo apresenta-se como um recorte deste projeto de pesquisa com enfoque no relato de experiência dos Ateliês de Produção, nas duas turmas em que a autora deste artigo esteve presente, gerenciando o período de estágio dos jovens e adultos participantes: o Ateliê de Conteúdo Digital e Ateliê de Fotografia para o Audiovisual, que também usamos o termo beneficiários da política pública executada pelo equipamento. Em atuação na gestão do equipamento público, desde o início de 2020, todas as ações, eventos, projetos e iniciativas dos três pilares de atuação do CCBJ como o fazer da, Ação Cultural, Escola de Cultura e Artes e Núcleo de Atenção Técnica e Especializada (NArTE), perpassam o fazer estratégico, operacional e técnico, da autora.

E em 2022, após a pandemia e o retorno dos Ateliês, no modo tradicional (presencial), a autora passa a gerenciar o estágio deste eixo formativo, junto a equipe de comunicação que acompanhou e conduziu os participantes, das duas turmas dos Ateliês em análise. Dentro dos seis programas formativos da Escola de Cultura e Artes do CCBJ (Audiovisual, Teatro, Dança, Cultura Digital, Música e Acessibilidade) e dos seus eixos de atuação (Formação Básica de curta e longa duração, Técnico e Extensivo, Laboratório de Pesquisa e Ateliês de Produção) este artigo e futuro projeto de doutorado, escolhe os Ateliês de Produção, devido a proximidade com esta atividade no último ciclo (2022), que possibilitou a aplicação do método observação participante, durante a recepção dos trinta (30) jovens e adultos para estagiariar durante o principal evento do equipamento, a Mostra das Artes².

Portanto, este artigo vem com a intenção de colaborar com o conhecimento científico envolvendo política pública cultural, por meio da formação artística que tem como base de sua literatura e fazer, baseada em Paulo Freire, um dos pilares de fundamentação teórica deste equipamento público da Secretaria da Cultura do Governo do Ceará, gerido em parceria com o Instituto Dragão do Mar (IDM) No âmbito social e acadêmico, este trabalho visa fortalecer

²A Mostra das Artes: A Mostra das Artes é a exposição das criações artísticas dos públicos participantes do Centro: alunos (as), professores (as), crianças, jovens, adultos, colaboradores (as), entidades parceiras e artistas do território. É um grande encontro artístico com apresentações em múltiplas linguagens (dança, teatro, música, audiovisual, cultura digital, acessibilidade, literatura, circo, humor, fotografia, gastronomia, cultura popular e artes manuais). As turmas tiveram uma carga horária de 40h para experiência prática, essa carga horária foi pensada para ser cumprida durante o mês de dezembro e compreendia o período de organização da Mostra, o período de execução e o pós mostra. Sendo assim as turmas que foram acompanhadas pelo setor da Comunicação fizeram parte do planejamento de ações, organização de cronograma, montagem de estratégia e de conteúdos e coberturas. Dessa forma, as turmas dos Ateliês de Conteúdo Digital e Fotografia para o Audiovisual foram acompanhadas pelos profissionais da comunicação e foram responsáveis pelos registros fotográficos, registro audiovisual, produção de conteúdo para redes sociais e produção de textos e matérias para o site do CCBJ. Saiba mais sobre a última edição do evento: <https://youtu.be/cShdQGpfuKM>. Saiba mais sobre todas as edições do evento em <https://ccbj.org.br/mostra-das-artes/>.

o desenvolvimento deste estudo e o ineditismo da análise pelas lentes freireanas, na intenção de contribuir cientificamente, com o debate acadêmico e com a literatura existente sobre o assunto. Em breve, em estudos aprofundados vale a pena mergulhar na relação entre os Ateliês, suas vivências e propostas metodológicas e se de fato faz relação com a literatura e com a formação freireana, tanto pedagógica, quanto humana.

Além disso, o artigo traz o estímulo de reforçar os potenciais positivos das juventudes em território periférico, na contramão de outras realidades, em que atravessam a vida dos beneficiários, como as inúmeras vulnerabilidades econômicas e socioculturais, que apontam o Grande Bom Jardim como um dos lugares com baixo índice de desenvolvimento humano (IDH). A maioria dos alunos são jovens e moradores do Bom Jardim ou de comunidades periféricas. O índice de vulnerabilidade dos cinco bairros que compõem o Grande Bom Jardim encontram-se entre os mais preocupantes de Fortaleza (Bom Jardim, Siqueira, Canidezinho, Granja Lisboa e Granja Portugal).

Esta área é a maior da cidade e concentra um dos piores indicadores sociais e econômicos. De acordo com o que foi exposto na notícia no programa Lugar de Fala³, da TV Assembleia CE (canal 31.1), em maio de 2023 a juventude de Fortaleza, especial no Grande Bom Jardim, foi destaque na pauta.

Na ocasião é citado o ranking dos bairros, segundo índice de vulnerabilidade, os cinco bairros do território estão entre os dozes mais vulneráveis da cidade. Ao mesmo tempo em que os jovens representam boa parte dessa população, são também eles as maiores vítimas da violência que caracteriza este território periférico. Segundo dados no site do CCBJ, o Bairro Bom Jardim figurou entre 2007 e 2009, no topo dos bairros em que mais acontecem assassinatos.

Além dos altos índices de homicídios é preocupante a centralidade desses casos na juventude. 186 jovens, de 15 a 29 anos, foram assassinados, em sua imensa maioria do sexo masculino, o que corresponde a 60% dos 312 casos de assassinatos registrados entre 2007 e 2009. Em decorrência do perfil socioeconômico e dos índices de violência do Grande Bom Jardim, o bairro foi escolhido como uma das áreas prioritárias do Ceará Pacífico, como também é a área de atuação e intervenção do Centro Cultural do Bom Jardim.

³Disponível em:
<https://www.al.ce.gov.br/noticias/impacto-da-violencia-na-juventude-do-grande-bom-jardim-e-tema-doum-lugar-de-fala%20>. Acesso em: 20 jun. 2023.

É nesse contexto que o CCBJ é criado, a partir da luta popular que buscou trazer os investimentos para o território. Em 2023, chama atenção um levantamento ainda não publicado, realizado pelo Centro de Defesa da Vida Herbert de Souza (CDVHS) e pelo Grupo de Pesquisas e Intervenções sobre Violências e Produção de Subjetividades (VIESES), vinculado à Universidade Federal do Ceará (UFC) com jovens do Grande Bom Jardim. Uma amostragem sobre o impacto da violência na juventude.

A pesquisa⁴ “Violência no Grande Bom Jardim sob a perspectiva de estudantes de escolas públicas de ensino médio: vitimização, percepções sobre segurança e repercussões educacionais”, realizada com estudantes do Grande Bom Jardim é de autoria do professor e pesquisador, João Paulo Barros, professor do Departamento de Psicologia e do Programa de Pós-graduação em Psicologia da Universidade Federal do Ceará (UFC), coordenador do VIESES, que realizou em maio do ano vigente, o primeiro relatório da pesquisa. Nele é apontado que a percepção de jovens de 1 a 24 anos sobre a segurança em seus bairros e como a violência repercute na vida educacional.

A metade dos jovens indica que a violência atrapalha o ambiente escolar. 90 % consideram o bairro inseguro e isso compromete a aprendizagem e a segurança emocional. 46% indicam que o seu direito de ir e vir pelo território é afetado pela ação de grupos armados. O CCBJ é o primeiro espaço cultural público estadual da cidade, fora do corredor turístico e cultural de Fortaleza, sendo assim uma intervenção ímpar de democratização do acesso à cultura. Assim, o CCBJ vem se posicionando cada vez mais com uma prática de liberdade, como sonhou Paulo Freire. A partir da luta popular e da inspiração freireana no seu fazer, o CCBJ vem resistindo mediante o período de desmonte das políticas públicas culturais e tentativas de descaracterizar a cultura e as artes, enquanto essenciais para o desenvolvimento socioeconômico e vem se posicionando como potente impulsionador da transformação social (Silva, Brasil e Araújo, 2022).

É nesse intuito que o artigo pretende unir a política pública cultural e a formação freireana no território periférico. As considerações finais apontam para a busca da compreensão, a partir de uma futura análise etnográfica mais profunda, visando de que forma a execução da política pública cultural, intervém os impactos na vida dos participantes e no

⁴Relatório não publicado oficialmente, porém na ocasião de elaboração deste artigo, foi publicado no site do CDVHS a apresentação do primeiro relatório da pesquisa referida: <https://drive.google.com/file/d/1Uw6frJamfCWHRN-vBa2qUVJghHn41atY/view>. Acesso em: 20 jun. 2023.

cenário da política cultural. Ainda neste recorte, o artigo traz no próximo passo mais detalhes sobre o fazer dos Ateliês de Produção do CCBJ.

ATELIÊS DE PRODUÇÃO: UMA EXPERIÊNCIA FORMATIVA FREIREANA

Conforme o Diagnóstico da Escola de Cultura e Artes do CCBJ, Diagnósticos de Processos de Ensino- -Aprendizagem da ECA/CCBJ⁵, um documento interno e a versão 2022, ainda não foi publicada, por está em elaboração pela equipe da Escola de Cultura e Artes (ECA), até a elaboração deste artigo. Neste documento é indicado que os Ateliês de Produção são um dos eixos formativos da Escola de Cultura e Artes do CCBJ, envolvendo as linguagens dos seis programas, como: Cultura Digital, Música, Teatro, Audiovisual, Dança e Acessibilidade.

Esse eixo tem na sua estrutura a proposta de ser um processo formativo, fundamentado na proposta da educação libertadora de Paulo Freire e todo seu legado conceitual, que dialoga teoria e prática, visando preparar para a jornada profissional, o público dirigido deste percurso. A edição de 2022 trouxe cinco ateliês de produção, cada turma com quinze (15) selecionados (as), ou seja, foram disponibilizadas cerca de setenta e cinco (75) vagas para estudantes com bolsa-auxílio de R\$ 400,00, por cada aluno/aluna, distribuídos em cinco parcelas entre agosto e dezembro. Desta amostragem, quinze (15) eram do Ateliê de Fotografia e Audiovisual e os outros (15) do Ateliê de Redes Sociais, oficialmente estavam ligados à comunicação do CCBJ, para fins de estágio supervisionado, além destes, durante o evento da Mostra das Artes, por demanda espontânea, a comunicação acolheu alguns jovens do Ateliê de Sonorização, para a execução da rádio experimental e do estande de entrevistas ao vivo do evento.

O Ateliê de Redes Sociais estuda e compreende as diferenciações entre as redes e as características do conteúdo digital; o processo de planejamento e de delimitação de identidade, público e objetivos de um projeto de comunicação para redes sociais; a produção de textos e imagens; o funcionamento e a prática com ferramentas digitais de agendamento das postagens e a criação de um plano de conteúdo. Teve a professora Dani Guerra, jornalista, escritora, educadora e historiadora, facilitando o processo.

⁵A edição de 2022 ainda não foi publicada, mas a pesquisadora teve acesso aos rascunhos e consultas diretas à supervisão dos Ateliês e trouxe as informações pertinentes ao percurso formativo para essa discussão, com a finalidade de apresentar este eixo. Saiba mais sobre as publicações do diagnósticos em: <https://ccbj.org.br>.

Já o Ateliê Percurso Técnico em Fotografia no Audiovisual busca formar conhecimento e profissionais, aptos a trabalhar com filmagem de trabalhos audiovisuais, seja na realização de um filme, ou na gravação de eventos artísticos, casamentos e etc. Perspectiva da equipe de fotografia, a partir de três funções; direção de fotografia, assistência de câmera, elétrica e maquinária (gaffer), adquirindo conhecimentos técnicos de construção de quadro e cena na fotografia, discussões sobre iluminação, montagem de cena, manutenção dos equipamentos, operação de câmeras de filmagem e seus respectivos acessórios assim como construir elementos técnicos e artesanais com a elétrica e maquinária. O Ateliê foi facilitado pelas professoras Irene Bandeira, Priscilla Sousa e pelo professor Lua Alencar.

A formação ocorreu durante o período de setembro a dezembro de 2022, as turmas dos Ateliês de Produção cumpriram uma carga horária de 110h. A partir de reflexões críticas sobre práticas culturais em nosso contexto, a experiência procura identificar as realizações culturais, de cada participante, como trabalho propriamente dito, parte constituinte da trajetória individual e da vocação criativa do lugar coletivo que habita. A formação entende que a preparação para o mercado de trabalho é fundamental na formação de jovens artistas, especialmente aquela(s) interessada(o)s em produzir seus próprios trabalhos e/ou os de suas companhias, grupos e coletivos, produtoras e empresas. Considera-os como sujeitos políticos e agentes culturais atuantes no território do Grande Bom Jardim e na cidade.

A parte prática dos Ateliês, na edição de 2022, foi estruturada a partir de uma metodologia e um espaço para que as(os) alunas(os) tivessem uma experiência prática durante o percurso. Esse espaço foi a Mostra das Artes do Centro Cultural Bom Jardim. Aconteceu de 14 a 17 de dezembro de 2022 e foi composta por uma programação de quatro dias com espetáculos de dança, teatro, música, exibição de filmes, exposições, feira gastronômica e shows, com mais de 60 atrações. Foram feitas várias reuniões com os outros setores do CCBJ, em especial com o setor da Comunicação e da Ação Cultural, que receberam a maior quantidade de alunos e alunas.

A partir de conversas, inicialmente com as gerentes do setor de Comunicação, Isabel Mayara Gomes e Fernanda Matias, gerente da Ação Cultural, é compreendido, segundo a equipe que coordena o projeto, o supervisor Henrique Gonzaga, como seria a atuação das(os) alunas(os) durante o evento, em período de estágio. “Fomos encaminhando que as(os) alunas(os) atuariam, junto com os profissionais do CCBJ, onde elas(eles) desenvolveriam

algumas atividades, mas que teriam o acompanhamento dos profissionais em todas as suas ações”, aponta Henrique em entrevista a pesquisadora.

Depois o supervisor conta que os diálogos seguem com o corpo de professores, que estavam facilitando os processos, “fomos estabelecendo as tarefas que poderiam ser executadas pelas turmas e as formas que os profissionais do CCBJ fariam o acompanhamento”, complementa. No próximo ponto é abordado as impressões coletadas pelos beneficiários dos Ateliês em análise.

A PERCEPÇÃO DOS PARTICIPANTES DO ATELIÊS DE PRODUÇÃO DURANTE O PROCESSO FORMATIVO E O ESTÁGIO NA MOSTRA DAS ARTES

Após o período da Mostra das Artes foram feitas algumas avaliações com todos alunos, alunas e profissionais dos setores onde as ações foram realizadas. A partir da visão dos alunos e alunas, que a autora acompanhou em processo avaliativo, os Ateliês em geral foi muito bem avaliado, tendo sido um momento muito importante na formação das turmas, mas também, um momento muito interessante para as profissionais, onde puderam trocar suas experiências, conhecer novos profissionais e qualificar o fazer profissional.

Em relação às turmas, foram apontados alguns pontos positivos e outros a melhorar e nem todos, este artigo abarca. A partir dos acessos aos relatos da avaliação das turmas, que vivenciaram o estágio na Mostra das Artes, da ata da reunião, a qual a autora participou como observação participante, são destacadas algumas percepções.

De acordo com os relatos e transcrições dos alunos e alunas e equipes, coletados em reunião de avaliação, as considerações destacadas seguem nas próximas linhas, com a indicação dos participantes, indicados pela nomenclatura participante, mais uma letra do alfabeto. Na utilização de aplicativos de celular por ser mais acessível, pois os pacotes pagos não são acessados por todos e desse modo foi possível visualizar práticas após a finalização do curso” (Participante A, 2022).

Em contraponto, alguns jovens indicaram a falta de troca entre os ateliês de Rede Sociais e Fotografia durante o período de estágio e a ausência em participar de outros eventos, antes da Mostra das Artes, que pudesse preparar as equipes e garantir maior interação para as atividades mais intensas. Um jovem diz que as atividades do estágio e do curso foram muito boas, porém sentiu falta da troca entre os ateliês, pois não conhecia os outros alunos que

trabalhavam durante a Mostra, mas o curso e as atividades de estágio em sim foram muito bons. Já um outro jovem adverte que a transição das aulas para a Mostra foi uma ruptura.

Senti muita ansiedade no primeiro dia, mas na atividade de estágio eu senti muito acolhimento da equipe da comunicação e tive muita troca com os outros alunos dos ateliês. A reunião de acolhimento e deliberação de funções com a equipe da comunicação e isso tranquilizou também ajudou a tranquilizar a ansiedade (Participante B, 2022).

O participante C da turma de Redes Sociais compartilhou sua vivência profissional com as redes sociais:

As atividades com a professora Dani envolveram teoria e prática. Durante a Mostra tive muito medo e ansiedade de não saber fazer as atividades, mas durante as práticas foi diferente. Estive em contato constante com a social media e fui muito bem direcionada. Trabalhei com a escrita, uma área que tinha muita limitação. Nos outros dias da Mostra me senti mais à vontade para transitar em outras atividades nas Redes Sociais A social media iniciou uma escala por turnos com aquilo que cada um tinha mais habilidade e me senti mais segura. Haviam outros alunos que queriam fazer atividades mais rotativas (Participante C, 2022).

Outra jovem da turma de redes sociais conta que a equipe de comunicação foi muito tranquila e relata:

Não consegui dormir no dia anterior porque fiquei muito agitada com o evento. Queria ter ficado mais tempo. No geral, foi um momento que consegui colocar em prática a teoria, tive ansiedade de não saber fazer o que era solicitado, mas aprendi e resgatei aprendizados de outros cursos para realizar as atividades. Gostei de ter colaborado. Esta jovem relata que ficou muito próxima de outra jovem aluna e que ela ajudou muito durante a Mostra das Artes se colocando em todos os momentos para ajudar (Participante D, 2022).

Outro aponta que não sentiu ansiedade e como se sentiu durante o estágio:

Foi muito legal ver os colegas de turma brilharem muito na Mostra, como o Dom, Dandara e Lucas. Acompanhava as visualizações dos stories das redes sociais do CCBJ, respondendo as pessoas. Me senti muito de igual pra igual por lanchar no mesmo lugar que a equipe, usar a mesma farda, o mesmo crachá, me senti muito profissional do CCBJ. Não sentia ansiedade, mas tinha dúvidas se ia conseguir realizar as atividades apesar de estar muito à vontade por estar com meus colegas de sala. A divisão de equipe por turnos resultou em pouca troca, poderíamos ter alguns minutos para entender o que alunos do turno anterior fizeram e como se sentiram. Agradeço a equipe de comunicação pelo acompanhamento (Participante, 2022).

Outro jovem diz que a Internet foi o maior inimigo para realização das atividades para equipe que estagiou na comunicação, não conseguia subir os vídeos que eram necessários.

Todos da equipe de comunicação foram muito gentis. O lanche oferecido estava bom. Um deles faz a seguinte consideração sobre outra questão: Não sabia que vinham alunos do Pirambu pra fazer curso no CCBJ, seria importante uma carteirinha. Me senti contemplado com a experiência do CCBJ: Tudo que foi feito e que vai ser feito foi muito revolucionário. Mesmo sem ter tudo que era necessário foi muito gratificante fazer parte do todo. Fiquei feliz em ter tirado foto com toda a equipe que fez a Mostra das Artes. Tive uma sensação de pertencimento, e todas as equipes envolvidas foram responsáveis por esse sentimento (Participante F, 2022).

Uma das jovens disse que foi incrível ser aluna da professora Dani e com a equipe de comunicação:

Passei por momentos difíceis e tive algumas faltas. Gostei da participação na Mostra das Artes, adorei a correria. Foi muito massa trabalhar com Isabel, Adélia, Felipe e Indira. Me senti constantemente cuidada, a equipe me lembrava de comer, de beber água, de ir ao banheiro (Participante G, 2022).

Outra comenta que os cursos do CCBJ são completos e organizados. Diz ter passado por outras instituições públicas e particulares e vê como um diferencial tudo que acontece aqui, desde a bolsa até o cuidado de acolhimento:

Participar da Mostra das Artes do Centro Cultural Bom Jardim auxiliando a equipe de Comunicação na cobertura do evento como Social Media nos permite concluir um processo de aprendizado desenvolvido ao longo dos meses reunido a novas habilidades de edição de imagem e som que a tutoria dos Videomakers do CBBJ nos garante experimentar. A partir da organização coletiva, nos dividimos em funções de nosso interesse que irão possibilitar o aprimoramento de nossas habilidades e contribuir para o evento de forma artística (Participante G, 2022).

Diante os relatos expostos e da conexão entre comunicação, cultura e os Ateliês de Produção, o estudo considera que a pesquisa foca nas duas turmas (Redes Sociais e Fotografia e Audiovisual) para as análises mais aprofundadas no curso de uma futura pesquisa, no âmbito do doutorado. Por agora ficou centrada atenção nas percepções de alguns participantes, em sua maioria jovens periféricos em busca de aprimoramento profissional. Servindo de ponte para as futuras análises desta experiência formativa com base nos relatos, à luz da formação freireana, comunicação e política pública cultural.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da abordagem qualitativa, por meio da coleta de dados através da técnica de observação participante, durante o período de estágio na Mostra das Artes (pré, evento e pós) e do grupo focal, com os jovens e adultos participantes, durante o encontro avaliativo das turmas dos Ateliês analisadas é identificado a inserção da pedagogia freireana no fazer.

Os Ateliês são espaços múltiplos de aprendizagem com foco em processos criativos e profissionais com o objetivo de desenvolver afinidades e outras potências artísticas na linguagem do audiovisual (Ateliê de Fotografia e vídeo) e da cultura digital (Ateliê de Rede Social).

É de interesse dos Ateliês ampliar e especializar os profissionais trabalhadores da cadeia produtiva artística do território e do cenário local. É nessas circunstâncias que este artigo promove a proposta em se adaptar a um projeto de pesquisa para a seleção de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFC, dando continuidade aos estudos desta autora. Nesse sentido, este artigo reflete na proposta investigativa de compreender como o percurso formativo, neste caso os Ateliês de Produção de Fotografia/Audiovisual e Redes Sociais, impactam na vida dos participantes e na política pública cultural.

Como arcabouço teórico, busca entender e tecer as relações com os pressupostos freireanos, uma vez que a iniciativa se define com matriz metodológica inspirada em Paulo Freire. Os estudos a seguir e uma nova apuração, a partir de uma abordagem etnográfica, poderá servir de caminho para estabelecer essas relações e analisar suas intervenções na política pública por meio dos Ateliês de Produção. Portanto, política cultural, juventudes periféricas, educação e comunicação freireana são os aspectos temáticos condutores deste artigo, que transformará em uma pesquisa mais aprofundada, em breve.

A perspectiva da prática libertadora freireana, das condições opressoras, vem como caixa cênica do percurso aqui traçado e é percebida durante a formação. Tanto na educação quanto na comunicação, elementos que circundam as práticas dos Ateliês de Produção. Para Paulo Freire a educação popular, como indicado por Silva, Brasil e Araújo (2022, p. 159) deve promover o sentido crítico, autônomo e criativo.

O CCBJ compreende a participação social e o sonho da transformação social, a partir da ótica de Paulo Freire, como aponta Silva, Brasil e Araújo (2022) ao destacar o empoderamento do indivíduo e sua capacidade de transformação, por meio do acesso democrático às artes e à cultura.

É identificado essa subcategoria temática freireana, o “empoderamento”, ao observar a vivência de estágio, no exercício dos seus fazeres na Mostra das Artes, É abordado pelos participantes, alguns momentos o empoderamento dos alunos e alunas ao manusear uma

máquina fotográfica profissional, por exemplo, ao ver o texto, foto, vídeo e produção de conteúdo que seja, veiculado nos canais oficiais do equipamento é outro exemplo. Freire e Shor (1986) comentam sobre o empoderamento social, como a perspectiva legítima do ato de empoderar. No sentido de que nada e nem ninguém oferece esse empoderamento, não no campo individual, mas sim no coletivo. O ato real é válido do empoderamento na visão dos autores é o empoderamento na contramão da emancipação individual, é o esforço crítico pela transformação social.

Silva, Brasil e Araújo (2022, p. 160) apontam o CCBJ como um lugar que possibilita a proposta desse empoderamento social/coletivo. É visto através dos alunos (as), artistas, instituições parceiras, familiares e moradores do território. Principalmente durante período pandêmico, em que muitos souberam resistir através da arte e cultura, e da política cultural aplicada pelo equipamento.

A experiência dos Ateliês soma-se à visão freiriana, para a qual os conhecimentos prévios e as realidades do povo são fundamentais dentro do processo educacional dos participantes. De fato, é comprovado que os Ateliês de Produção são um dos eixos formativos que englobam todos os programas da ECA e tem uma proposta centrada no cunho profissionalizante, dedicação laboral e experiência e prática ao ofício da linguagem que abarca.

A partir deste encontro dialógico, o artigo inclina-se para a busca em compreender os impactos da política pública cultural, nas juventudes periféricas, executada no âmbito da formação no eixo dos Ateliês de Produção, a partir da relação com os pressupostos freireanos, no âmbito da educação e da comunicação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FREIRE, P.; SCHOR, I. **Medo e Ousadia**: O cotidiano do professor. 5. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

CEARÁ. **Projeto Político Pedagógico 2020-2021**. Centro Cultural Bom Jardim. Fortaleza: 2021. 46 f. Disponível em: <https://ccbj.org.br/wp-content/uploads/2021/10/ppp-2021.pdf>. ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. Acesso em: 23 mar. 2023.

ABNT NBR 6022. **Informação e documentação – artigo em publicação periódica científica impressa - apresentação**. Rio de Janeiro, 2004.

BRASIL, Isabel Mayara Gomes Fernandes. **A relação dialógica entre a educomunicação e a formação humana em Paulo Freire**: uma análise sobre o protagonismo juvenil do Programa Conexões Periféricas. 2019. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Educação, Fortaleza, CE, 2019.

LIMA, Venício A. de. **Comunicação e cultura**: as ideias de Paulo Freire. 2. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília; Fundação Perseu Abramo, 2011.

MALINOWSKI, B. **Argonautas do Pacífico Ocidental**. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

SILVA, Elenir; BRASIL, Isabel Mayara G. F.; ARAÚJO, Aurianderson. **Educação Brasileira**: Itinerários da Pesquisa Educacional. Luis Távora Furtado Ribeiro, Diana Nara da Silva Oliveira, Marília Duarte Guimarães e Adriana Madja dos Santos Feitosa (Org.) São Paulo: Alexa Cultural, Manaus: EDUA, 472, 2022.

CONSUMO CULTURAL ENTRE OS JOVENS BRASILEIROS: TENDÊNCIAS E IMPLICAÇÕES

Tatiana Soares Gonçalves¹
Leide Daiana Carvalho Cunha Autor²
Airton Rodrigues Barroso Junior³

RESUMO: Este artigo investiga o consumo cultural entre os jovens brasileiros, buscando compreender as tendências, motivações e implicações desse fenômeno. Considerando a importância do consumo cultural na formação identitária e na construção de sentidos na sociedade contemporânea, o estudo analisa como os jovens brasileiros se relacionam com as práticas culturais, como música, cinema, literatura, artes visuais, entre outras manifestações. A metodologia utilizada foi levantamento bibliográfico e análise de dados coletados pelo IPEA. Além disso, o artigo discute o impacto desse consumo cultural na vida dos jovens e suas possíveis repercussões sociais e culturais.

PALAVRAS-CHAVE: Cultural. Consumo. Habitus. Socialização.

INTRODUÇÃO

O consumo cultural tem desempenhado um papel significativo na vida dos jovens brasileiros, influenciando sua forma de se relacionar com o mundo, construir sua identidade e se inserir na sociedade. Com a proliferação de plataformas digitais e o acesso facilitado a diferentes manifestações culturais, os jovens têm à disposição um vasto leque de

¹Pedagoga. Mestranda em Avaliação de Políticas Públicas pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Especialista em Economia e Mercado de Cinema e Audiovisual (UFC). Atuou como Conselheira no Conselho Estadual de Políticas Culturais no Ceará (Secult/CE). Email: tatiana.soares@prof.ce.gov.br.

²Assistente Social. Mestranda em Avaliação de Políticas Públicas pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Email: leidecunha@outlook.com.

³Graduado em Ciências Sociais. Mestrando em Avaliação de Políticas Públicas pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Email: airtonrodrigues2007@gmail.com.

possibilidades para consumir e se engajar com a cultura. Nesse contexto, é fundamental compreender as tendências desse consumo e suas implicações para a juventude brasileira.

Este estudo busca compreender as práticas culturais dos jovens brasileiros, levando em consideração variáveis como renda, escolaridade e posição no mercado de trabalho. Para isso, é apresentada uma figura simples que representa a estrutura desses jovens, relacionando suas características com os padrões de práticas culturais.

A renda e a escolaridade são recortes importantes, de acordo com a literatura da sociologia e da economia da cultura, pois influenciam as práticas culturais. No entanto, é necessário considerar as complexas inter-relações entre o capital cultural e econômico, bem como as intencionalidades e estratégias individuais que são socialmente orientadas. Não se trata de determinismos mecânicos, mas sim de entender que as práticas culturais são influenciadas por esses fatores, juntamente com as redes de sociabilidade e as interações sociais vivenciadas.

As práticas culturais não dependem apenas do pertencimento a grupos socioeconômicos, que podem ser reduzidos a construtos estatísticos para calcular probabilidades de participação. Elas também dependem das instituições presentes no ambiente das cidades, dos eventos disponíveis, das ideologias e interesses que variam ao longo do tempo e nas trajetórias de vida dos indivíduos. Nesse sentido, as práticas culturais são influenciadas pelas institucionalidades, ou seja, pelas possibilidades oferecidas de acesso a bens culturais e equipamentos, além das disposições gerais e múltiplas que levam os indivíduos a participarem desses espaços de transmissão e socialização.

Dessa forma, o estudo busca compreender a relação entre as características socioeconômicas dos jovens brasileiros e suas práticas culturais, levando em consideração as complexidades e interações que moldam esses comportamentos. Ao analisar as influências dos contextos institucionais e das disposições individuais, espera-se obter uma compreensão mais abrangente das dinâmicas culturais entre os jovens e contribuir para o entendimento das relações entre estrutura e agência na construção de práticas culturais.

No entanto, é importante compreender o espaço social estruturado das práticas culturais dos jovens brasileiros, a fim de fornecer subsídios para a formulação de políticas que considerem a complexidade envolvida na formação de públicos jovens, tanto como praticantes quanto como consumidores de cultura. Para alcançar esse objetivo, serão apresentadas duas abordagens distintas para descrever as práticas culturais

Na primeira abordagem, as práticas culturais dos jovens são analisadas em relação às disposições que estão intrinsecamente vinculadas às divisões sociais estruturais. Isso significa

que as características socioeconômicas, como renda, escolaridade e posição no mercado de trabalho, desempenham um papel significativo na definição das práticas culturais dos jovens.

Essas disposições estruturais podem influenciar o acesso, a participação e as preferências culturais dos jovens, moldando suas experiências e oportunidades no campo cultural. Já na segunda abordagem, as práticas culturais são analisadas a partir das relações interindividuais estabelecidas pelos jovens.

Nessa perspectiva, as interações sociais, os vínculos de amizade e os espaços de convivência desempenham um papel importante na definição das práticas culturais. Através dessas relações, os jovens compartilham interesses, influenciam-se mutuamente e constroem suas identidades culturais.

Ambas as abordagens são complementares e fornecem insights importantes sobre as práticas culturais dos jovens. Enquanto a primeira enfoca as estruturas sociais e as desigualdades que moldam essas práticas, a segunda destaca a importância das relações interpessoais e dos contextos de interação social. Combinar essas perspectivas nos permite compreender as complexidades e as dinâmicas das práticas culturais dos jovens brasileiros.

Ao analisar e descrever as características das práticas culturais dos jovens, este estudo busca contribuir para a formulação de políticas culturais mais efetivas e inclusivas. Ao considerar tanto as dimensões estruturais quanto as relações interpessoais, é possível desenvolver estratégias que promovam o acesso igualitário à cultura, incentivem a participação ativa dos jovens e fortaleçam os laços de convivência e solidariedade dentro das comunidades. Dessa forma, busca-se criar um ambiente cultural mais diversificado, democrático e enriquecedor para a juventude brasileira.

As pesquisas sobre práticas culturais se enquadram nos marcos ideológicos e teóricos da democratização cultural. As estatísticas ganham significado e sentidos ao mesmo tempo. Ao explicar a distribuição das frequências de práticas e dinâmicas culturais, os argumentos sobre a democratização cultural e mesmo suas imperfeições são sistematizados.

De alguma forma, eles são críticos em relação às disparidades no acesso a bens culturais e acreditam que certas formas culturais são produzidas intrinsecamente. No entanto, o realismo envolve não apenas aspectos normativos - demonstrando a existência de desigualdades de fato e criticando ideologias igualitaristas que promovem a dissimulação das práticas que reproduzem essas desigualdades institucionalmente - mas também admitiu sobre a lógica das práticas. O conceito de *habitus* é fundamental e mediador.

Os *habitus* são sistemas de disposições internalizados pelos indivíduos ao longo do processo de socialização. Esses sistemas incluem crenças, valores, formas de agir e resolver

problemas, sistemas de classificação e outros elementos que são adquiridos e incorporados durante a vida. Eles são duráveis no tempo e são atualizados em cada situação específica das trajetórias de vida dos indivíduos.

Segundo Bourdieu, de uma forma geral, a função do bem cultural para essa chave teórica está muito mais ligada a um desfrute pessoal, seja pelo prazer obtido pelo consumo ou pela busca do seu efeito de distinção. A hipótese é que a instituição de ensino tem o poder de influenciar o gosto de consumo de uma sociedade, ou habitus – estilo de consumo de uma sociedade é adquirido através de uma geração.

As práticas culturais não podem ser descritas como uma lógica intencional, consciente e teórica. Em vez disso, elas constituem os sentidos da ação, permitindo que os indivíduos façam cálculos sobre as relações sociais, suas posições em relação aos outros indivíduos e a importância dessas relações nos jogos sociais relevantes em cada situação.

No entanto, é importante ressaltar que a consideração das práticas culturais como estando associadas a conjuntos de capitais (recursos simbólicos e materiais) e a disposições duráveis (habitus) relativamente unificadas e homogêneas pode ser objeto de questionamentos. Existem críticas e debates em torno dessa abordagem, que levantam questões sobre a diversidade, a pluralidade e as dinâmicas de poder que permeiam as práticas culturais.

Portanto, ao estudar as práticas culturais, é necessário adotar uma visão crítica e reflexiva, considerando as diferentes perspectivas teóricas e abordagens metodológicas. Isso nos permitirá compreender a complexidade das práticas culturais, as múltiplas influências que as moldam e as formas como elas são vivenciadas e significadas pelos indivíduos e pelos grupos sociais. O diálogo sobre o conceito de habitus como base ajuda na caracterização das práticas. Eles podem ser sentidos primeiro como consoantes em relação a sensações sentidas e a posse de formas de capital e, em seguida, como discordantes, ou seja, quando indivíduos com recursos financeiros têm padrões de práticas desajustados em relação às expectativas incluídas.

As desigualdades sociais são um tema central na sociologia legitimista, que aborda a luta pelo monopólio da violência legítima na sociedade. Essa luta se desenrola em diferentes campos sociais e instituições, conhecidas como aparelhos ideológicos de Estado. Nessa perspectiva, a escola é vista como uma instituição que reflete e reproduz as grandes divisões de classe presentes na sociedade.

O consumo implica uma série de posições sociais e significados. Quem consome certos bens diz muito sobre quem é, sua posição social, seu status, seu local de residência ou

as conexões que pode criar. O consumo envolve reunir pessoas e distingui-las. Assim, o consumo cria ordem, classifica as pessoas e as conecta aos bens; por fim, organiza informações e significados sobre as estruturas sociais. O consumo também tem relações com a cidadania, pois tem direito a certos bens e serviços.

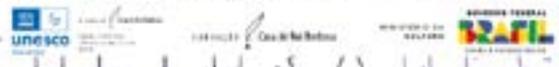
O direito à cultura abrange os direitos civis, políticos e sociais. Neste caso, suponha que significa acesso à informação, que pode ser encontrado em vários tipos de mídia, incluindo impressos, como jornais, revistas, livros e assim por diante, bem como a informação que é transmitida por meio de mídias eletrônicas, como televisão e rádio, e mais recentemente, por mídias digitais, como microcomputadores e internet, com todas as suas infinitas variáveis.

Ao estudar as práticas culturais dos jovens, é necessário levar em consideração as interações complexas entre estrutura social, instituições e práticas cotidianas. Isso implica analisar tanto os fatores macroestruturais, como a desigualdade econômica e social, quanto os processos microsociais, como as relações de poder e as interações sociais que ocorrem no contexto escolar e em outros espaços de sociabilidade dos jovens brasileiros.

Portanto, a sociologia busca compreender as complexidades das desigualdades sociais e das práticas culturais, considerando tanto as estruturas e instituições sociais como as ações individuais e coletivas dos jovens, com o objetivo de contribuir para a construção de uma sociedade mais justa e igualitária. As relações entre as representações sociais e os processos intergrupais são bastante complexas (Doise, 1992).

A CULTURA E AS DESIGUALDADE DOS JOVENS BRASILEIROS

A disputa pelo domínio da violência legítima é o tema central da sociologia legitimista. Esta disputa ocorre e se intensifica em uma variedade de campos sociais e aparelhos ideológicos do Estado. Por exemplo, esta linha analítica vê a escola como uma instituição atravessada por grandes distribuições de classe. Isso permite a reprodução coletiva de estruturas sociais em todo o mundo. A linha não se concentra nos processos e práticas dentro da escola, sejam elas conservadoras ou críticas em termos de ensino, características de gênero ou etnia ou produção de diversidade cultural. Como Moscovici (1961) já tinha salientado, se a especificidade da situação de cada grupo social contribui para a especificidade das suas representações, a especificidade das representações contribui, por sua vez, para diferenciação dos grupos sociais.



Essas escolhas teóricas são claramente influenciadas pelo conjunto de questões e indagações levantadas na sociedade e na história, que atravessam o campo de produção intelectual, científica e política. O conceito de capital cultural desempenha um papel fundamental na análise proposta por essa linha de pensamento. De acordo com essa perspectiva teórica, o capital cultural é uma herança transmitida de geração em geração. Nascer em famílias que possuem habilidades e conhecimentos no campo cultural, com domínio de formas refinadas de expressão verbal e familiaridade com as artes e as letras, confere uma vantagem distintiva e representa um capital inicial. Esse capital cultural se manifesta por meio de disposições e comportamentos específicos associados à classe social, conferindo vantagens competitivas em relação àqueles que possuem menos recursos culturais. É importante ressaltar que o capital cultural está interligado a outras formas de capital, como o econômico e o social. Essas diferentes formas de capital estão intrinsecamente relacionadas e influenciam-se mutuamente.

O consumo é um fenômeno complexo que abrange uma série de processos socioculturais nos quais as pessoas adquirem e utilizam produtos e serviços para expressar informações sobre si mesmas, a sociedade, os grupos e as localidades em que vivem. Portanto, o consumo está intrinsecamente ligado a todas as interações sociais, desde as distinções entre grupos até o estado do sistema educacional e as inovações tecnológicas. Consumir significa participar dos cenários da vida social, envolvendo disputas e significados.

A lógica do consumo é moldada, em parte, pela escassez de bens, o que implica que alguns indivíduos se apropriam desses bens, enquanto outros não têm acesso a eles. Esse processo de apropriação permite a distinção e a união entre os consumidores, ao mesmo tempo em que atribui valor ou desvalorização aos produtos consumidos e às próprias pessoas que os consomem.

No entanto, é importante reconhecer que o consumo não se limita apenas à aquisição material de produtos. Ele também abrange aspectos simbólicos, como o significado atribuído aos objetos, marcas e experiências. Além disso, o consumo é influenciado por fatores sociais, culturais e econômicos, como normas sociais, valores, identidades, tendências de mercado e publicidade.

No entanto, é necessário reconhecer que o conceito de capital cultural não se limita apenas à herança familiar, mas também está relacionado às oportunidades e recursos disponíveis no contexto mais amplo da sociedade. As estruturas institucionais e as políticas públicas têm um papel crucial na reprodução ou na redução das desigualdades de capital cultural.

Em resumo, o capital cultural desempenha um papel significativo na análise das desigualdades sociais e das oportunidades culturais. Ele reflete as vantagens e os recursos culturais acumulados e herdados, que podem influenciar o acesso a diferentes posições sociais e formas de poder. A compreensão desses processos é essencial para se desenvolver políticas e ações que promovam a igualdade de oportunidades e a democratização do acesso à cultura.

A posse de diplomas desempenha um papel central na análise das práticas culturais. De acordo com essa perspectiva, aqueles com maior nível de escolaridade seriam os que dominam os gostos cultos e distintivos, adquiridos tanto na escola como em outras instituições responsáveis pela produção e reprodução dos valores culturais legitimados, como academias, museus, teatros, orquestras clássicas, bibliotecas, entre outros. Além disso, os mais escolarizados estariam mais bem equipados com as disposições adequadas para apreciar e participar da cultura em suas formas mais legítimas e distintivas.

Por outro lado, aqueles com maior capital econômico (mas menor capital cultural) estabeleceriam relações mais complexas com os códigos de legitimidade cultural. Eles podem manter uma certa distância ou ambiguidade em relação a esses códigos, manifestando ao mesmo tempo atração e recusa. Portanto, as práticas culturais estão intrinsecamente ligadas às representações sociais, possuindo uma dimensão simbólica de conhecimento, reconhecimento e resistência.

METODOLOGIA

O tema do artigo será esclarecido através de três etapas:

- a) Levantamento bibliográfico: Será realizado um levantamento de estudos, artigos, ensaios e livros que abordem os temas do consumo cultura entre jovens e mudanças culturais na sociedade contemporânea. Serão consultadas bases de dados do IPEA e recursos online. Essa revisão bibliográfica permitirá uma compreensão aprofundada das abordagens teóricas existentes e dos debates em torno desses temas.
- b) Análise textual do livro: Será realizada uma leitura atenta e crítica do livro “Cultura de Consumo e Pós-Modernismo” de Featherstone. Os capítulos enfocados neste estudo serão o primeiro e o segundo, nos quais o autor apresenta as definições do pós-modernismo e discute as perspectivas relacionadas à cultura de consumo. Serão identificados os principais argumentos, conceitos e teorias propostos pelo autor, bem como as relações estabelecidas entre esses temas.

c) Análise comparativa e discussão: Com base nas informações coletadas dos dados do IPEA e revisão bibliográfica. Serão destacados os dados coletados pelo IPEA e entre os autores estudados, bem como as contribuições e limitações de cada abordagem. Essa análise crítica será o ponto de partida para a discussão e conclusões do estudo.

Espera-se que este artigo proporcione uma compreensão aprofundada das perspectivas teóricas e comparativas com dados levantados. O intento é que possam contribuir para o campo de estudos culturais, fornecendo insights para a compreensão das transformações culturais na sociedade contemporânea, especialmente no que diz respeito às relações entre pós-modernismo e cultura de consumo. Essa pesquisa também pode servir como base para estudos futuros que aprofundem essas temáticas ou ampliem o escopo de análise para outras perspectivas teóricas e contextos culturais.

Tabela 1

Frequência de práticas culturais
(em %)

Prática observada	Nunca foi ou faz no mês (12%)	Sim no último ano, mas não no último mês (29%)	Sim, mas não nos últimos 12 meses (29%)	Sim, nos últimos 30 dias (29%)
Ir a shows, jogos e eventos esportivos	5,03	21,56	19,45	53,94
Freqüente festas em casas de amigos (ou)	5,32	28,31	51,12	54,31
Ir a bares com amigos (ou)	26,75	18,31	54,77	40,73
Dançar em balé/lanchonete	25,78	23,89	22,75	38,67
Fazer ou shopping	15,77	22,66	18,87	46,37
Ir a jogos de futebol em estádios	54,63	11,93	31,78	8,42
Ir a jogos de tênis	31,85	20,21	47,86	1,89
Visitar no fim de semana	11,14	30,81	34,68	18,17
Ir a shows de música brasileira	34,91	20,51	37,50	11,10
Ir a shows de rock, pop, funk	42,29	11,88	17,96	4,17
Ir a biblioteca	54,63	8,99	24,40	1,56
Ir ao teatro	61,52	6,89	24,12	1,58
Ir a reuniões de arte ou fotografia	71,38	6,71	16,80	1,49
Ir a concertos de música clássica	49,67	3,03	52,11	1,19
Ir ao cinema	38,44	24,47	27,80	19,36
Ir ao zoo	44,19	11,98	41,83	1,20

Fonte: Agência Iuperia Brasil (IPEA), 2013.
 Elaboração: InovaDebate.

Neste estudo, algumas práticas são consideradas como exemplos do que os jovens normalmente fazem, com maior ou menor intensidade. Além disso, é possível dizer que as pesquisas de práticas, em geral, apoiam a noção de faltas e presenças.

Ou, ainda, de forma simples e direta, discutem as ideias sobre o que fazer ou não com as práticas, mas sem o apoio analítico dos significados que os atores atribuem às práticas. As frequências extremas são assim enfatizadas. O conjunto de práticas que foram mantidas aqui é apresentado na Tabela 1, que busca enfatizar esses aspectos. As frequências acima de 25%.

De acordo com a tabela, observa-se que as práticas culturais também são reduzidas quando a especialização do equipamento é adicionada à necessidade de ser dotado de certos gostos (música brasileira e pop) ou mesmo quando exigem repertórios culturais e domínio de linguagens específicas.

Além disso, neste caso, pressupõe-se o encontro de certas disposições e a oferta de bens ajustadas a estas disposições, caso de obras cinematográficas que caíam no gosto do público e formas de espetáculo circense atraente.

Assim, a porcentagem de jovens que afirma nunca ter realizado práticas é de 34,9% para shows de música brasileira, 62,2% de rock, pop e funk, 58,6% para bibliotecas, 65,7% para teatros, 71,3% para exposições de arte ou fotografia, 85,6% para concerto de música clássica, 28,4% para cinema e 44,6% para circo. Para cada um desses itens ou práticas, o comportamento das frequências das práticas é variável e diferencialmente relacionado com a idade, o sexo, a participação ou não na população economicamente ativa (PEA), a renda e a escolaridade, como veremos a seguir.

Tabela 2

Frequência de práticas culturais dos jovens brasileiros (distância das médias – Grupo 1 de práticas) (Em %)

Grupos estatísticos macrossociológicos		Teatro musical, circo e sessões espaciais				Parque de diversões	Viziar no fim de semana	Shows de música brasileira		Shows de rock, pop, funk			
		Teatro nos arrabios	Em com arrigo	Dança em baile	Passar no shopping			Nunca foi ou foi na vida	Nunca foi ou foi na vida	Sim, nos últimos 30 dias	Nunca foi ou foi na vida	Sim, nos últimos 30 dias	
Sexo	Feminino	7,8	-1,4	-7,0	-1,7	2,6	16,4	-0,1	0,7	1,7	-1,8	3,4	-2,4
	Masculino	-8,0	1,5	7,2	1,8	-2,7	-16,9	0,1	-0,7	-1,7	1,9	-1,5	2,5
Idade	De 15 a 17 anos	8,1	-4,5	-19,4	-5,8	8,2	1,7	-1,0	-3,4	17,2	-2,5	8,8	-2,3
	De 18 a 21 anos	3,2	8,1	3,5	6,8	2,1	0,7	0,5	0,3	-4,8	-6,1	3,3	2,8
	De 22 a 25 anos	-1,4	-0,7	4,3	1,4	-1,8	0,5	1,8	1,8	-2,8	-2,7	0,5	1,0
	De 26 a 29 anos	-4,6	-0,2	8,9	-0,0	1,0	-1,6	0,7	0,7	-2,9	0,7	0,6	-1,8
Renda	Até R\$ 478,00	-7,6	-20,2	-13,9	-10,4	-23,3	12,8	19,2	-0,5	19,9	-7,3	20,6	-5,6
	De R\$ 478,00 até R\$ 1.190,00	-0,2	-0,4	0,7	0,8	-2,6	8,8	-0,2	1,8	-1,3	-1,1	1,4	-1,1
	Mais de R\$ 1.190,00	3,1	16,2	12,3	12,2	20,7	-14,9	-14,4	-4,5	-18,2	10,8	-21,7	10,9
Escolaridade	Não alfabetizado	7,2	5,7	-5,2	-7,0	9,6	-1,9	-2,9	-2,5	5,0	5,5	-4,5	1,8
	Fundamental	-8,4	-8,8	-3,7	-4,7	-14,5	-1,8	8,8	9,0	14,7	-1,7	12,5	-1,3
	Médio ou superior	0,9	1,8	-1,6	0,3	1,4	1,4	-0,1	-0,3	-2,0	-0,9	-1,6	-0,7
Posição em relação ao mercado de trabalho	Superior	10,7	10,4	10,6	12,6	20,3	-0,2	-12,9	-6,3	-19,6	9,9	-17,6	-4,7
	Não está procurando emprego	4,3	-1,5	-14,5	-6,8	-8,2	16,1	-0,2	-0,3	-2,2	-6,8	1,6	-4,3
	Desempregado	-2,8	-0,9	5,1	2,8	-4,3	6,1	-1,5	0,7	-0,4	1,6	-1,2	3,5
Situação	Trabalha	3,1	3,0	9,7	3,5	3,7	4,8	-2,0	0,1	-4,7	3,0	-2,8	1,8
	Não PEA	2,7	-4,7	-17,4	-4,4	-1,8	5,0	3,9	0,6	15,9	-4,8	8,6	-3,9
	Associado sem carteira	-1,6	-6,5	10,6	0,5	8,3	-12,8	-1,2	3,2	-10,4	1,7	-4,0	1,6
	Associado com carteira	-1,8	-2,3	9,3	7,9	-0,4	1,5	3,1	-1,7	2,0	2,6	-3,3	-0,7
	Audience regular	7,2	-4,3	3,7	10,8	8,6	-8,5	-6,1	-6,9	-1,6	3,3	4,4	-3,7
Situação	Conta própria temporária	-8,5	-1,4	1,3	3,7	-11,1	5,1	18,5	1,7	11,9	-3,2	17,2	-1,6
	Funcionário público	1,2	4,3	9,3	9,9	6,3	4,8	0,6	-14,0	-1,6	15,9	-0,2	-4,5
	Não PEA	3,5	-1,6	-10,6	-4,1	-4,7	7,9	2,5	0,3	-8,8	-2,4	0,7	-1,9

Fonte: Agência Juventude Brasil (JNB, 2013).
Elaboração: IUPERJ.

Usando as categorias macrossociológicas e tomando sinteticamente as práticas realizadas acima da média para interpretar, observa-se que: Como já se percebeu, também

aqui a dissonância é evidente. Cada categoria estatística é heterogênea do ponto de vista sociológico, e os indivíduos predominantes em cada uma delas têm características diversas, o que não invalida a interpretação.

No que se refere a práticas culturais relacionadas à cultura pop (shows de música brasileira, além de rock, pop e funk) a frequência nos últimos trinta dias é de 6,1% para os de menor renda para o primeiro tipo e 3% para o segundo. Entretanto, a porcentagem de frequentadores aumenta para 24% e 20% para os de maior renda. Entre os de escolaridade fundamental, a música popular brasileira é a preferência (9,6% contra 7,9% dos shows de rock, pop e funk); as porcentagens sobem na medida do aumento da escolarização: 23% e 14%, respectivamente para os de maior escolarização. Entre os que nunca foram a shows de música estão os de menor rendimento e menor escolarização. Padrão semelhante pode ser encontrado para ida a bibliotecas: 78,68% dos jovens de domicílios com menor rendimento (até R\$ 678,00) nunca foram a bibliotecas, porcentagem próxima para os de menor escolaridade (75,5% do ensino fundamental). Surpreendente é encontrar a proporção de 29,3% com escolaridade superior nunca terem ido a bibliotecas. Também é interessante o número bastante baixo de frequência a bibliotecas nos últimos trinta dias (1,4% para os de menor renda e 5,5% para os de menor escolaridade; 14,77% para os de maior rendimento e 16% para os de maior escolarização). Para as práticas mais exigentes em termos de formação estética e do gosto, que pressupõem exposição prolongada ou domínio de repertórios de tradições e códigos culturais específicos e também de instituições especializadas, a exemplo de teatro e concerto de música, o baixo acesso é surpreendente: 87,8% daqueles jovens de menor renda e 43,8% dos de maior renda e 78,2% dos de menor e 38,3% dos de maior escolarização nunca foram ao teatro na vida.

No caso de música de concerto, a porcentagem dos que nunca foram é superior a 70% em todos os recortes socioeconômicos e ultrapassa 90% para os de menor renda e escolaridade. A renda passa a ser muito determinante para ida ao cinema: 68,4% dos que tinham renda familiar até R\$ 678,00 afirmaram nunca terem ido ao cinema, porcentagem que cai para 44,83% dos que têm apenas escolaridade fundamental. Ao mesmo tempo, é uma prática realizada por mais de 18% dos jovens nos últimos trinta dias (a porcentagem é superior a 18% em todos os recortes). Padrão de frequência e intensidade maior pode ser verificado para idas ao circo. Embora a porcentagem seja grande para os que nunca foram (68,4% para os de menor e 32,8% para os de maior renda; 58% e 28,67% para os de menor e maior escolarização, respectivamente), também é grande a porcentagem de jovens que foram ao circo nos últimos trinta dias: é maior do que 29% em todas as categorias construídas.

Já a ida a exposições de arte e fotografia é uma prática rara, a exemplo de concertos de música clássica. Expressa a regra de ouro do legitimíssimo: a renda aumenta e a prática também. O mesmo vale para a escolarização: 13% dos de menor renda foram alguma vez a exposições e 49% dos de maior renda nunca o fizeram. Ao mesmo tempo 15% dos de menor escolaridade já foram a exposições, enquanto quase 50% dos de maior escolarização nunca foram. Estas dissonâncias chamam a atenção. É verdade que elas se apresentam em todas as práticas e são relevantes para a descrição do que faz a juventude brasileira em termos de cultura (pelo menos no que se refere aos segmentos de práticas selecionados no artigo).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De acordo com os dados fornecidos, é possível concluir que as práticas culturais estão sendo confrontadas com mudanças nas culturas e nos mercados de produção. Isso se deve ao desenvolvimento de instrumentos e tecnologias de acesso cada vez mais sofisticados e poderosos. Cada um dos grandes grupos, ou categorias estatísticas, usadas para descrever as estruturas sociais tem uma variedade de características e elementos sociológicos diferentes; com isso, uma parte deles é dissonante em termos de expectativas de comportamento e providências estruturadas para as práticas culturais dominantes da categoria. Em síntese, parte dos indivíduos não faz o que indica a expectativa dominante correlacionada com a estrutura de capitais econômicos.

Esses desvios demonstraram as disparidades entre os padrões e as áreas de prática; Ainda assim, existe a possibilidade de retirar os termos da interpretação que afirmam ser as práticas probabilísticas. Isso é verdade, mas não devemos nos concentrar apenas em extremos de grupos de renda, escolaridade, sexo ou idade. Olhar para as probabilidades como um todo, não apenas para os extremos. No que diz respeito ao comportamento eficaz dos praticantes, é evidente que não existe uma conexão harmoniosa entre o trabalho, a educação e as práticas culturais. Portanto, estas não possuem conexões causais lineares ou categorias explicativas completas. Para enfatizar os desfasamentos incluídos que indicam os elementos de dissonância das práticas, concentramos nos agrupamentos estatísticos. Isso não significa que o capital cultural e econômico não é relevante para uma explicação. O consumo cultural entre os jovens brasileiros desempenha um papel relevante na formação de identidade, na construção de sentidos e no engajamento com a sociedade. Compreender as tendências desse consumo e suas implicações é fundamental para a promoção de políticas públicas e práticas

educativas que valorizem a diversidade cultural, incentivem a participação dos jovens e contribuam para a construção de uma sociedade mais plural e inclusiva. Além disso, é necessário promover o acesso igualitário à cultura, a formação crítica dos jovens e a valorização de suas expressões culturais, garantindo assim um consumo cultural mais consciente e significativo para essa importante parcela da população. O exercício demonstra que as determinações incluídas são importantes e explicativas, e oferece parciais das práticas culturais da juventude brasileira.

As políticas culturais confrontaram o desafio de reconhecer que as práticas dos jovens são determinadas por fatores fortalecidos e contextuais. Este texto trata que uma abordagem e uma explicação devem ser complementadas quando se trata de práticas culturais juvenis. As disposições de praticar são determinadas, mas também têm autonomia das condições estruturais. Enfim, as políticas de formação de público enfrentam desafios ao levar em consideração os aspectos emocionais e as inclinações particulares dos jovens em relação às práticas culturais. As práticas são influenciadas por ativos (capitais cultural, econômico e social) e as provisões e repertórios de práticas se consolidam à medida que as experiências de acesso são bem-sucedidas e fortalecem as próprias provisões para realizar novas experiências.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

SILVA, F. A Barbosa da. **Os jovens brasileiros e as suas práticas culturais: entre universalismo e singularidades.** Relatório provisório. Brasília: IPEA/SNJ, dezembro 2014.

BARBOSA, F. **Cultura SP: hábitos culturais dos paulistas.** São Paulo: Organização João Leiva, Tuva Editora, 2014.

SILVA, F. A. Barbosa; ABREU, L. E. (org.). **As Políticas Públicas e suas narrativas: o estranho caso entre a mais cultura e o sistema nacional de cultura.** Brasília: Ipea, 2012.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção.** Crítica social do julgamento. São Paulo, Edusp, 2007.

_____. "A metamorfose dos gostos". In: **Questões de sociologia**, p. 127-135. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização.** Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

DOISE, W(1992). **L'ancrage dans les études sur les représentations sociales**, Bulletin de psychologie, XLV(405), 189- 195.



FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1995. GOMES, Renato Cordeiro. *Consumo cultural*. In: KUHN, Terezinha (org.). *Dicionário de comunicação*. São Paulo: Paulus, 2010

PROGRAMA ID JOVEM: IMPACTOS PARA AS JUVENTUDES NA REDUÇÃO DE EXCLUSÕES SOCIAIS

Sabrina Lima de Vilhena¹
Beatriz Akemi Takeiti²

RESUMO: O presente resumo é um recorte de uma pesquisa de mestrado ainda em andamento, que se dedica ao estudo de políticas públicas para as juventudes no Brasil, tendo como foco o Programa ID Jovem. O objetivo deste estudo é identificar impactos do Programa ID Jovem para as juventudes na redução das exclusões sociais a partir do acesso a atividades culturais, esportivas e de lazer, e do transporte interestadual no Brasil. Para este estudo, o percurso metodológico privilegia metodologias colaborativas e participativas, com entrevistas trazendo a narrativa dos próprios jovens. Espera-se que o estudo contribua com a produção de conhecimento nas áreas das Ciências Humanas e Sociais, sobretudo no campo da Psicologia Social e nas práticas com as juventudes acerca da elaboração, execução e avaliação de políticas públicas, priorizando o aprimoramento do próprio Programa ID Jovem.

PALAVRAS-CHAVE: Psicossociologia. Juventudes. Políticas Públicas. ID Jovem. Cultura.

INTRODUÇÃO

Ao pensar em políticas públicas para as juventudes, percorremos um caminho afetivo de memórias que se concatenam à própria trajetória da primeira autora, dentro e fora do contexto acadêmico. Este resumo se inicia descrevendo um pouco sobre a sua trajetória e como este tema se vincula a sua jornada enquanto beneficiária dessa política. Paraense, psicóloga formada com bolsa integral através do PROUNI, na Universidade da Amazônia. Por alguns anos foi usuária do Programa ID Jovem, Lei Federal Nº12.852 de agosto de 2013, que considera jovens pessoas com idade entre 15 a 29 anos e que a proporcionou vivências

¹Psicóloga. Mestranda em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social, EICOS, UFRJ.

²Terapeuta Ocupacional. Docente do Departamento de Terapia Ocupacional, Faculdade de Medicina e do Programa de Pós-Graduação em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social, EICOS, UFRJ.

em espaços que cobravam ingresso, além de passagens de ônibus interestaduais que a permitiram circular por vários estados do Brasil. Além disso, residindo no município de São Paulo, participou durante dois anos do Programa Jovem Monitor Cultural, política pública municipal que visa a experimentação profissional e formação em gestão cultural de jovens de 18 a 29 anos, amparado também, assim como o ID Jovem, no Estatuto da Juventude.

Nas vivências profissionais como Psicóloga Social e também como docente na Fundação CASA em São Paulo, além do processo formativo no Programa Jovem Monitor Cultural, teve contato com as JuventudeS em suas diversas facetas.

Nesse processo-relação, ora como beneficiária, ora como profissional de garantia de direitos, e aproveitando o acesso que lhe foi garantido através do PROUNI à uma formação na área de ciências humanas, começa a buscar produções científicas que tratem de políticas públicas para juventudes, em especial o ID Jovem, e suas possíveis contribuições para a redução das exclusões sociais, e identifica, assim, a necessidade no desenvolvimento de estudos nesta temática e uma aproximação interessante com o Programa de Pós-Graduação em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social - EICOS, da UFRJ.

Neste sentido, esta pesquisa questiona quais os impactos da política pública do Programa ID Jovem para jovens de baixa renda no Brasil, levando-se em consideração as diversas dimensões da vida cotidiana (eventos esportivos e culturais, atividades de lazer, mobilidade urbana).

O estudo das Juventudes tem sido crescente na contemporaneidade em diversas áreas de conhecimento, tanto para a compreensão das múltiplas facetas desta etapa do desenvolvimento humano, quanto para o desenvolvimento de políticas públicas. Neste caminho, o Programa ID Jovem, regulamentado em 2015 como forma de assegurar o cumprimento do estabelecido no Estatuto da Juventude (2013), dispõe sobre o benefício da meia entrada para acesso a eventos artísticos-culturais e esportivos e estabelece procedimentos e os critérios para a reserva de vagas a jovens de baixa renda nos veículos do sistema de transporte coletivo interestadual (rodoviário, ferroviário ou aquaviário).

Sete anos se passaram desde o dia 06 de outubro de 2015, data em que foi publicado no Diário Oficial da União o Decreto Nº8.537 de 05 de outubro de 2015, assinado pela então Presidenta Dilma Rousseff, classificado em direito como Política Social e referendado aos

Ministério da Cultura - MINC; Ministério do Esporte - ME e Ministério dos Transportes - MT.

Ao se realizar uma busca em canais como o SciELO; Google Acadêmico; Portal Periódico da CAPES e a Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações - BDTD, raros estudos são encontrados sobre o impacto desta política pública, em especial se tratando do contexto das exclusões sociais.

Foram realizadas buscas utilizando os termos “Programa ID Jovem”; “Programa Identidade Jovem” e “ID Jovem” nas 04 plataformas citadas e ao todo, foram encontrados 03 (três) estudos que trazem já no título a temática do Programa como objeto de central investigação, 02 (dois) deles relacionados à área de turismo e 01 (uma) publicação da Secretaria Nacional da Juventude que relaciona o programa à identidade da juventude brasileira.

Desta forma, estudos como o proposto por este projeto de pesquisa, se mostraram potentes na medida em que evidenciam narrativas a partir do olhar dos próprios jovens beneficiários do programa e com isso se poderá identificar 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 o acesso ao programa.

A partir dos prováveis resultados obtidos, sejam eles oriundos do trabalho intelectual ou prático previsto para a execução deste projeto, poderão ser testemunhadas a contribuição com a produção de conhecimento nas áreas de Ciências Humanas e Sociais e aos estudos sobre a temática das Juventudes no Brasil e no exterior e também acerca da elaboração, execução e avaliação de políticas públicas voltadas às Juventudes, bem como contribuir no aprimoramento do próprio Programa ID Jovem.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Diversas áreas do conhecimento, como a psicologia, as ciências sociais, a pedagogia, o serviço social, a filosofia e o direito se debruçam no estudo da juventude como etapa do desenvolvimento do sujeito humano. Para Groppo, teorias tradicionais da juventude, concebem esta como uma faixa etária mais ou menos evidente, natural e universal, assim

como a infância, a maturidade e a velhice, quase que determinada biopsicologicamente, cabendo ao meio social reconhecer as propriedades intrínsecas deste momento do curso da vida.

Ainda segundo o autor, a proposição original da sociologia da juventude apontava para esta categoria como uma transição para a vida adulta, sendo a socialização tarefa secundária, mas que a partir dos anos 1970, com o desenvolvimento de teorias pós-críticas da juventude, há uma tendência entre algumas em negar a permanência ou a validade das categorias etárias enquanto outras, entretanto, relativizar a concepção de socialização a de categorias etárias, propondo que as juventudes contemporâneas eram ativas e diversas nas socializações. (Groppo, 2017).

Groppo (2017) faz um levantamento sobre a literatura sociológica que trata da temática da juventude a menciona um concordância entre a literatura sociológica europeia (Calvo, 2005; Pais, 1993) e latino-americana (Krauskopf, 2004; Abramo, 2005), quando constatam que os marcadores tradicionais de inserção na vida adulta implodiram, já que na primeira modernidade se defendia que a juventude se encerrava no término do período escolar, na união conjugal, na entrada no mercado de trabalho, na saída da casa dos responsáveis e na experiência de maternidade ou paternidade, etapas que naquele contexto seguia mais ou menos uma linha e se coincidiam. Entretanto, as juventudes contemporâneas vivem transformações culturais, políticas, econômicas e culturais tão aceleradas que impedem a cristalização de distintas identidades geracionais.

No Brasil, a legislação em vigor considera jovens as pessoas com idade entre 15 (quinze) e 29 (vinte e nove) anos de idade, a partir da Lei Nº12.852, de 05 de agosto de 2013, que institui o Estatuto da Juventude e dispõe sobre os direitos dos jovens, os princípios e diretrizes das políticas públicas de juventude e o Sistema Nacional de Juventude (Sinajuve). A partir do ano de 2015, com o Decreto Nº8.537 de 05 de outubro, o Programa ID Jovem surge com o objetivo de regulamentar a legislação vigente para dispor sobre os benefícios de meia-entrada para acesso a eventos artístico-culturais e esportivos, e estabelece critérios e regras para reservas de vagas para jovens de baixa renda nos veículos do sistema de transporte coletivo interestadual. O Decreto considera jovem de baixa renda: pessoa com idade entre quinze e 29 anos que pertence à família com renda mensal de até dois salários mínimos, inscritas no Cadastro Único para Programas Sociais do Governo Federal (CádÚnico) (Brasil, 2015).

A compreensão de que o jovem brasileiro enfrenta anos de uma situação de vulnerabilidade que o impede de gozar dos direitos que deveriam ser assegurados pela legislação, tem estimulado a definição de políticas públicas específicas para esta parte da população, reconhecendo e valorizando suas características idiossincráticas (Bsrceles; Brasil *et al*, 2018).

Uma publicação da Secretaria Nacional da Juventude, intitulada “ID Jovem: uma identidade da juventude brasileira (Barcelos *et al.*, 2018), traz um apanhado histórico da construção das legislações que se propõem a assegurar os direitos da juventude no Brasil, contextualizando o cenário econômico e político do país e desafios vivenciados por este grupo no país. O livro destaca o Programa ID Jovem, apresentando seu histórico de criação e os resultados obtidos pelo programa até 2018.

A mesma publicação menciona que a maior parte dos usuários do ID Jovem é mulher e parda. O programa atende, principalmente, jovens com idade entre 18 e 26 anos. Os autores apontam ainda que o menor número de usuários, entre os 27 e 29 anos, pode significar uma melhoria nas condições financeiras do jovem usuário quando se torna mais velho. Outra faixa etária que usa menos a ID são os menores de 18 anos. Importa desenvolver ações para aumentar a quantidade de beneficiários do programa entre estes grupos (Barcelos *et al.*, 2018).

Os resultados apresentados por esta publicação da SNJ, apontam que o ID se mostrou como boa oportunidade para que a juventude tenha mais acesso à cultura, ao esporte e ao lazer, mas que é preciso reconhecer os desafios e as necessidades de avanços (Barcelos *et al.*, 2018), o que corrobora com o fato de que estudos acerca da temática podem contribuir com a avaliação e a melhoria de políticas públicas voltadas para as juventudes de baixa renda ao investigar se de fato houveram contribuições na redução de exclusões sociais trazendo as narrativas dos próprios jovens.

METODOLOGIA

Para este estudo, o percurso metodológico seguirá algumas etapas de abordagem quanti-qualitativas e privilegiará metodologias colaborativas e participativas. As etapas a seguir tratam da elaboração de instrumentais e da coleta de dados:

Etapa 1: Levantamento e análise de engajamento de Grupos e coletivos de Jovens em Redes Sociais que tratem do “Programa ID Jovem”;

Etapa 2: Escolha de três destes grupos, utilizando como critérios:

a) O número de participantes: priorizando os com maior número;

b) Engajamento: priorizando os com maior frequência diária, semanal ou mensal de publicações relevantes entre os participantes (excluindo publicações como propagandas ou outras temáticas que fujam à temática das Juventudes).

Etapa 3: Elaboração de um questionário quanti-qualitativo, por meio do Recurso “Formulários Google” com questões abertas e fechadas que versam sobre o acesso e a frequência a eventos artísticos-culturais e esportivos e aquisição de passagens rodoviárias a partir do Programa ID Jovem, assim serão quantificados dados importantes sobre estes acessos, mas também trará um espaço aberto para que o jovem descreva brevemente sua experiência;

Etapa 4: Apresentação da Proposta desta pesquisa nos grupos escolhidos, convidando o público para a pesquisa. Neste mesmo formulário, o jovem poderá assinalar se concorda em participar, de forma voluntária e sem quaisquer ônus ou benefício financeiro, de outras etapas da pesquisa, com entrevistas (virtuais ou presenciais) caso seja selecionado. Como critérios de inclusão, serão convidados a participar desta pesquisa sujeitos maiores de idade, ambos os sexos e gêneros, pertencentes a distintos grupos étnico-raciais, que são ou já foram usuários do Programa ID Jovem. Para garantir tempo hábil de pesquisa, com dedicação efetiva da pesquisadora, serão coletados o número máximo de 40 formulários de respostas;

Etapa 5: Escolha de Sujeitos para entrevistas dialogadas e realização das entrevistas. A partir da análise das respostas obtidas, serão selecionados e convidados 05 participantes para o relato oral de suas histórias, por meio de entrevistas dialogadas, que podem ocorrer de forma virtual ou presencial, a depender da cidade de moradia do pesquisado e do contexto sanitário e de saúde no tempo histórico desta etapa de pesquisa.

Como critérios de seleção destes 05 jovens para esta etapa, serão consideradas as narrativas contidas nas respostas do formulário de pesquisa, tais como: Acesso às atividades esportivas, de turismo ou lazer viabilizados exclusivamente por meio do ID Jovem; Narrativas

que corroborem com a hipótese de que o Programa ID Jovem contribui para a diminuição de exclusões sociais, caso surjam.

Seguidas estas etapas, as entrevistas serão transcritas, analisadas e os recortes pertinentes serão trazidos nos resultados deste trabalho a partir do trabalho de análise do discurso e das narrativas obtidas por meio da história oral.

Esta pesquisa está em andamento na etapa de catalogação de produções e referenciais relacionadas à temática e levantamento e análise de engajamento de Grupos e coletivos de Jovens em Redes Sociais que tratem do “Programa ID Jovem”.

A busca em bases de dados apontou que são raros os estudos encontrados sobre o impacto desta política pública, em especial se tratando do contexto das exclusões sociais. Ao todo, foram encontrados 03 (três) estudos que trazem já no título a temática do Programa como objeto central de investigação, 02 (dois) deles relacionados à área de turismo e 01 (uma) publicação da Secretaria Nacional da Juventude que relaciona o programa à identidade da juventude brasileira.

Com relação a grupos voltados ao Programa ID Jovem no Facebook, foram encontrados nove principais grupos, sendo que o maior deles, em número de participantes, possui 49 mil membros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar em políticas públicas para juventudes nos direciona inevitavelmente ao atravessamento das atividades culturais nesta etapa do desenvolvimento do indivíduo. O Programa ID Jovem vem com o intuito de assegurar direitos já estabelecidos no Estatuto da Juventude. Estudar os efeitos desta política pública na redução de exclusões sociais permite a evolução da própria política pública.

Nesse sentido, pesquisas que emergem do cotidiano contemporâneo e problemas multiculturais, como a memória social, as ocupações e os deslocamentos, as exclusões sociais e os direitos humanos de gerações humanas podem contribuir amplamente com a garantia de acesso aos direitos e o desenvolvimento da política pública, e neste projeto pode ser percebido como o acesso à ocupações nos territórios e a cultura (eventos esportivos e culturais, museus e espaços que por terem cobrança de ingressos - e por outros motivos, são historicamente

negados à jovens de baixa renda), assim como os deslocamentos interestaduais por meio de passagens de ônibus entre diferentes estados do Brasil, utilizando o recorte geracional da juventude.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMO, H. Branco, P. (org). **Retratos da juventude brasileira**. Instituto da Cidadania/ Fundação Perseu Abramo. São Paulo, 2005.

BARCELOS, J. OIVEIRA, F. LOZZI, M. SHINTAKU, M.. **ID Jovem**: uma identidade da juventude brasileira. Disponível em: <https://bibliotecadigital.mdh.gov.br/jspui/handle/192/257>. Acesso em: 9 out. 2022.

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 nº 12.852 de 5 de agosto de 2013.

FARIAS, W. PIMENTEL, M. **ID Jovem 2.0, um turismo social pós fordista?** Estudo sobre os hábitos de viagem dos usuários do programa. Disponível em: <https://doi.org/10.21680/2357-8211.2021v9n1ID19679>. Acesso em: 15 out. 2022.

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. Disponível em: https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2318-92822017000100002&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 17 out. 2022.

PAIS, J. M. **Culturas juvenis**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1993.

SOEIRO, B. O. **ID Jovem como um aliado na formação prática dos estudantes de turismo e hotelaria da Universidade Federal do Maranhão**. Disponível em: <https://rosario.ufma.br/jspui/handle/123456789/4656>. Acesso em: 15 out. 2022.

TAKEITI, B. A.; VICENTIN, M. C. G. Juventude(s) periférica(s) e subjetivações: narrativas de (re)existência juvenil em territórios culturais. **FRACTAL: REVISTA DE PSICOLOGIA**, Niterói, v. 31, n. esp., 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/fractal/a/zdCRzXcBsFhkQvkDrbLTp3s/>. Acesso em: 13 out. 2022.

JUVENTUDES E POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA

Beatriz Akemi Takeiti¹
 Débora Irmão Santos²
 Luísa Beltrame Lovatel³

RESUMO: As políticas públicas de cultura compreendem princípios operacionais, práticas administrativas e orçamentárias e procedimentos para que ações culturais possam ser implementadas. Trata-se de discutir as políticas públicas de cultura voltadas para jovens no período de 2020-2022 e pensar de que modo tais políticas funcionam como dispositivos que podem operar realidades locais. Este levantamento foi realizado pelos sites oficiais dos governos federal, estadual e municipal. Das 14 ações levantadas, apenas 3 incidiam diretamente nos jovens: ID Jovem, o Estação Juventude 2.0 e o Programa Juventude na Praça. Questionamo-nos as lacunas intencionalmente colocadas quando se trata de formular políticas públicas para as juventudes, principalmente aquelas voltadas para uma cultura juvenil.

PALAVRAS-CHAVE: Juventude. Cultura. Políticas públicas culturais. Estado.

INTRODUÇÃO

Políticas públicas compreendem a tomada de decisão por parte do Estado tendo em vista satisfazer o interesse de determinados grupos ou toda a sua coletividade (Amabile, 2012). Elas se constituem como a concretização de uma ação governamental, e podem ser operacionalizadas através de programas, projetos e ações.

Aqui, enfatizaremos as políticas públicas culturais ou de cultura, entendidas como toda atuação do Estado no campo da cultura baseando-nos, em especial, na definição da UNESCO,

¹Terapeuta Ocupacional. Doutora em Psicologia Social. Docente do Departamento de Terapia Ocupacional e do Programa de Pós-Graduação em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social (EICOS), UFRJ. Coordena a pesquisa Juventude(s) urbanas periféricas e Ocupação Cultural (2023). E-mail: biatakeiti@medicina.ufrj.br.

²Graduanda em Terapia Ocupacional, UFRJ, bolsista PIBIC/CNPq. E-mail: deborasantos210900@gmail.com.

³Graduanda em Terapia Ocupacional, UFRJ, bolsista PIBIC/UFRJ. E-mail: luisabeltramelovatel@gmail.com.

que entende as políticas culturais como “um conjunto de princípios operacionais, práticas administrativas e orçamentárias e procedimentos que fornecem uma base para a ação cultural do Estado” (UNESCO, 1969). Ainda que reconheçamos a existência (e a legitimidade) de políticas culturais postas em ação por atores não-estatais, adotamos este recorte tendo em vista o objetivo exclusivo de levantar as modalidades de ação do Estado no campo da cultura voltadas para jovens brasileiros.

Em relação à criança, ao adolescente e ao jovem, a cultura passa a ser contemplada pelo Estatuto da Criança e do Adolescente no ano de 1990 como um direito, regulamentado pelo seguinte termo:

Art. 4º É dever da família, da comunidade, da sociedade em geral e do poder público assegurar, com absoluta prioridade, a efetivação dos direitos referentes à vida, à saúde, à alimentação, à educação, ao esporte, ao lazer, à profissionalização, à cultura, à dignidade, ao respeito, à liberdade e à convivência familiar e comunitária (BRASIL, 1990).

Na mesma esteira jurídica, o Estatuto da Juventude também reafirma o direito à cultura que deve promover acesso aos bens e serviços culturais, a participação dos jovens nas decisões políticas culturais, a preservação da identidade e diversidade cultural e a memória social, além da liberdade de criação juvenil (BRASIL, 2013).

De acordo com pesquisas realizadas pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (Peregrino; Pinheiro; De Souza, 2018 *apud* IBGE, 2016) indivíduos entre 15 e 29 anos de idade configuram-se 25% da população brasileira (em torno de 50 milhões de pessoas). Entretanto, esse dado tende a reclinar a partir de 2025, podendo reduzir para até 35 milhões de jovens no ano de 2050. Com base nisso, certas demandas sociais são identificadas nas áreas da educação, do trabalho, da saúde e da cultura, considerando a histórica desigualdade social do país e o fato de que será esse o público responsável por sustentar o desenvolvimento do processo acelerado de envelhecimento populacional.

Assim, ao passo que se faz necessária a implementação de políticas públicas como um direito dos jovens em vista das demandas sociais apresentadas por esse público, também é preciso o estabelecimento de políticas de cultura como “estratégias de enfrentamento dos ‘problemas da juventude’”, como afirmam Spósito e Carrano (2003), uma vez que a própria condição de ser jovem é experienciada como uma dificuldade em si.

Este trabalho consiste em um recorte de uma pesquisa mais ampla de iniciação científica, desenvolvida no Departamento de Terapia Ocupacional, UFRJ coordenada pela

primeira autora, iniciada em 2020, que teve como objetivo caracterizar as juventudes no Complexo do Alemão e analisar os impactos de um projeto de extensão⁴. Como parte de uma das etapas da pesquisa, realizamos um levantamento de políticas públicas voltadas para jovens em diversos setores, a saber: saúde, educação, assistência social, cultura, esporte, lazer e comunicação. Aqui, nos interessa discutir as políticas públicas de cultura voltadas para jovens, principalmente no período da gestão do governo federal de 2020-2023, na “era bolsonarista” cujo levantamento foi realizado e pensar de que modo tais políticas culturais funcionam como dispositivos que podem operar realidades locais.

METODOLOGIA

A metodologia utilizada para a coleta de dados deu-se a partir de uma busca realizada através de sites oficiais de diferentes esferas do governo no período de novembro de 2020 a abril de 2021. Foi utilizado como critério de inclusão da pesquisa que os documentos deveriam ter os jovens como público alvo, sendo excluídos políticas, programas e projetos, principalmente ligados ao campo da educação, que relacionavam-se à formação de profissionais que atuavam com os jovens, mas não diretamente a eles. Consideramos a juventude a partir das normativas jurídicas brasileiras, ou seja, pessoas com idade entre 15 e 29 anos, segundo o Estatuto da Criança e do Adolescente (BRASIL, 1990) e o Estatuto da Juventude (BRASIL, 2013).

O primeiro site visitado foi o da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. Neste, foi necessário navegar manualmente em busca das políticas, programas e ações municipais. A segunda visita foi ao site do Governo do Estado do Rio de Janeiro, em que foi necessário entrar na aba das secretarias e procurar pelo setor de atuação as respectivas políticas, programas e ações. A terceira visita foi ao site do Governo Federal, no qual foi necessário setorizar e buscar individualmente nos Ministérios da Saúde; Educação; Cidadania; da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos; Relações Exteriores; Agricultura, Pecuária e Abastecimento; Ciência, Tecnologia, Inovações e Comunicações; e Turismo. Já a busca realizada no site do Sistema Nacional da Juventude (SINAJUVE), seguiu os seguintes passos: no menu superior foi selecionada a opção “sobre” e “programas da “SNJ” onde foram obtidos os documentos estudados.

⁴O projeto de extensão Juventude(S): intervenções urbanas de arte-cultura no território é coordenado pela primeira autora e que, desde 2016, desenvolve oficinas de arte-cultura para jovens inseridos em uma escola pública da rede estadual e numa organização não-governamental.

Após a leitura dos documentos, foram incluídos aqueles que atendiam aos seguintes critérios: políticas, programas, projetos e ações que incidiam direta ou indiretamente sobre a juventude. Documentos que propunham políticas, programas, projetos e ações para o público em geral incluindo jovens foram excluídos, assim como aqueles que não foram possíveis de serem acessados na íntegra para leitura ou que as informações não estavam disponíveis nos sites oficiais.

Para a organização dos dados, foi criada uma tabela em excel, contendo as seguintes informações para serem extraídas do material: nome do programa/política; classificação (se política/programa); setor (saúde, educação, esporte/lazer, cultura, assistência social; comunicação); ministério ou secretaria ao qual pertence; âmbito; lei, portaria ou decreto; link de acesso ao dado; data de acesso, faixa etária e pequena descrição da proposta. Para este trabalho, foram selecionadas apenas as políticas públicas vinculadas ao campo da cultura e que incidem direta e indiretamente sobre os jovens.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

A política cultural, assim como as demais políticas públicas, tem atravessado, ao longo da história do país, períodos de continuidade e ruptura de seus programas e instituições em função das diversas diretrizes governamentais (Calabre, 2009). Cabe ressaltar aqui que, neste período estudado, a gestão do governo federal na “era bolsonarista”, dissolveu o então Ministério da Cultura (MinC) e suas atribuições foram incorporadas, inicialmente, pelo Ministério da Cidadania que absorveu também o Ministério de Esporte e o Ministério do Desenvolvimento Social. A cultura, enquanto status de ministério, passou a ser gestada por uma Secretaria Especial (de Cultura), ligada inicialmente ao Ministério do Turismo (Folha de São Paulo, 2022). Esta dissolução teve impactos não apenas na formulação de políticas públicas de cultura bem como na operacionalização das ações nesta área, particularmente àquelas voltadas ao público jovem. Uma verdadeira cruzada contra a cultura ou, na melhor das hipóteses, uma contracultura. Isto torna-se evidente no levantamento realizado das políticas públicas para as juventudes neste período de “guerra cultural” contra um suposto inimigo - a esquerda comunista. Há um esvaziamento de programas e ações públicas além de um acirramento ideológico conservador destas propostas em torno do que se considera “moral” e “politicamente” o mais adequado enquanto bem e valor social para os jovens. Nessa conjuntura, concordamos com a reflexão de Coimbra e Morais (2019) de que a

extinção/recriação do Minc pode ser considerada um movimento de “eterno retorno”, uma vez que esse Ministério já foi inativado por três gestões federais.

Do total de programas, políticas, projetos e ações voltadas para os jovens nas diversas áreas em estudo (145), foram incluídas para análise 85 propostas em distintos setores - saúde, educação, esporte e lazer, cultura, assistência social, comunicação, segurança e trabalho. Para este trabalho, vamos discutir apenas as políticas públicas de cultura, que incidem direta ou indiretamente sobre os jovens.

Assim, nosso escopo de análise aqui perfazem um total de 14 (quatorze) políticas, programas e projetos relacionados à cultura no período de 2020 a 2021. Observa-se que, destas 14 políticas, apenas 3 estão diretamente voltadas ao público juvenil e pertencem à SINAJUVE. São eles: o Programa ID Jovem, o Estação Juventude 2.0 e o Programa Juventude na Praça.

O Programa ID Jovem estava ligado, à época, ao Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos e à Secretaria Nacional da Juventude. Previsto como Lei Federal pelo Estatuto da Juventude (Lei no. 12.852/2013), passa a vigorar como política pública através do Decreto no. 8.537/2015. Este Programa está voltado para jovens, de 15 a 29 anos e tem como objetivo favorecer àqueles de baixa renda o acesso a meia-entrada em eventos artísticos culturais e esportivos, bem como garantir vaga gratuita ou com desconto, no sistema de transporte coletivo interestadual.

O Estação Juventude 2.0, ligado ao mesmo Ministério do ID Jovem, é um programa que busca apresentar possibilidades aos jovens para o fortalecimento de seus direitos em sua região. Neste espaço, o jovem é capacitado para empreendedorismo, trabalho, saúde, educação, cidadania, desenvolvimento sustentável, direitos humanos, tecnologia da informação, cultura, esporte e lazer, para se informar sobre políticas públicas para as juventudes. Já o Juventude na Praça consiste em um programa voltado ao protagonismo juvenil criado como plataforma de empoderamento de territórios, valorizando aptidões sociais, esportivas e culturais da juventude. Esta ação, embora prevista como política pública, não contava com nenhuma portaria, lei ou decreto regulamentando tal ação. Tanto o ID Jovem quanto o Estação Juventude 2.0 são políticas públicas de cultura para os jovens formulados pela instância federal. Já o Juventude na Praça constitui uma política pública de âmbito estadual. À época do levantamento, não foi identificado nenhuma política pública em âmbito municipal.

As demais políticas identificadas (11) incidem indiretamente nos jovens, cujas pautas atravessam o universo juvenil no que pese a desigualdade racial e de gênero, a inserção no mercado de trabalho, o empreendedorismo e cooperativismo, as relações interculturais com povos e comunidades tradicionais, a implementação de espaços de convivência, esporte e lazer para grupos em situação de vulnerabilidade social e programas de premiações a servidores públicos comprometidos com as juventudes brasileiras. Destes onze programas, projetos e ações, três deles não se limitavam apenas ao setor da cultura, mas irradiavam também para os setores de assistência social, educação e saúde.

Castro, Aquino e Andrade (2009) tomam a cultura como um fenômeno vivo, que influencia na vida econômica e dinâmica das sociedades. Por meio da cultura, jovens formam identidades sociais, aproximam-se ou afastam-se de grupos e compartilham e assimilam diferenças. É através da cultura que a arte (na sua forma mais ampla) é expandida, que o sujeito se reconhece na comunidade, localiza-se no espaço e convive com os seus pares. Assim, percebemos a potencialidade da cultura na vida dos jovens e a importância de políticas públicas que garantam esse direito.

Das políticas de cultura levantadas aqui, nenhuma delas esteve atrelada à Secretaria Especial de Cultura, sendo 10 delas vinculadas ao Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos, o famoso Ministério da “Damares”. Durante este período, além da dissolução do MinC, nenhuma política pública de cultura para jovens esteve atrelada à Secretaria Especial de Cultura. Isto demonstra o desinteresse e a falta de compromisso político com este público.

Assim, questionamo-nos, neste período, as lacunas intencionalmente colocadas quando se trata de formular políticas públicas para as juventudes, principalmente aquelas que envolvem o âmbito cultural. Se participar da vida requer consciência, posicionamentos, informação e comunicação, pode-se dizer que neste período, os jovens, como público prioritário das ações culturais, estiveram descobertos de seus direitos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Visto que o acesso à cultura é um direito dos jovens garantido pelo Estatuto da Criança e do Adolescente (BRASIL, 1990) e pelo Estatuto da Juventude (BRASIL, 2013) a promoção da participação da juventude nas decisões políticas culturais torna-se um fator essencial. Nesta

pesquisa, observa-se a necessidade da implementação de políticas públicas voltadas para tal setor e, conseqüentemente, do reconhecimento, pesquisa e divulgação de tais estudos.

Dessa forma, foi apontado através do presente trabalho que no período de 2020 a 2021 foram identificados 14 políticas, programas e projetos voltados para a cultura, tendo apenas 3 deles o foco direto na juventude. Destes, a maior parte estava atrelada ao Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos, além de nenhum deles estar ligado à Secretaria Especial de Cultura, o que reverbera diretamente o contexto político da época.

A partir disso, destaca-se, então, a rasa operacionalização de políticas culturais voltadas para a juventude brasileira no âmbito não só federal, como também estadual e, principalmente, municipal. Portanto, consideramos fundamental o debate acerca da temática proposta e a compreensão da cultura não apenas como um setor, mas como um influenciador essencial na dinâmica social, assim como na questão econômica. Entendemos, diante do que foi apontado, que é tempo de recomeçar, e vemos a necessidade de reestruturação do campo da cultura, para que ele de fato possa oportunizar, prioritariamente, aos jovens o acesso e a garantia de direitos culturais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRASIL. Lei n. 8.069, de 13 de julho de 1990. **Dispõe sobre o Estatuto da Criança e do Adolescente e dá outras providências**. Diário Oficial da União. Brasília, DF, v. 20, p. 1-284, 1990.
- BRASIL. Lei n. 12.852, de 5 de agosto de 2013. **Dispõe sobre o Estatuto da Juventude e dá outras providências**. Diário Oficial da União. Brasília, DF, 2013.
- CALABRE, L. (2009). **Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI**. Rio de Janeiro: Editora FGV.
- CASTRO, J. A.; AQUINO, L. M. C.; ANDRADE, C. C. **Juventude e Políticas Sociais no Brasil**. Brasília: Ipea, 2009.
- COIMBRA, K. E. R.; DE MORAIS, M. D. C. **Eleições presidenciais 2018 e gestão Bolsonaro: o não lugar da cultura**. Argumentum, Vitória, v. 11, n. 3, p. 140-156, 2019.
- FOLHA DE SÃO PAULO. **De “cocozinho de índio” a “pum do palhaço”, relembre a Cultura sob Jair Bolsonaro**. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/12/de-cocozinho-de-indio-a-pum-do-palhaco-relembre-a-cultura-sob-jair-bolsonaro.shtml>. Acesso em: 07 jul. 2023.

PEREGRINO, M.; PINHEIRO, D.; SOUZA, L. **Engajamento, educação e trabalho:** demandas da juventude no Brasil. *Revista de Ciências Sociais*, Montevideo, v. 31, n. 42, p. 127-150, ago./nov. 2018.

SPOSITO, M.; CARRANO, P. Juventude e políticas públicas no Brasil. **Revista Brasileira de Educação**, Brasília, n. 24, p. 16-39, set./dez. 2003.

MESA II

ARTES, CULTURA,
DESENVOLVIMENTO E LIBERDADE

LIBERDADE DE EXPRESSÃO ARTÍSTICA NO BRASIL: UM PROBLEMA PÚBLICO?

Giuliana Kauark¹

RESUMO: O presente artigo é uma primeira produção da pesquisa de pós-doutorado “Liberdade de expressão artística no Brasil: um problema público”, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense. Apesar da proteção garantida pela Constituição Federal do Brasil de 1988, observou-se, em período recente, um crescente cerceamento da liberdade artística, seja por ações do governo, do judiciário ou da sociedade civil. Além de considerar as normas jurídicas relativas aos direitos culturais, esta pesquisa utiliza a análise sociológica dos problemas públicos para investigar essas restrições. Para tanto, enfatiza a importância de identificar e compreender os distúrbios e situações problemáticas, os públicos envolvidos e arenas de debate criadas, bem como os desafios que apresentam para as políticas culturais.

PALAVRAS-CHAVE: Liberdade de expressão artística. Direitos culturais. Políticas culturais. Problema público.

INTRODUÇÃO

A pesquisa “Liberdade de expressão artística no Brasil: um problema público”, desenvolvida durante estágio pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense, tem como objeto de análise a liberdade de expressão artística no Brasil, entendida como uma das formas pelas quais reconhecemos os direitos culturais.

¹Professora da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) e do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia (Pós-Cultura/UFBA). Email: giulianakauark@gmail.com.

A complexidade do estudo dos direitos culturais se revela, entre outros aspectos, pelo atravessamento por entre as diferentes gerações/dimensões dos direitos humanos². Neste sentido, os direitos culturais se traduzem em liberdades culturais; promoção e acesso à cultura; patrimônio cultural e participação nas definições das políticas culturais (Varela, 2014). Podemos observar que a maior parte destas dimensões dos direitos culturais é facilmente encontrada em estudos de políticas culturais, à exceção da que se refere às liberdades. Esta é a dimensão sobre a qual nos interessa refletir, considerando, sobretudo, a sua violação e visibilidade em período recente no país.

Com o *impeachment* da ex-presidenta Dilma Rousseff em 2016 e a eleição de Bolsonaro em 2018, as denúncias de casos de censura às artes se intensificaram. Neste momento histórico, “ampliou-se a repressão a manifestações populares e a vigilância sobre movimentos sociais. E também a pressão sobre vozes dissidentes, na forma combinada de censura e de intimidação” (Miguel, 2019, p. 40).

De acordo com o MOBILE, Movimento Brasileiro Integrado pela Liberdade de Expressão Artística que monitora denúncias de violação à liberdade artística e cultural no país, entre 2016 e 2022 foram identificados mais de 280 casos de restrição à cultura que compõem o atual Mapa da Censura³. Por óbvio, este cenário está em desacordo com a nossa Constituição Federal de 1988 que garante a proteção à liberdade de expressão artística. Em seu artigo 5º, inciso IX, afirma-se que é “livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença” (BRASIL, 1988).

A despeito da garantia constitucional, testemunhamos um crescente cerceamento da liberdade de expressão artística que pode ter origem tanto na atuação dos Poderes Executivo e Judiciário, como da sociedade civil por meio de linchamentos virtuais ou mesmo ameaças enviadas por perfis fakes. Como examinam Costa e Sousa Junior (2018, p. 29), na atualidade a censura

“[...] não tem mais uma logomarca ou um processo burocrático legitimador como no passado; hoje ela se manifesta por meio de ações judiciais, de pressão econômica, de

²Os direitos de primeira geração irradiam a ideia de liberdade, têm por titulares os indivíduos e são oponíveis ao Estado, preconizando uma abstenção do Estado frente às liberdades individuais. Ao revés, os direitos de segunda geração filiam-se à noção de igualdade que somente se efetiva por meio da ação prestacional do Estado através de políticas públicas. Direitos de terceira geração estão associados ao conceito de fraternidade e se expressam na proteção de patrimônios comuns à humanidade (seja ambiental, histórico, artístico ou cultural). Em face do avanço tecnológico e neoliberal, algumas correntes de pensamento sugerem a emergência de uma quarta geração na qual se encontram os direitos relativos à democracia, informação, biotecnologia etc.

³A Cultura Brasileira Censurada. Movimento MOBILE. Disponível em: <https://movimentomobile.org.br/mapa--da-censura/>. Acesso em: 15 fev. 2023.

assédio moral, de atitudes políticas de iniciativa do Estado, mas disfarçada de proteção, política de comunicação, defesa da ordem social. Para identificá-la, precisamos lançar mão de recursos interpretativos que nos permitam evidenciar a intenção de silenciamento da oposição política, da crítica e da denúncia ideológica” (Costa e Sousa Junior, 2018, p. 29).

Na presente pesquisa, para refletir sobre a intensificação de casos de restrição da liberdade de expressão artística entre 2016 e 2022 no Brasil, utilizaremos a análise sociológica dos problemas públicos. Daniel Cefaï (2017), autor chave desta corrente de pensamento, explica a dinâmica que faz emergir um problema público:

“Confrontadas com uma situação problemática cujas consequências são percebidas e avaliadas por um conjunto de pessoas como nefastas para os seres humanos e para os bens a que eles estão ligados, (...) essas pessoas se inquietam, se interrogam, investigam, experimentam, discutem. Tentam definir o problema, determinar suas causas, detectar seus fatores e estabelecer as responsabilidades. Associam-se e organizam-se, encontram líderes para fazer suas vozes serem ouvidas e para convencer e mobilizar em grande escala. Tomam a palavra, testemunham, avaliam, argumentam, criticam, deliberam, interpelam a opinião e os poderes públicos. Quando estes não intervêm, buscam solução em sua própria escala, imaginam roteiros, projetam alternativas, tentam descobrir como regular ou suprimir o que definiram como situação problemática” (CEFAÏ, 2017, p. 188).

Ainda que reconheçamos as normas internacionais e constitucionais de direitos humanos e fundamentais e sua importância para compreensão jurídica da violação da liberdade de expressão artística, nos interessa nesta pesquisa questionar se esta liberdade pode ser considerada um problema público.

Ao utilizarmos a análise sociológica dos problemas públicos para investigar as restrições à liberdade de expressão artística, buscamos enfatizar a importância de identificar e compreender os distúrbios e situações problemáticas, os públicos envolvidos e as arenas de debate criadas em torno desse tema. A seguir, acionamos alguns destes conceitos de modo a evidenciar tanto as possibilidades analíticas da conjuntura adversa vivida em período recente no Brasil, como os desafios que trazem para o campo das políticas culturais.

A LIBERDADE DE EXPRESSÃO ARTÍSTICA E A ANÁLISE DOS PROBLEMAS PÚBLICOS

Embora os direitos culturais estejam reconhecidos na Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948, por mais de 60 anos pouca atenção lhes foi dada. Apenas em 2009 o Conselho de Direitos Humanos da Organização das Nações Unidas instituiu uma Relatoria Especial sobre os Direitos Culturais que tem como dever contribuir com a conceituação deste

conjunto de direitos, que compreende, inclusive, a indispensável liberdade de criação e expressão artística.

Em 2013, a Relatoria apresentou na Assembleia Geral do supracitado Conselho um mapeamento da proteção legal da liberdade de expressão artística, no qual identifica uma série de disposições explícitas⁴, implícitas⁵ e correlatas⁶, reconhecidas em variados documentos do direito internacional que amparam sua defesa e garantia. No que se refere a uma jurisprudência sobre o tema, também identifica decisões judiciais tomadas em âmbito regional, nas Cortes Europeia e Interamericana de Direitos Humanos⁷, assim como pelo próprio sistema ONU⁸. Em termos programáticos, salienta a contribuição da Unesco ao promulgar instrumentos normativos que reiteram a garantia da liberdade de expressão artística como obrigação dos Estados, merecendo destaque a Recomendação sobre o Estatuto do Artista (1980)⁹ e a Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (2005)¹⁰.

⁴No Pacto Internacional sobre Direitos Econômicos, Sociais e Culturais, art. 15: “[...] 3. Os Estados Partes no presente Pacto comprometem-se a respeitar a liberdade indispensável à investigação científica e às atividades criadoras. [...]”. No Pacto Internacional sobre Direitos Civis e Políticos, art. 19: “[...] 2. Toda a pessoa tem direito à liberdade de expressão; este direito compreende a liberdade de procurar, receber e divulgar informações e ideias de toda a índole sem consideração de fronteiras, seja oralmente, por escrito, de forma impressa ou artística, ou por qualquer outro processo que escolher [...]”.

⁵Aquelas que garantem o direito à liberdade de expressão ou o direito de participar da vida cultural, sem referência direta às artes ou atividades criativas.

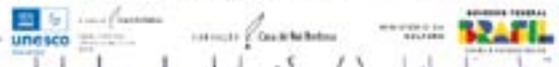
⁶O direito à liberdade artística também está relacionado com o direito à liberdade de opinião e à liberdade de pensamento, consciência e religião; o direito à reunião pacífica; o direito de associar-se livremente com outros e; o direito de beneficiar-se da proteção dos interesses morais e materiais resultantes da produção científica, literária ou artística de sua autoria.

⁷Ver: https://www.echr.coe.int/documents/research_report_cultural_rights_eng.pdf (Corte Europeia de Direitos Humanos) e https://www.corteidh.or.cr/docs/casos/articulos/Seriec_73_esp.pdf (Corte Interamericana de Direitos Humanos).

⁸Em sua comunicação nº 926/2000 de 2004, relativa ao pintor Hak-Chul Shin, que havia sido condenado por violação à Lei de Segurança Nacional, o Comitê de Direitos Humanos concluiu que a República da Coreia havia violado o artigo 19 do Pacto Internacional sobre Direitos Civis e Políticos. Já o Grupo de Trabalho sobre Detenção Arbitrária, em seu parecer nº 32/2011, concluiu que o músico e compositor camaronês Lapiro de Mbanga havia sido arbitrariamente detido pelo legítimo exercício de seu direito à liberdade de expressão artística.

⁹Art. III-3: Os Estados-membros, reconhecendo o papel essencial que a arte desempenha na vida e no desenvolvimento do ser humano e da sociedade, têm o dever de proteger, defender e ajudar os artistas e sua liberdade de criação. Para isso, devem fazer o necessário para estimular a criatividade artística e a manifestação de talentos, em particular tomando medidas para garantir a liberdade do artista, que de outra forma seria incapaz de cumprir sua missão fundamental [...]. Art. III-6: Uma vez que a liberdade de expressão e comunicação é a condição essencial para toda atividade artística, Os Estados-Membros devem assegurar que os artistas beneficiem inequivocamente da proteção prevista neste campo pelo direito internacional e nacional em matéria de direitos humanos.

¹⁰Em 2020 foi deliberado que o monitoramento da Recomendação de 1980 fosse associado ao trabalho do Secretariado da Convenção de 2005. Além disso, liberdade artística é uma das áreas de monitoramento da Convenção, cujo relatório mundial de 2020 se dedica, especificamente, sobre este tema.



Para melhor compreender as obrigações dos Estados de respeitar e proteger essa liberdade é crucial compreender quais são os seus limites. Nesse sentido, o Pacto Internacional sobre Direitos Econômicos, Sociais e Culturais autoriza “unicamente as limitações determinadas por lei, somente na medida compatível com a natureza desses direitos e exclusivamente com o objetivo de promover o bem-estar geral em uma sociedade democrática” (art. 4º).

Já o Pacto Internacional sobre Direitos Civis e Políticos indica no artigo 19 que o direito à liberdade de expressão, inclusive na sua forma artística, pode estar sujeito a restrições que devem ser estabelecidas por lei, necessárias para o respeito aos direitos ou reputações de terceiros ou para a proteção da segurança nacional ou da ordem, saúde ou moral públicas. Em 2011, este artigo foi objeto de conceituação pelo Conselho de Direitos Humanos devido à tensão entre liberdade de expressão e incitação ao ódio, sobretudo envolta por questões religiosas, culminando no Plano de Ação Rabat. Neste sentido, a incitação ao ódio, discriminação ou violência deve ser observada e, se necessário, podem ser aplicadas medidas restritivas ou outra intervenção pública.

Não obstante, a expressão artística de dissidência política ou de discursos que contrabalançam os poderes hegemônicos; a reapropriação ou interpretação não ortodoxa de símbolos, sejam nacionais, religiosos ou socioeconômicos; a participação no debate público por meio de narrativas que questionem valores morais, entre outras formas de criação artística que, porventura, possam criar *distúrbios* em determinados segmentos da sociedade **não** justificam restrições ou intervenções. Caso ocorram, tais restrições se configuram como violações da liberdade de expressão artística.

De acordo com Daniel Cefaï (2017, p. 191), o *distúrbio* é “de ordem afetiva, sensível e normativa. Quando ainda não está articulado em linguagem descritiva e conceitual, é vivido no modo da inquietação, da agitação ou da confusão, da angústia ou da obsessão”. Nem todo *distúrbio* será reconhecido como um problema, menos ainda como problema público, depende da mobilização coletiva em torno dele. Como traz o próprio autor, existe uma dimensão de paixão coletiva inerente à provação do *distúrbio*.

“Na prova do *distúrbio* ancora-se a indagação sobre aquilo de que eles tratam. Eles percebem e apreciam que os estados de fato, as ações ou acontecimentos são inaceitáveis, ilegítimos ou insuportáveis na perspectiva dos que são atingidos por suas consequências. Esse trabalho é indissociavelmente cognitivo e avaliativo. Sem um trabalho de avaliação, levado por afetos, impossível saber o que vale a pena ser conhecido, defendido ou rejeitado, aprovado ou afastado. Boa parte do trabalho de sensibilização, concernimento e mobilização em torno do que será um problema

público passa pela demonstração do que uma situação pode ter de cruel, injusta, desastrosa, angustiante” (Cefai, 2017, p. 197).

Importa salientar que um distúrbio apenas é capaz de se tornar problema público se combinar um conjunto de elementos instituídos e instituintes. Por um lado, depende de uma rede de dispositivos simbólicos, jurídicos, midiáticos e institucionais que lhe garante sustentação no debate público. Por outro, ele é pré-formatado por precedentes como usos, crenças, costumes ou, como afirma o autor, por uma cultura pública em que se sedimentaram respostas a problematizações anteriores. Em certo sentido, o problema público também organiza uma ordem moral ao fazer julgamentos a fim de imputar graus de responsabilidade, punir erros e reparar danos.

Não surpreende, portanto, que as principais motivações para impor restrições à liberdade artística estejam enraizadas em interesses políticos, econômicos e, sobretudo, morais e religiosos. Ironicamente, tais limitações são muitas vezes impostas em nome de cidadãos impedidos de julgar por si mesmos, como as crianças, impelindo uma ação do Estado.

Por um lado, se utilizarmos uma noção de políticas culturais restrita à atuação do Estado no campo da cultura, baseando-nos na definição da Unesco (1969, p. 4) que as compreende como “um conjunto de princípios operacionais, práticas administrativas e orçamentárias e procedimentos que fornecem uma base para a ação cultural do Estado”, verificamos como é complexo interpretar quando uma intervenção pública viola ou não a liberdade de expressão artística. Em contextos opressivos, medidas costumeiras tomadas pelos Estados podem configurar-se em instrumento de perseguição e, por conseguinte, em formas disfarçadas de censura. Alguns exemplos podem ser: classificação indicativa de obras culturais; regulação do uso do espaço público; cortes ou restrições de acesso ao fomento.

Por outro, se trouxermos um entendimento mais abrangente de políticas culturais como “ações operadas pelos mais diversos atores que têm como parâmetro estruturar e organizar práticas sociais identificadas diretamente com o universo da cultura, com o objetivo final de limitar ou dinamizar a diversidade cultural e as várias experiências da alteridade” (Domingues; Albinati, 2017, p. 109), observamos como o campo da cultura assume a função de uma arena de conflitos entre indivíduos, grupos e organizações que procuram ou positivar ou negar experiências de alteridade.

Ainda de acordo com João Domingues e Mariana Albinati (2017), a negação das diferenças conduz a um processo de subordinação que se manifesta, em primeiro lugar, pela desvalorização da expressão artística e, em segundo lugar, pela desvalorização dos próprios sujeitos. Processo este que percebemos na desvalorização de obras e artistas censurados no Brasil. Evidentemente, esse esforço de desvalorização e subordinação de expressões e sujeitos encontra contestação. Um problema público nada tem de unânime, ao contrário, constitui-se na ausência de consenso e de consentimento.

“A indagação dá lugar a contraindagações, os fatos são contestados ou apresentados sob outro enfoque, cada explicação e cada interpretação são sujeitas a protestos. Cada indagação – inquérito policial, reportagem jornalística, investigação judiciária, experimentação científica, audiência parlamentar, relatório de organização não governamental etc. – tenta estabilizar versões mais ou menos aceitáveis pelas diferentes partes do público e fixar as implicações do conflito. Volta e meia, a uma fase de coalescência do problema público, muito conflituosa, segue-se uma fase de estabilização em torno de pontos partilhados de disputa ou de controvérsia. Uma arena pública se institucionaliza, e as perspectivas, cooperativas e competitivas, se organizam” (Cefaï, 2017, p. 198).

Quando as relações de tensão e conflito ultrapassam o círculo dos indivíduos diretamente envolvidos e passam a se referir a um número maior de pessoas, conforme o autor, elas assumem o caráter de um processo político. Neste sentido, o conflito pode dar origem a um público, especialmente quando é possível identificar que dois campos distintos se enfrentam em torno de um problema dirigindo-se a um *auditório*.

A constituição de uma *arena* não é apenas questão de discussão pública, tendo em vista que as diferentes partes do público que a compõe contribuem para demarcar linhas de fratura entre identidades, interesses e opiniões. Por isso, Cefaï (2017, p. 207) afirma que o esforço de determinar problemas públicos faz surgir “agências específicas em ambientes específicos que em troca contribuíram para redefinir esses problemas públicos e institucionalizar o modo de administrá-los”.

No Brasil pós-*impeachment*, indivíduos, grupos e organizações começaram a se mobilizar em torno de *situações* consideradas *problemáticas* – expressões artísticas consideradas imorais ou impróprias – a fim de “imputar responsabilidades, denunciar negligências ou infrações, eventualmente designar vítimas e culpados, em suma, fazer julgamentos de ordem estética, moral, legal ou política a fim de reparar os danos ou punir os erros” (Cefaï, 2017, p. 189).

Nesse sentido, acreditamos que, além da atenção às normas internacionais e constitucionais de direitos humanos e fundamentais, analisar os processos de restrição da liberdade de expressão enquanto um problema público pode contribuir na busca por um equilíbrio entre intervenção pública e liberdade artística, sendo este um desafio das políticas culturais.

Destarte, identificar distúrbios e situações problemáticas, desvelar operadores de indagação e mediação, examinar sua publicização, observar públicos e arenas criadas, são alguns dos caminhos possíveis para compreender o processo de violação sistemática da liberdade de expressão artística, vivido intensamente no Brasil entre 2016 e 2022, enquanto um problema público. Nossos próximos passos na pesquisa percorrerão tais caminhos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Presidência da República, 1988.

CEFAÏ, Daniel. **Públicos, Problemas Públicos, Arenas Públicas**: o que nos ensina o pragmatismo (Parte 1). *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, v. 36, n. 1, p. 187-213, mar. 2017.

COSTA, Maria Cristina Castilho; SOUSA JUNIOR, Walter de. **Censura e pós-censura**: uma síntese sobre as formas clássicas e atuais de controle da produção artística nacional. *Políticas Culturais em Revista*. Salvador, v. 11, n. 1, p.19- 36, 11 fev. 2018.

DOMINGUES, João; ALBINATI, Mariana. Direitos culturais: diversidade e conflito produzindo a cidade. *In*: SANTOS JUNIOR, O. A. dos; NOVAES, P.R.; LACERDA, L.; WERNECK, M. (orgs.). **Caderno Didático Políticas públicas e direito à cidade**: programa interdisciplinar de formação de agentes sociais. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2017.

MIGUEL, Luis Felipe. **O pensamento e a imaginação no banco dos réus**: ameaças à liberdade de expressão em contexto de golpe e guerras culturais. *Políticas Culturais em Revista*. Salvador, v. 11, n. 1, p.37-59, 11 fev. 2019.

ONU. ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. **Comitê de Direitos Econômicos, Sociais e Culturais**. Observación General nº 21: Derecho de toda persona a participar en la vida cultural (artículo 15, párrafo 1a, del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales). Ginebra, 2009.

ONU. ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. **Conselho de Direitos Humanos / A/HRC/23/34**. Informe de la Relatora Especial sobre los derechos culturales, Farida Shaheed: El derecho a la libertad de expresión y creación artísticas. Ginebra, 2013.

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

UNESCO. Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura.
Réflexions préalables sur les politiques culturelles. Paris: Unesco, 1969.

VARELLA, Guilherme. **Plano Nacional de Cultura:** Direitos e políticas culturais no Brasil. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

EM CULTURA SÓ O QUE É NOSSO, É QUE DEVIA SER MELHOR

Isaú Meneses¹

RESUMO: Esta é uma guerra de que temos certeza de um dia vencer, mas quando, não se sabe, porque ela não é contra pessoas, ela é contra mentalidades de certas pessoas; por isso, as suas batalhas são ganhas de indivíduo para indivíduo, de dia para dia, até que um dia o somatório das batalhas ganhas se transformem na vitória de um povo. Este artigo tem por finalidade discutir a importância da valorização e promoção da cultura e identidade nacionais de um povo. Do ponto de vista metodológico ele assentou na abordagem qualitativa, tendo a pesquisa bibliográfica, documental e *brainstorming* como seus eixos principais. Como resultado, pretende-se alcançar um consenso sobre a importância da cultura para a solidificação das identidades e projeção da imagem de um país dentro e fora das fronteiras.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura. Identidade. Valores Culturais. Promoção.

INTRODUÇÃO

Esta é uma guerra de que temos certeza de um dia vencer, mas quando, não se sabe, porque ela não é contra pessoas, ela é contra mentalidades de certas pessoas; Por isso, as suas batalhas são ganhas de indivíduo para indivíduo, de dia para dia, até que um dia o somatório das batalhas ganhas se transformem na vitória de um povo.

Antes que me perca pela estrada a fora, sinto que é importante tornar claro desde já, que não se trata de querer desdenhar, menosprezar, nem tão pouco expelir do nosso interior, o que vem do exterior.

O que se quer aqui é tão simples e somente recordar e reafirmar com veemência, que isto que estamos a assistir (o menosprezo pela nossa cultura) é como alguém que diz, “sim eu

¹Instituto Superior de Artes e Cultura (ISArC). Email: isaumeneses@gmail.com.

existo, mas para nada presto. Tudo o que é meu só da pra ignorar, menosprezar senão mesmo enterrar”.

O que se quer aqui é simplesmente recordar e reafirmar que ninguém pode ser o que é, sem ter a sua própria identidade. E essa identidade tem que ser autêntica e por si orgulhosamente assumida. De contrário, estarás tu próprio a lutar e a fazer um tremendo esforço para a tua própria extinção.

Na verdade, no campo da cultura, excetuando o que é nocivo, como o disse acima, só o que é nosso é que devia ser melhor. E o que é nosso, não é apenas aquilo que provém do nosso solo, subsolo, fauna, flora, ambiente, águas ou do que quer que seja.

Também é nosso, tudo aquilo que tendo sido objeto de uma forma de tratamento específica, ganhou uma historicidade, um significado, uma importância e/ou um afeto que justifique o seu vínculo e a sua pertença a um determinado território, povo ou estado. É assim que se compreende, por exemplo, que a capulana que veio das árias, constitui hoje uma das marcas identitárias de Moçambique; o bacalhau que é pescado das águas norueguesas é hoje uma das principais iguarias que identificam Portugal em todo o mundo.

A cultura não só faz a nossa marca, como também constitui a essência da nossa identidade e atribui autenticidade a nossa forma de ser e de estar, de sentir e de pensar, de compreender e de agir, perante uma determinada realidade social concreta.

Como refere Kroeber, citado por Laraia “A maior realização da antropologia na primeira metade do século XX foi a ampliação e a clarificação do conceito de cultura” (Kroeber *apud* Laraia, 1986, p. 27).

Ora, se essa cultura for subestimada, espezinhada, ignorada, desvalorizada ou mesmo desprezada em detrimento de uma outra cultura, esse indivíduo, esse grupo social ou povo que assim proceder, não chega a ser o que devia ser, nem tão pouco, chega a ser o que pensa que é, porque em nenhum momento este terá identidade própria. Mesmo aquela identidade que ele pensa ter, não chega a tê-la, porque essa identidade, por não ser sua, é pura e simplesmente falsa.

[...] A identidade é formada na “interação” entre o “eu” e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência que é o “eu real”, mas esse é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais “exteriores” e as identidades que esses mundos oferecem. A identidade, nessa concepção sociológica, preenche o espaço entre o “exterior” – entre o mundo pessoal e o mundo público. O facto de que projetamos a “nós mesmos” nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que

internalizamos seus significados e valores, tornando-os “parte de nós”, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade, então, costura (ou para usar uma metáfora médica, “sutura”) o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis” (Hall, 2015, p. 11).

A construção desta identidade, pode constituir uma das matérias primas para a formação daquilo que Bourdieu designa por Habitus. Segundo Pierre Bourdieu,

“[...] o princípio da acção histórica, a acção do artista, do sábio ou do governante, como também a do operário ou do funcionário inferior, não é de um sujeito que defrontasse a sociedade como se esta se tratasse de a um objecto constituído na exterioridade. Ele não reside nem na consciência nem nas coisas mas na relação entre dois estados do social, a saber a história encarnada nos corpos, sob a forma desse sistema de disposições duráveis a que eu chamo habitus” (Corcuff, 1997, p. 39).

Tudo isso, me deixa não só preocupado como também perplexo. Daí que me vem à cabeça algumas perguntas, para as quais posso até não ter respostas como tal agora, mas que ao menos provocam uma revolução nas mentes das pessoas, de tal modo que resultem numa outra maneira de pensar, sentir e agir perante a sua própria cultura.

INDAGAÇÕES DE SITUAÇÕES INCRÉDULAS

Há situações na e relativamente à cultura que por serem tão bizarras fazem germinar em nós um conjunto de indagações como referimos atrás. Vamos a elas:

1. Como é que se explica que 47 anos depois da proclamação da independência nacional de Moçambique, haja ainda alguém que se digne a celebrar ou permitir que se celebre o dia mais nacionalista que podíamos ter e em que se devia exaltar mais a cultura e a identidade nacionais, com a invasão de artistas e estilos de músicas estrangeiros, em detrimento daquela que é pura e originalmente moçambicana, como aconteceu nas comemorações do dia da independência de moçambique, na capital do País em 2022 como se pode ver no anexo 1;

2. Como se explica que, quando se pede um patrocínio a certas empresas e por sinal grandes, para apoiar eventos de, e com artistas nacionais, a resposta é, muitas vezes, negativa, alegando não existir orçamento para o efeito e, quando se trata de eventos que envolvem artistas estrangeiros, há patrocínios das mesmas empresas, aos milhares de dólares;

3. Como se explica que muitas vezes, certas Elites tenham tempo e prazer de ir aos espetáculos, quando estes envolvem estrangeiros, e quando é o contrário alegam não ter recebido nenhum convite;

4. Como se pode compreender que haja pessoas que, mesmo sabendo que seus Pais são originários do seu país, com uma língua própria, que por sinal falam, ainda se orgulham por não falar essa língua, assumindo o português ou outra língua estrangeira, como sua única língua e nalguns casos até malfalada e não dominada na escrita o que até certo ponto envergonha a si próprio e suas origens;

5. Porque razão, as pessoas insistem, principalmente nos finais de anos, a oferecerem cabazes de bebidas alcoólicas, que destroem o bolso de quem oferece e a saúde de quem é oferecido, em vez de oferecer produtos de arte que dignifica e preserva a memória de quem oferece e alegria, educa e reforça os laços de amizade de quem é ofertado, relativamente ao primeiro;

6. Porque que as pessoas e até entidades públicas insistem a fazerem brindes com champanhe em cerimónias oficiais, se esta prática, que por sinal nem tem origens dignificantes, está até em vias de extinção mesmo no ocidente, em vez do uso das nossas bebidas e práticas tradicionais.

Poderia, obviamente, continuar com perguntas, porém, julgo ter levantado número suficiente de questões para alimentar o debate. O que interessa agora é trazer para o debate algumas ideias que no meu entender, podem constituir um contributo a considerar, na busca de caminhos conducentes a um bom porto.

CONTRIBUTOS PARA O RESGATE DA CULTURA

Na verdade, estamos perante uma luta que vai ser dura e longa. Dura, porque ela é contra disculturalização de quem quer que seja, e falta de identidade própria. E estas, estão impregnadas nas mentes, e por isso mesmo, essa luta vai ser longa, porque as mentes não se mudam como as peças de um carro ou o mero desligar do interruptor de uma lâmpada.

Perante o problema da fraca ou falta de identidade cultural própria, a mudança das mentes, pressupõe avultado investimento:

- Na educação, tendo em vista o incremento da escolaridade, da erudição e da consciência coletiva sobre a educação patriótica;

- Na cultura, de modo a construir e/ou consolidar a identidade cultural, individual e coletiva, através da preservação, promoção e valorização das diferentes manifestações artísticas e culturais. Segundo Xavier “[...] a cultura é um elemento fundador e decisivo do social. [...]” (Xavier, 2016, p. 29) e como sublinha o mesmo autor “[...] o desenvolvimento deve ser resultado da imbricação de uma ideia de cultura e de uma ideia de educação.” (Xavier, 2016. p. 30);

- Por fim, há também que investir naquilo que eu chamo de culturalização do conteúdo local, que consiste na atribuição de um cunho cultural a todas as iniciativas e/ou respostas do local, perante o global.

Assim, se há por exemplo numa determinada zona, uma multinacional, por hipótese, italiana e que por isso mesmo, haja necessidade de se fornecer pizzas, os restaurantes locais devem aproveitar esta oportunidade para fornecer não só as pizzas, mas também as comidas e bebidas locais, quais sejam, xiguinha, thepwe, nipa, etc, igualmente empacotadas, etiquetadas, engarrafadas e certificadas, porque nessas empresas, também há mão de obra local. Não só; com o andar do tempo, esses estrangeiros precisarão certamente de provar a gastronomia local.

E ela terá que estar higiénica e tecnicamente à altura das exigências e padrões de certificação internacionais, o que pressupõe a instalação e desenvolvimento de indústrias alimentares e de bebidas. Esta culturalização do conteúdo local, terá que abarcar a todas as manifestações artístico-culturais. Ou seja, se num restaurante, se promove a gastronomia local, também se deve, prioritariamente, ouvir a música local e/ou nacional, a decoração feita por artistas locais e/ou nacionais e assim por diante.

Este procedimento, pressupõe a revisão de algumas leis e políticas culturais em vigor, conceção, aprovação e implementação de certas políticas culturais específicas, quer de âmbito nacional, quer de âmbito municipal e/ou setoriais. Na visão de Rubim (2010) “[...] a nova sociabilidade impõe que as políticas culturais devam ser capazes de articular dimensões nacionais, locais, regionais e globais [...]” (Santos; Pais, 2010, p. 265).

Outrossim, a formação afigura-se de suma importância. Formação do público consumidor, formação dos empresários ou empreendedores, dos fazedores e implementadores

de políticas e formação dos decisores das políticas. E para estes últimos, terá que ser com particular atenção, para que não sejam eles próprios a darem ordens em contrário, quando um dia a emoção falar mais alto que a razão. “[...] o objetivo prioritário de uma verdadeira política cultural não pode limitar-se a “tornar acessível às grandes obras ao maior número possível”, mas deverá ser mais originária □ educar para o acesso à arte, mediante um maior apoio à formação e às práticas de arte (Lipovetsky; Serroy, 2013, p. 224).

Contra todas as expectativas, vezes há que se assiste certos dirigentes que vão aos eventos e chegados lá não se importam de interferir na produção do evento, sugerindo títulos, estilos de música, suas sequências, etc; o que acaba afetando na organização, duração, qualidade e demais aspectos relevantes, alguns dos quais ligados a legislação. Tendo pelo menos no momento da indução, alguns tópicos de formação cultural, pode esta formação constituir uma mais valia. Para a culturalização de conteúdos locais e melhor promoção de valores, práticas, lugares e padrões culturais, o mapeamento, a dinamização, o redimensionamento e a modernização das indústrias culturais e criativas, assumem capital relevância, pois, será necessário e indispensável a sofisticação e produção em massa de bens e serviços culturais, produtos agrícolas, entre outros.

Como é sabido por todos, destruir é mais rápido e fácil do que construir. Por isso mesmo, construir ou reconstruir o que se destruiu em 500 anos é muito mais difícil ainda e com uma duração incalculável. Por assim ser, tem que estar na consciência de cada um que a luta que se coloca pela frente na revalorização e reassunção da nossa cultura é, não só titânica, como de tempo incalculável, envolvendo gerações e gerações. E porque o desprezo, a desvalorização e o silenciamento da cultura africana, nos países colonizados por Portugal, significou e constituiu também a formação de mentalidades contrárias ao que era indígena, estamos perante uma Guerra em que o adversário está e atua também dentro do nosso quartel, o que torna o desafio mais complicado ainda.

De recordar que a globalização nesta luta, em grande medida joga mais contra, do que a favor dos nossos objetivos. Neste processo de Reconquista da nossa cultura e reconstituição ou consolidação da nossa identidade, as TIC's, que são os principais emissários da globalização, podem, também, embora com menos eficácia ser emissários importantes, mas nem por isso tão fortes como o movimento contrário, para veicular as nossas intenções e ações que visem a mudança de mentalidades em prol da revalorização da cultura Africana.

Contudo, o mais importante está em nós próprios: nas decisões e atitudes que tomamos para a Reconquista da nossa cultura, para a mudança das mentalidades, no lugar que atribuímos à cultura na orçamentação e no nosso cometimento na operacionalização de tudo isso, desde os políticos até ao jovem de mais tenra idade, passando pelos professores, estudantes, empresários, desportistas, artistas e demais personalidades e grupos sociais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A jeito de um remate final, vale a pena recordar a conceção de Santos sobre a globalização, segundo a qual “[...] Globalização é o processo pelo qual determinada condição ou entidade local estende a sua influência a todo globo e, ao fazê-lo, desenvolve a capacidade de designar como local outra condição social ou entidade rival” (Santos, 1997, p. 14). No seu texto ele apresenta quatro formas de globalização, quais sejam, localismo globalizado, globalismo localizado, cosmopolitismo e o património comum da humanidade.

Ora, o que aqui sugiro é o desenvolvimento de uma tal luta que permita a que se chegue num ponto em que há equilíbrio entre localismo globalizado e globalismo localizado e, entre cosmopolitismo e o património comum da humanidade. Mais uma vez, estamos perante uma luta que vai ser dura e longa, mas não é impossível.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DOS SANTOS, Maria de Lourdes Lima; PAIS, José Machado. **Novos Trilhos da cultura**. ICS. Impresa de ciências sociais, 2010.

CORCUFF, Philippe. **As novas sociologias**. Editora varal, LDA, 1997.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro □ Lamparina, 2015.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura, um conceito antropológico**. Rio de Janeiro □ Zahar, 1986.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A cultura-mundo, resposta a uma sociedade desorientada**. Edições, 70 LDA, 2013.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *In: Revista crítica de ciências sociais*, n. 48, 1997.

XAVIER, Jorge Barreto. **A cultura na vida de todos os dias**. Porto Editora, 2016.

O PARTHENON DE PAPELÃO OU O PAPELÃO DO PARTHENON: CULTURA COMO CONSTRUÇÃO DE VALOR

Naiene Sanchez Silva¹

RESUMO: Esta é uma guerra de que temos certeza de um dia vencer, mas quando, não se sabe, porque ela não é contra pessoas, ela é contra mentalidades de certas pessoas; por isso, as suas batalhas são ganhas de indivíduo para indivíduo, de dia para dia, até que um dia o somatório das batalhas ganhas se transformem na vitória de um povo. Este artigo tem por finalidade discutir a importância da valorização e promoção da cultura e identidade nacionais de um povo. Do ponto de vista metodológico ele assentou na abordagem qualitativa, tendo a pesquisa bibliográfica, documental e *brainstorming* como seus eixos principais. Como resultado, pretende-se alcançar um consenso sobre a importância da cultura para a solidificação das identidades e projeção da imagem de um país dentro e fora das fronteiras.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura. Identidade. Valores Culturais. Promoção.

INTRODUÇÃO

O primeiro trecho da trilogia “Contes Immoraux”, de Phia Ménard, intitulado “Parte 1: Casa mãe”, foi apresentado no ano de 2017 na 14ª edição da “Documenta”². Na ocasião, a artista propôs um solo baseado em questões que aproximavam as cidades de Kassel (Alemanha) e Atenas (Grécia).

Após a estreia na exposição quinquenal de arte contemporânea, a performance foi realizada em distintos lugares do globo demonstrando que a pesquisa artística concebida por

¹Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Email: ssnaiene@gmail.com.

²A primeira “Documenta” foi em 1955, seu objetivo era resgatar a arte moderna censurada pelo regime nazista. A mostra de arte contemporânea acontece a cada 5 anos - por 100 dias - na cidade de Kassel, Alemanha. Excepcionalmente no ano de 2017 ela aconteceu simultaneamente em Atenas.

Ménard resultou em uma obra que extrapola discussões relativas ao âmbito local, ou seja, a obra encomendada pelos curadores da “Documenta”, que teve como inspiração inicial explorar as possíveis convergências e divergências entre Kassel e Atenas, não faz sentido apenas aos que conheciam as peculiaridades dessas duas cidades.

A performance começa com Ménard observando as pessoas da plateia acomodarem-se em seus respectivos assentos. A artista está vestida com roupas que remetem a um traje grego futurista. Sobre o palco, a performer tem, à sua frente, grandes folhas retangulares de papelão espalhadas pelo chão.

Ménard, sem emitir qualquer palavra e desacompanhada de trilha sonora, começa a dar forma às folhas de papelão. Ela possui fita adesiva, uma motosserra e utiliza distintas ferramentas que se assemelham a lanças. A artista empilha, recorta, encaixa e perfura as folhas de papelão durante aproximadamente uma hora. Sob a tutela de uma rigorosa coreografia desenhada para que a estrutura ganhe forma, a artista demonstra possuir domínio técnico que culmina na construção de uma réplica de grandes dimensões do Parthenon – símbolo da democracia grega – feita de papelão.

A movimentação da artista durante a performance lembra os movimentos de uma guerreira. Não à toa, Ménard está vestida de Atena (conhecida como Minerva na Antiguidade Romana). Na mitologia, Atena, deusa guerreira, que une sabedoria e habilidade técnica, é consagrada pelo dom da racionalidade instrumental e pelo refinamento de seus estratégias.

Ao final de sua performance, Ménard senta-se para contemplar a réplica do Parthenon que ergueu. E, enquanto a performer observa a réplica do Parthenon, gotas de água começam a cair sobre o palco, o efeito se intensifica e começa a chover em cena. Além da chuva simulada, uma densa cortina de fumaça, que lembra o pó de escombros recém-demolidos, invade o palco. A quantidade de água que cai sobre o Parthenon é tanta que amolece o papelão. A estrutura encharcada de água começa a ruir lentamente.

A artista permanece sentada observando a réplica do Parthenon de papelão desmanchar-se até o total dismantelamento da estrutura. O trabalho de uma hora de construção é destruído em poucos minutos. É assim que a performer apresenta quão trabalhoso é erigir o projeto democrático e, concomitantemente, como sua ruína pode ser rápida.

A democracia, é aqui compreendida como um modelo de convivência social. De maneira ampla, o conceito de democracia – advento da Antiguidade grega – significa a legitimação dos valores isonomia e isegoria, os quais podem ser entendidos, respectivamente, como reconhecer igualmente as pessoas perante a lei e garantir o direito das pessoas de participarem do debate na esfera pública.

Posto isto, consideramos que uma possível interpretação sobre a obra de Ménard está na chave da fragilidade da democracia. Trata-se de considerar como uma forma de vida social orientada pelo valor da igualdade e da garantia de direitos se apresenta, sobretudo, no contexto contemporâneo.

Sobre esse assunto, o filósofo Paul B. Preciado, ao analisar as eleições parlamentares europeias do ano de 2019, comenta que “uma nova forma de fascismo paradoxalmente democrático”³ passa a compor o parlamento europeu, convertendo-se, assim, em um “árbitro dos debates entre todas as formações políticas” (idem). Segundo Preciado, “assistimos perplexos ao processo através do qual a democracia representativa absorve e invalida distintas subculturas de oposição e as transforma em uma cultura do poder e da identidade” (idem).

Preciado levanta a possibilidade de integrarmos uma sociedade democrática orientada por valores preconceituosos dentre os quais figuram a defesa do banimento de imigrantes, a inviabilidade do matrimônio homossexual, a destruição de ecossistemas e a criminalização do aborto. Segundo o filósofo, a maioria das pessoas legitimadas para ocupar os cargos públicos e definir os rumos democráticos dos países orientam-se por esses valores. É assim que o “fascismo democrático” é colocado em prática.

A denúncia de Preciado revela que não fazemos parte de uma democracia baseada na construção coletiva de valores, a qual pressupõe o debate, a inclusão de diferentes pontos de vista, enfim, o exercício da reflexão de forma ampla. Trata-se de estarmos diante de uma realidade constituída a partir da imposição de determinados valores.

Dissemos que o modelo democrático advém da Antiguidade Grega. Não obstante, vale lembrar que a capacidade humana de organização política colocava uma oposição entre a vida na pólis e a vida em família. O domínio da pólis configurava-se como o domínio da liberdade. O modelo grego pretendia superar a esfera da família e atuar na pólis. Definido como “aquele que compartilha os privilégios da lei” (Aristóteles, 1999, p. 221), convencionou-se necessário

³Disponível em: https://www.ara.cat/es/opinion/paul-b-preciado-cuerpo-democracia_0_2246175606.html. Acesso em: 28 jun. 2023.

enquadrar-se em um determinado perfil para ser reconhecido um cidadão. Assim, a mulher destinada a cuidar da família, o escravo condenado ao trabalho como forma de vida e o estrangeiro subjugado à condição de despatriado eram resignados ao posto de não cidadãos. Por esse motivo, as pessoas que se enquadravam nesses determinados grupos não participavam das decisões tomadas na pólis e, igualmente, não desfrutavam dos benefícios garantidos pelas leis.

Fato é que a aplicação do modelo democrático feita pelos antigos deve ser analisada com certa ressalva. Todavia, o sentido de democracia foi se transformando ao longo dos anos. Resta-nos saber qual foi a mudança no tratamento dado ao conceito de democracia. Sobretudo, interessa-nos refletir sobre as consequências decorrentes do exercício da ideia de democracia no contexto contemporâneo. De acordo com a descrição da cultura política contemporânea feita por Preciado, continuamos distante de uma justa aplicabilidade do regime político democrático.

Levando em consideração o contexto atual, portanto, confiamos na similaridade que há entre a perplexidade mencionada por Preciado e o momento em que Ménard observa o derretimento do símbolo da democracia, representado pela destruição do Parthenon de papelão. Preciado acredita que o “fascismo democrático” se configura na legitimação de “[...] um sistema representativo antropocêntrico patriarco-colonial”⁴. Há, segundo o filósofo, um pacto para manter o sistema que legitima a mentalidade que domina o debate político e inspira os representantes que deliberam em nome da democracia. Isso significa: “o que chamamos livre (mas escassa) participação (uma vez a cada quatro anos!) é a ritualização de distintas formas de submissão: administrativa, racial, econômica, sexual, digital, legal, psiquiátrica” (idem). Eis o motivo de Preciado referir-se ao regime democrático em curso de “fascismo democrático”.

Surge, então, a pergunta: o que pode ser feito diante do “fascismo democrático”?

Levando em conta os dizeres do filósofo, pensamos que ter consciência dos valores que sustentam nossa cultura política é o primeiro passo para não colaborar com a legitimação do modelo político que flerte com a perversidade.

Ménard e Preciado são corpos que desafiam os valores apreciados pelo fascismo democrático. Preciado é um filósofo transgênero feminista e Ménard uma artista transgênero,

⁴Disponível em: https://www.ara.cat/es/opinion/paul-b-preciado-cuerpo-democracia_0_2246175606.html. Acesso em: 28 jun. 2023.

condição que lhes permitiu uma construção física e mental permanente. A existência de Ménard e Preciado põem em xeque a perenidade de valores de todo o tipo, convida-nos a entender o mundo a partir da chave da transformação e da constante construção.

Ser transgênero, para Preciado, equivale a desejar e “aceitar que só somos nós mesmos graças à – e através da – mudança, da mestiçagem, da mistura”⁵. O filósofo comenta que o corpo transgênero é atravessado pela experiência da travessia que pode ser entendida como um ato político íntimo perceptível nas transformações corporais. Nas palavras de Preciado: “a voz que a testosterona impulsiona em minha garganta não é uma voz de homem, é a voz do cruzamento. A voz que treme em mim é a voz da fronteira” (idem).

Preciado entende a travessia como um ato corajoso, intimamente conectado com o poder. O filósofo elenca a experiência do corpo transgênero e, igualmente, a do corpo do imigrante como possibilidades de entender e desafiar o contexto político contemporâneo.

Eu me atrevo a dizer quais são os processos de cruzamento que melhor nos permitem compreender a transição política global que estamos enfrentando. A mudança de sexo e a migração são as duas práticas de travessia que, ao por em xeque a arquitetura política e legal do colonialismo patriarcal, da diferença sexual e do Estado-nação, situam um corpo humano vivo nos limites da cidadania e até do que entendemos por humanidade. O que caracteriza as duas viagens, para além do deslocamento geográfico, linguístico ou corporal, é a transformação radical não só do viajante, mas também da comunidade humana que o acolhe ou rejeita. O antigo regime (político, sexual, ecológico) criminaliza todas as práticas de travessia. Mas onde a travessia é possível, o mapa de uma nova sociedade começa a ser desenhado, com novas formas de produção e de reprodução da vida.

A experiência democrática começa nos corpos, na capacidade de transformação pessoal e social que eles podem causar. Um corpo avesso aos valores consagrados pelo fascismo democrático desafia modelos sociais e políticos. Se, em teoria, “na democracia, o valor dos valores é a liberdade e é ela quem determinará a natureza da igualdade ou da realização da justiça” (Chauí, 1997, p. 201), na prática, Ménard e Preciado orientam-se pelo valor da liberdade e, assim, constroem seus corpos, reveem a relação que mantêm com eles mesmos, com suas imagens e histórias. Logo, são capazes de experimentar outras possibilidades políticas, artísticas, culturais e sociais.

Ménard e Preciado nos convidam a refletir sobre a possibilidade de desafiar valores afirmados. Especialmente, convidam-nos a rever os valores que dominam o contexto cultural contemporâneo. Ainda sobre a relação entre a performance artística e as ideias de Preciado, é

⁵Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/04/09/cultura/1554804743_132497.html. Acesso em: 28 jun. 2023.

possível dizer que a réplica do Parthenon de Ménard nos faz lembrar das tendas construídas para acolher os imigrantes nos acampamentos espalhados pelo território europeu. Essas construções, hoje em dia, reconfiguram, a cada instante, a paisagem da Europa contemporânea. As mudanças promovidas pelo fenômeno migratório extrapolam os limites da paisagem europeia.

O ato migratório exige que corpos sejam incluídos e acolhidos, reivindica a construção de novos Parthenons e, conseqüentemente, de novas políticas baseadas na reformulação dos valores que constituem uma nova cultura, que se configura como nova, porque foi atravessada, influenciada, hibridizada e atualizada por outros distintos desejos e necessidades que passam a conviver em relações de trocas, conflitos e transformações. Trata-se de uma nova maneira de lidar com os valores a qual se constitui a partir da consciência de uma história de dominação que os imigrantes carregam em seus corpos.

No entanto, até que ponto os refugiados são incluídos nas discussões políticas e na construção de um mundo que, pelo viés da democracia, deveria prezar pelo valor da igualdade? O que dizer dos grupos que se unem por uma causa comum, que lutam por igualdade? Qual qualidade de participação o modelo político atual garante a esses grupos?

Preciado comenta que talvez seja o momento de não pedir direito ao voto “senão direito ao corpo”⁶. Para Joaze Bernardino-Costa, a partir da análise da obra de Frantz Fanon, o “corpo é visto pelo outro, vê o outro e permite-nos imaginar como o outro nos vê. Esta terceira dimensão é fundamental para o desenvolvimento dos nossos papéis sociais e do nosso posicionamento em cada situação”⁷.

Preciado sugere que “fazendo frente ao aumento das forças edípicas e fascistas surgem, por toda parte, as micropolíticas do cruzamento”⁸. A exemplo disso, temos Ménard realizando sua performance ao redor do mundo, convidando, a cada apresentação, um número maior de pessoas a refletirem sobre a democracia a partir de sua obra. Há também Preciado, filósofo que aproveita o alcance de sua voz e sua projeção nos veículos de comunicação para exigir uma reconfiguração do cenário democrático. Não menos importante é mencionar a

⁶Disponível em: https://www.ara.cat/es/opinion/paul-b-preciado-cuerpo-democracia_0_2246175606.html. Acesso em: 28 jun. 2023.

⁷Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-60892016000300010. Acesso em: 28 jun. 2023

⁸Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/04/09/cultura/1554804743_132497.html. Acesso em: 28 jun. 2023.

micropolítica dos refugiados que, de igual modo, estremece e denuncia a inspiração fascista da hegemonia política que nos governa.

Para Preciado, “os templos da democracia representativa estão vazios e por isso eles se enchem de fascismo”⁹. A solução seria preencher esses espaços a partir de uma política baseada na diversidade de corpos. No entanto, é preciso ocupar esses espaços com corpos dispostos a encarar as travessias que desafiam a cultura política atual. Trata-se de deixar-se atravessar pelo outro, de ampliar a participação, o debate e a consciência sobre as diferentes necessidades e desejos.

É preciso que reivindicemos a inclusão de outros corpos no sistema democrático para que a democracia seja entendida a partir de novos valores e ideias. Mais do que reivindicar a inclusão desses novos corpos, temos que desejar a inclusão deles. Trata-se de estarmos sempre atentos, de nos abirmos para a possibilidade de desconfiar dos valores, de entendê-los em chave crítica. Tal exercício é saudável para a democracia, para a política e para a cultura.

A reflexão sobre a democracia como um processo inacabado provoca-nos a deslocar essa ideia para o campo da cultura. A nosso ver, é possível pensar a cultura a partir da ideia da construção ininterrupta de valores. A cultura como construção de valor tende a ser vista como ação e, nesse sentido, ela não se limita à ideologia, não se resume a justificar determinados comportamentos ou hábitos. Trata-se de entender que a cultura está em constante transformação, sobretudo, que a cultura é uma ação partilhada por todos.

Na cultura, o detalhe mais singular diz respeito a todos: meu valor diz respeito ao outro e o valor do outro diz respeito a mim; o local interfere no global e vice-versa, o externo e o interno possuem uma relação de interdependência. Reconhecemos, portanto, a cultura como ação compartilhada, como sendo uma construção coletiva de valores.

Como tomada de consciência, a cultura pode atualizar o sentido do modelo político democrático em curso. Dito de outro modo, a partir da consciência que a cultura pode ser vista como construção de valor, reconhecer igualmente as pessoas perante a lei e garantir o direito das mesmas de participarem do debate na esfera pública ganham um outro significado (a saber, diferente do aqui mencionado fascismo democrático).

Não há dúvidas que a cultura influencia os distintos modelos políticos. A dúvida aqui reside no fato de termos ou não consciência dessa influência. A nosso ver, a cultura não é

⁹Idem.

tudo, mas ela está em tudo. Passou da hora de assumirmos que a cultura está no centro e que, por esse motivo, devemos tentar compreendê-la de maneira ampla e aprofundada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. **Poética. Organon. Política. Constituição de Atenas.** São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999. [Coleção: Os pensadores].

CHAUÍ, M. S. **Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas.** 7. ed. São Paulo: Editora Cortez, 1997.

CONTES IMMORAUX. **Performance em teatro dirigida e interpretada por Phia Ménard.** Título original: Contes Immoraux. Compagnie Non Nova, França 2017. SESC Pinheiros. São Paulo, 2020.

MESA III

INTERFACES I:
GESTÃO CULTURAL, EXTENSÃO
UNIVERSITÁRIA E JUSTIÇA SOCIAL

JUSTIÇA E CULTURA: NOVAS PERSPECTIVAS PARA AS POLÍTICAS CULTURAIS NO CAMPO DO JUDICIÁRIO

Daniela Pfeiffer Fernandes¹

RESUMO: O artigo lança um olhar crítico sobre o potencial de utilização dos recursos da Lei Paulo Gustavo. Ao revisitar o passado político recente que enfraqueceu e retardou o processo de desenvolvimento das políticas culturais no Brasil, o artigo descreve algumas iniciativas e projetos realizados pelo Centro Cultural Justiça Federal, a exemplo do projeto “LibertArte”, que leva arte e cultura para dentro de presídios femininos no Rio de Janeiro. Tais referências podem servir como inspiração para a construção de uma política cultural mais diversa e inclusiva por estados e municípios.

PALAVRAS-CHAVE: Política Cultural. Gestão Cultural. Instituição Cultural. Justiça Social.

INTRODUÇÃO

No dia 11 de maio de 2023, aconteceu em Salvador um grande ato com a participação do presidente Lula e da Ministra da Cultura Margareth Menezes. O evento foi o pontapé inicial para que municípios, estados e Distrito Federal começassem a planejar o acesso ao orçamento recorde de quase R\$ 4 bilhões para suas ações culturais.

Há muito tempo não se via uma euforia tão grande no setor cultural. Em 2019, ano anterior ao início da pandemia, 5,5 milhões de pessoas trabalhavam com cultura, ou seja, quase 6% da população ocupada no país (PNAD Contínua). Nos últimos anos houve um

¹Mestre em Comunicação Social pela PUC-Rio, Graduada em Produção Cultural pela UFF. Diretora Executiva no Centro Cultural Justiça Federal, Professora na ESPM e na FACHA, Parecerista em Editais e Sócia da Empresa Pfeiffer Cultural. Email: pfeiffer.cultural@gmail.com.

recuo neste percentual, em função principalmente da crise econômica, social e sanitária vivida no Brasil. Com o fechamento de cinemas, teatros, casas de shows e espaços culturais, muitas pessoas precisaram encontrar uma nova forma de ocupação profissional para se sustentar e sobreviver.

Além da migração destes profissionais para outras áreas, houve uma diminuição também da participação da cultura nos gastos públicos e privados. Em meio a uma forte crise econômica, o público consumidor precisou repensar suas prioridades. Ao mesmo tempo, o Ministério da Cultura foi reduzido a uma Secretaria Especial, e várias políticas foram abandonadas e/ou redimensionadas. Vale lembrar que estamos falando de uma atividade que muitas vezes não possui um viés econômico de retorno financeiro e que depende, portanto, do fomento público para continuar existindo. Uma realidade inerente não só ao Brasil, mas a vários países. Mesmo os Estados Unidos, por exemplo, possuem uma política de incentivo à produção audiovisual independente, ainda que o cinema de lá seja mundialmente conhecido por sua hegemonia frente às demais cinematografias.

Neste sentido, é fundamental fazermos uma reflexão sobre o direcionamento dos recursos previstos na Lei Paulo Gustavo 195/2022. Conforme comunicado divulgado pelo próprio Ministério, “um dos objetivos mais importantes da Lei Paulo Gustavo é garantir formas de inclusão e democratização do acesso aos investimentos destinados pelo Ministério da Cultura para o setor cultural”. Trata-se de um olhar específico direcionado a grupos minorizados, cujos frutos serão colhidos em breve em projetos mais acessíveis, regionais, realizados por mulheres, pessoas negras e indígenas, pessoas LGBTQIA+, dentre outros. Um grupo de produtores e consumidores de cultura que historicamente é excluído da maior parte das políticas culturais que são estabelecidas, apesar de movimentos que lutam por uma maior democratização, a exemplo da Convenção Sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais da UNESCO, a qual dispõe que:

Indivíduos que pertencem a minorias e povos autóctones são considerados atores-chave pela Convenção e, nesse sentido, as Partes são conclamadas a prestar a devida atenção às suas condições e necessidades especiais no campo da criação cultural (UNESCO, 2007).

Assim como os direitos das mulheres foram conquistados sistematicamente ao longo das últimas décadas (incluindo o direito ao voto e à igualdade salarial entre homens e mulheres), os direitos e condições para a criação e fruição cultural por grupos minorizados

também são conquistas a serem galgadas gradualmente. Uma pauta na qual gestores e instituições culturais podem, e devem, assumir o protagonismo.

Diante disso, relacionamos a seguir algumas experiências concretas realizadas no campo do judiciário, particularmente em relação à atuação do Centro Cultural Justiça Federal, localizado no Rio de Janeiro.

POLÍTICA CULTURAL NO JUDICIÁRIO: A EXPERIÊNCIA DO CENTRO CULTURAL JUSTIÇA FEDERAL

Em 2021, iniciei um trabalho à frente da Direção Executiva do Centro Cultural Justiça Federal (CCJF), onde encontrei um campo fértil para pensar e propor políticas que também contemplassem grupos minorizados. O CCJF é um espaço vinculado ao Tribunal Regional Federal da 2ª Região, que conta com equipamentos tais como cinema, teatro, galerias de exposições, sala de cursos e o espaço museológico da Sala de Sessões, onde funcionou a antiga sede do Supremo Tribunal Federal na cidade do Rio de Janeiro até 1960.

Importantes eventos aconteceram ali, a exemplo do julgamento do habeas corpus 26.155 cuja defesa, sem sucesso, resultou na deportação de Olga Benário para a Alemanha nazista, em 1936. O julgamento foi debatido em evento emblemático realizado no CCJF em agosto de 2022, e contou com a participação de Dra. Anita Leocadia Prestes, filha de Olga, da Diretora-Geral do CCJF e Desembargadora Federal, Dra. Simone Schreiber, e do cientista político Dr. Paulo Celso Correa, além da Ministra do Supremo Tribunal Federal, Dra. Cármen Lúcia, via depoimento em vídeo no qual manifestou publicamente a retratação do STF perante a injustiça realizada com a mãe de Anita.

Desde 2001, o prédio funciona como Centro Cultural abrigando também exposições, peças e mostras teatrais, espetáculos de dança e de música, mostras audiovisuais, lançamentos de filmes, cursos, seminários, palestras e lançamentos de livros. Por ali já passaram eventos importantes tais como a exposição Parada 7, o Festival do Rio, a peça Alma Imoral, dentre outros. Todos os anos cerca de 140.000 (cento e quarenta mil) visitantes passam pelo CCJF².

²À exceção do período de 2020 a 2021, quando o CCJF teve suas portas fechadas e as atividades presenciais interrompidas, devido à pandemia de Covid-19.

Trata-se de um equipamento cultural que possui uma função peculiar, uma vez que a instituição está diretamente subordinada ao poder judiciário. No que concerne à gestão, o CCJF conta com Direção-Geral (nomeada pelo TRF2), Direção Executiva, Assessoria Institucional, Direção de Cultura e Direção de Administração e Planejamento, que são subdivididas em chefias de setor e funções de apoio, totalizando 30 cargos públicos, nomeados em sua maioria por concurso. Uma equipe que se dedica ao planejamento e execução da programação anual, a qual compreende tanto projetos de arte e cultura, como eventos que dialogam com a área jurídica e acadêmica.

Dentro do escopo dos projetos desenvolvidos pelo CCJF, a maioria acontece dentro do espaço da instituição por meio de editais anuais de ocupação, ou de convites realizados pela própria curadoria do Centro Cultural. Em 2023, no entanto, o CCJF rompeu os muros que o separavam das ruas, e iniciou uma série de ações visando dialogar com públicos que têm pouco ou nenhum acesso a instituições culturais. Esta mudança está alinhada com a nova missão do espaço, bem como com o conceito de cidadania cultural.

“A ideia de cidadania cultural, por sua vez, busca articular política e cultura de modo satisfatório e não traumático, pois tristes enlaces históricos de politização excessiva ou despolitização completa da cultura não podem ser, em nenhuma hipótese, olvidados e repetidos. Articular política e cultura deve supor o reconhecimento de suas diversidades; de suas singularidades dinâmicas; de suas inúmeras interfaces, além da complexidade de tal projeto” (Rubim, 2007, p. 158).

Como exemplos práticos das políticas implementadas pelo CCJF visando promover a cidadania cultural, citamos as ações realizadas em parceria com o “Yoga de Rua” (visitas guiadas ao Centro Cultural e sessões de cinema seguidas de debate), e o projeto “LibertArte”, em que o CCJF leva sessões de cinema e atividades de corpo para dentro dos presídios femininos Instituto Penal Oscar Stevenson (Benfica, Rio de Janeiro) e Penitenciária Talavera Bruce (Bangu, Rio de Janeiro), num acordo de cooperação inédito assinado entre o Centro Cultural Justiça Federal e a Secretaria de Estado de Administração Penitenciária do Rio de Janeiro (SEAP RJ).

Imagem 1 – Sessão de cinema com debate para pessoas em situação de rua no Centro Cultural Justiça Federal.



Sabe-se que as populações tanto em situação de rua quanto de encarceramento são extremamente vulneráveis e privadas de direitos, especialmente quando falamos de cultura. Nosso maior desafio é romper esta barreira e fazer com que estes públicos se sintam acolhidos, ouvidos, e dignos de uma programação cultural de qualidade. Por estar ligado ao judiciário, o Centro Cultural Justiça Federal possui uma responsabilidade ainda maior nisso.

Seguindo essa linha, em março de 2022 um grupo de detentas do Instituto Penal Oscar Stevenson visitou a exposição “Ausência – Correspondência Fotográfica”, que retrata a relação de mães encarceradas e seus filhos. As privadas de liberdade foram recebidas pela artista Nana Moraes, que acompanhou a visita e conversou com elas sobre o processo artístico envolvido nos trabalhos. A ação mobilizou uma logística grande por parte do CCJF e da SEAP RJ, e os resultados obtidos foram muito positivos, uma vez que a maioria das participantes da visita nunca haviam entrado num Centro Cultural.

No que se refere a atividades realizadas fora do CCJF e dentro das unidades prisionais, no período de abril a maio de 2023, foram viabilizadas 9 (nove) atividades de cineclube e de dança, que contemplaram mais de 240 (duzentas e quarenta) mulheres privadas de liberdade. A curadoria e produção dos cineclubes é realizada em parceria com a Mostra Geração do Festival do Rio, e o projeto de dança “Corpo, Gesto e Afeto” é realizado em parceria com

professoras da Universidade Federal do Rio de Janeiro e da Universidade Federal Fluminense. As imagens abaixo ilustram um pouco dos trabalhos que estão sendo realizados.

Imagem 2 – Sessão do filme “Que Horas Ela Volta” (Anna Muylaert, 2015) para as detentas no Instituto Penal Oscar Stevenson, em Benfica (RJ).



Imagem 3 – Aula do projeto Corpo, Gesto e Afeto para as detentas na Penitenciária Talavera Bruce em Bangu (RJ).



O acordo de cooperação firmado entre as instituições CCJF e SEAP RJ tem duração de 12 (doze) meses, podendo ser prorrogado por até 60 (sessenta) meses. Apesar do início recente em abril de 2023, os resultados já são visíveis nos depoimentos das mulheres em situação de encarceramento. Além de democratizar o acesso à arte e cultura, espera-se que estas atividades contribuam também para uma maior qualidade de vida, bem como a diminuição do uso de psicotrópicos controlados dentro das unidades, podendo ser prorrogado por até 60 (sessenta) meses. Apesar do início recente em abril de 2023, os resultados já são visíveis nos depoimentos das mulheres em situação de encarceramento. Além de democratizar o acesso à arte e cultura, espera-se que estas atividades contribuam também para uma maior qualidade de vida, bem como a diminuição do uso de psicotrópicos controlados dentro das unidades.

As iniciativas citadas compreendem o início de um amplo programa de inclusão e participação de um público muitas vezes excluído do acesso a instituições e práticas culturais. Constitui missão do Centro Cultural Justiça Federal “promover a justiça social e a cidadania, reconhecendo e difundindo as diversas formas de manifestação cultural, garantindo acesso e voz a todos os públicos”.

Também a UNESCO recorda em sua Convenção que “a diversidade cultural, ao florescer em um ambiente de democracia, tolerância, justiça social e mútuo respeito entre povos e culturas, é indispensável para a paz e a segurança no plano local, nacional e internacional”. Desta forma, justiça e cultura devem caminhar juntas, contribuindo para a construção de um cenário mais democrático e inclusivo, além de uma sociedade mais pacífica e segura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como gestora atuando no mercado cultural há mais de 20 anos, entendo que seja um desafio diário pensar em políticas que não dialoguem somente com o grande público ou o público médio, que já está acostumado a frequentar espaços e programações culturais. São diversas as instituições em todo o país que oferecem uma programação cultural e artística de qualidade, portanto, o Centro Cultural Justiça Federal pode e deve contemplar também outros projetos e públicos, a partir de uma nova perspectiva.

São grandes também os desafios de quem conduzirá os editais, prêmios e outras formas de seleção pública da Lei Paulo Gustavo. Municípios e estados estão correndo contra o tempo e convocando os agentes locais para consultas públicas que ajudarão a direcionar estes recursos, uma tarefa nada fácil considerando que o Brasil é um país de dimensões continentais, que abrange uma gama enorme de manifestações e expressões culturais. A partir da experiência bem-sucedida de projetos de arte e cultura em cenários diferenciados como unidades prisionais, esperamos que outros projetos sejam realizados com os recursos da Lei visando também estes locais e públicos.

Estamos saindo de um cenário devastador e inaugurando um momento muito positivo para a cultura e a construção de nossa identidade. Com planejamento e dedicação poderemos mudar a cara da cultura que é pensada, produzida e consumida no país. Que esta oportunidade sirva para ampliar o alcance das manifestações artísticas, e resulte na construção de uma política cultural plural e inclusiva de longo prazo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGÊNCIA IBGE NOTÍCIAS. **SIIC 2009-2020**: setor cultural ocupava 4,8 milhões de trabalhadores em 2020. 12 jan. 2022. Disponível em <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releas/32481-siic-2009-2020-setor-cultural-ocupava-4-8-milhoes-de-trabalhadores-em-2020>. Acesso em: 7 jun. de 2023.

CENTRO CULTURAL JUSTIÇA FEDERAL. Disponível em <https://www10.trf2.jus.br/ccjf/institucional/>. Acesso em: 13 de jun. de 2023.

MINISTÉRIO DE CULTURA. **MinC lança lei Paulo Gustavo e inicia a transferência de R\$ 3,8 bi para a cultura**. Disponível em: www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/minc-lanca-lei-paulo-gustavo-e-inicia-transferencia-de-para-a-cultura. Acesso em: 13 jun. de 2023.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Políticas culturais**: entre o possível e o impossível. In: Teorias e políticas da cultura. Salvador: EDUFBA, 2007.

UNESCO. **Convenção sobre a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais**. Paris: UNESCO, 2005.

ENGENHARIA E ARTE: UM ENCONTRO NO ATELIER SANITÁRIO

Nina Saroldi¹
Thaís da Silva Ferreira²
Dani do Nascimento Ferreira³

RESUMO: O presente artigo apresenta uma reflexão sobre o papel da Engenharia de Produção na sustentabilidade de um espaço cultural. A experiência aqui retratada baseia-se na parceria entre a turma de Práticas Extensionistas II, do curso de Engenharia de Produção com ênfase em Produção em Cultura da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, e a organização artístico-cultural Atelier Sanitário. Com base na proposta do curso, durante o semestre 2022.2, a turma aprofundou-se no contexto no qual o Atelier está inserido, dedicando-se a um projeto prático, idealizado pelos dois artistas que ocupam e gerenciam a organização.

PALAVRAS-CHAVE: Arte. Engenharia. Gestão. Cultura.

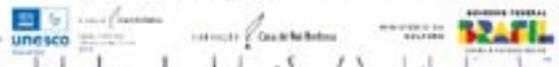
INTRODUÇÃO

O cenário desta reflexão é uma organização artístico-cultural chamada Atelier Sanitário, com sede na Gamboa, bairro da zona portuária da cidade do Rio de Janeiro. No

¹Doutora em Teoria Psicanalítica pela UFRJ com pós-doutorado em Sociologia da Cultura na *Hochschule für Grafik und Buchkunst* (Leipzig/Alemanha), professora Associada do Departamento de Engenharia de Produção (Habilitação em Produção Cultural) da UNIRIO. Email: nina.saroldi@uniriotec.br

²Discente e bolsista de extensão da Escola de Engenharia de Produção (Habilitação em Produção Cultural) da UNIRIO. Email: ferreirathais487@edu.unirio.br.

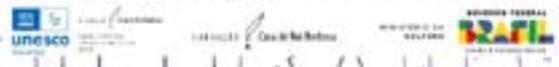
³Discente e bolsista de extensão da Escola de Engenharia de Produção (Habilitação em Produção Cultural) da UNIRIO, Email: dani.ferreira@edu.unirio.br.



Atelier Sanitário, até mesmo a cerveja artesanal produzida, chamada “Água Sanitária”, é tratada como obra de arte. No casarão antigo de três andares encontramos, juntos e misturados, o atelier propriamente dito, onde os dois artistas que o ocupam, Daniel Murgel e Leandro Barboza, dispõem de espaço suficiente para fazer seus trabalhos, uma marcenaria, uma oficina de restauração, uma editora, a Oficina do Prelo, especializada em edições artesanais de poesia, artes e afins, um quarto que é utilizado, a um só tempo, como “reserva técnica” e dormitório para artistas residentes, dois banheiros e a cozinha, de onde saem a cerveja e pizzas artesanais. Há, ainda, uma pequena varanda tomada por vegetação espontânea e objetos variados, que lá são deixados ou esquecidos não se sabe bem por quem, já que esse espaço arejado e com vista privilegiada para o bairro costuma ser disputado em dias de confraternização e exposições.

As obras de arte oriundas de tal "incubadora" trazem a marca das várias facetas do lugar: serigrafias aquareladas que são, eventualmente, croquis de esculturas que também são brinquedos, como a Cadeirinha Tangram de Daniel Murgel, ou a mesa Volpi. Uma escultura, "Galeria", feita de casa de cupim folheada a ouro inserida em pequeno baú (foto abaixo), ambos encontrados em projetos de restauro nos quais Leandro Barboza, que é restaurador profissional, trabalhou.





Esculturas pesadas de concreto com as nuvens de gesso que são marca de Leandro, projetos que parecem impossíveis, embora tenham sido realizados, tais como o da "Máquina de chover no molhado, número 2 - telhado borboleta" (foto acima), de Daniel. Uma cadeira com pedaços de grade pontiaguda onde não é possível sentar, um "show-ruim", pequeno palco móvel difícil de mover. Tudo isso nos faz, muitas vezes, nos perguntar se não entramos no buraco de Alice no País das Maravilhas. Além disso, o uso intensivo de concreto, vergalhões, restos de madeira e sucata de obras, em geral, remete o espectador minimamente familiarizado com a história da arte à *Fonte* de Marcel Duchamp, a escultura feita de um mictório de porcelana branca comum apoiado em seu dorso, assinado por Duchamp com o pseudônimo R. Mutt - obra que marca o momento inaugural da arte conceitual - bem como ao conceito de *readymades* do artista. Parece que, assim como ocorria com o artista francês, os objetos se apresentam a Leandro e Daniel e "pedem" para passar pelo processo de transubstanciação⁴ típico da arte.

O que pretendemos neste artigo é registrar um experimento pedagógico que consideramos relevante, seja para o movimento atual de curricularização da extensão nas

⁴Conferir, a este respeito, a interessante reflexão de Pierre Bourdieu em "Alta costura e alta cultura". Comunicação feita em Noroit (Arras) em novembro de 1974 e publicada em Noroit, 192, novembro de 1974, dezembro de 1974, janeiro de 1975.

universidades públicas brasileiras, seja para apontar caminhos de políticas culturais mais efetivas em espaços independentes de arte e cultura.

É preciso, brevemente, situar o lugar de onde falam as autoras e artífices deste experimento: somos, respectivamente, uma docente e duas estudantes (bolsistas de extensão) do curso de Engenharia de Produção com ênfase em Produção em Cultura. Este curso de graduação da UNIRIO, criado na época do programa REUNI, em 2010, vem, desde sua fundação, trabalhando para legitimar sua singularidade: ser um curso de Engenharia de Produção, com as mesmas disciplinas profissionalizantes presentes em outras grades de cursos da área, que desde o segundo período apresenta aos estudantes o universo da Produção Cultural⁵. A experiência de docentes e discentes do curso tem sido, de saída, desafiadora, não apenas por conta da interdisciplinaridade radical, mas também porque une, ou procura unir, universos existenciais tão diferentes quanto o de “fazedores” de cultura, professores de produção cultural e o de engenheiros e estudantes de engenharia. No experimento que motiva este trabalho, nosso encontro se deu na disciplina denominada “Prática extensionista”, nome propositadamente genérico para permitir aos docentes a oferta de diferentes experiências aos alunos, contanto que ligadas a um projeto de extensão devidamente cadastrado na Pró-Reitoria de Extensão e Cultura. Neste caso, o projeto em questão era o *@pensatasdapandemia – as mídias*, cujas informações podem ser acessadas na conta do instagram *@pensatasdapandemia*.

Por mais que já tenhamos, na Escola de Engenharia de Produção, um histórico de publicações, projetos e experiências conformes à proposta da ênfase do curso, sentimos, ainda, a necessidade de disciplinas do tipo “mão na massa”, em que o aluno possa, em caráter experimental e em ambiente “controlado”, vivenciar este propósito. Por tudo isto, as autoras deste trabalho resolveram criar a parceria com o Atelier Sanitário (*@ateliersanitario*), visando aproveitar a *expertise* dos alunos de Engenharia de Produção na gestão do Atelier. Do outro lado da mesa, os artistas e gestores do espaço aceitaram o desafio de inserir os alunos em um processo criativo, o da elaboração de um jogo, o *pingnuca-sinupong* - uma fusão do *ping-pong* com a sinuca - a construção de sua mesa e de troféus para um campeonato.

⁵Para maiores informações sobre o curso, conferir o artigo publicado nos Anais do XI Simpósio Internacional de Políticas Culturais: “Os dois lados do cérebro: engenharia e arte”, de Nina Saroldi.

A ENGENHARIA DE PRODUÇÃO

Em uma das primeiras conversas sobre a parceria com o Atelier, com um certo ar de confusão e sincera curiosidade, os artistas exprimem uma das perguntas mais escutadas pelos estudantes do curso: “Mas o que é, *exatamente*, Engenharia de Produção?” Ou, em outras palavras, “o que *faz* um engenheiro de produção?” Acreditamos que responder a esse questionamento, mesmo que sucintamente, seja essencial para vislumbrarmos as oportunidades de atuação deste campo do conhecimento em um atelier de arte.

Engenharia de Produção é “pensar a produção” de algo, ou seja, analisar, sistematizar, organizar e gerenciar as diversas etapas de produção de um bem ou um serviço em busca de maior eficiência. Apesar de ter sido formalizada como um campo do conhecimento apenas no século XX, a Engenharia de Produção, ou, pelo menos, a sua “essência”, ganha corpo no mundo principalmente a partir da Revolução Industrial nos países europeus. Com a sofisticação dos processos produtivos surge, gradativamente, a preocupação com o tratamento adequado dos métodos de produção - máquinas, pessoas, processos – que passaram a ser analisados de forma mais sistemática pelos campos da administração e da engenharia.

Neste artigo, chamaremos a abordagem descrita acima de “olhar da engenharia”, uma visão majoritariamente técnica, focada na análise objetiva, no planejamento estruturado e na resolução de problemas de forma precisa. Em contraposição, podemos arriscar chamar de “olhar de arte” uma perspectiva mais estética e subjetiva, na qual se valoriza a expressão criativa para a produção. É possível que as principais contribuições deste artigo estejam justamente na interseção incomum entre essas diferentes visões de mundo.

O PROCESSO

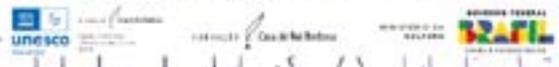
Ao longo do percurso, os dez alunos da disciplina identificaram inúmeras possibilidades de atuação da Engenharia de Produção no Atelier Sanitário. Uma delas, destacada logo no primeiro encontro, foi a organização do espaço. Já esperávamos que uma turma de engenheiros em formação estranhasse, ou ao menos pontuasse, aspectos ligados à arrumação e até mesmo à grande variedade de texturas, cores e elementos comuns a um atelier de arte. O “olhar de engenharia” quer, como já dissemos, organizar, deixar os processos de produção sistematicamente visíveis e acessíveis. Esse seria o ponto de partida para um espaço de trabalho mais eficiente.

Os discentes, influenciados por metodologias como o 5S e o Kaizen, pensaram em diferentes formas de organizar os projetos ali armazenados para um melhor aproveitamento do espaço, principalmente em ocasiões de recepção ao público. Vale a pena, antes de mais nada, esclarecer brevemente o que são as metodologias 5S e o Kaizen. A metodologia 5S foi desenvolvida durante a reestruturação da economia japonesa após o fim da Segunda Guerra Mundial. Por essa metodologia temos a aplicação de cinco “senso”, que são nomeados em termos japoneses dada a sua origem, dentro da rotina empresarial, e são eles: *seiri* (senso de utilização), *seiton* (senso de organização), *seiso* (senso de limpeza), *seiketsu* (senso de padronização e saúde) e *shitsuke* (senso de disciplina e autodisciplina). Criado durante o mesmo período que a metodologia 5S, também no Japão, o Kaizen é um método de melhoria contínua que tem como objetivo a implementação de mudanças em processos de produção e serviços dentro de um prazo de mais ou menos trinta dias, para que seja possível solucionar problemas de maneira eficiente e sem desperdícios de tempo e energia.

Um caso de aplicação destas metodologias seria o *layout* da área de entrada e recepção, onde ficam expostas diferentes obras e também onde ocorrem eventos organizados pelo Atelier. Para a turma, esse espaço poderia ser utilizado justamente para a otimização da área de recepção e, com esse olhar, seria possível não só determinar o acervo que precisaria permanecer naquele lugar como também garantir mais ordenação e conforto aos visitantes.

Porém, nem todas as ideias estavam alinhadas com a percepção do que é o Atelier para os artistas, ou da imagem que eles gostariam de projetar aos visitantes do espaço. Entra em jogo, nesse momento, a primeira tensão entre as duas visões criadas pelas autoras de forma propositalmente dicotômicas. Enquanto ambientes de fábrica, centros de distribuição e escritórios, mais comuns às realidades de estágio e de trabalho dos estudantes, são espaços mais impessoais, em que modificações em busca de melhorias normalmente já são esperadas por aqueles que fazem uso do espaço, o Atelier é, para os seus artistas, uma segunda casa. A tradução do “olhar da engenharia” para o Atelier Sanitário precisou levar em conta a visão subjetiva dos artistas quanto a seu espaço de trabalho e convivência.

Esses e outros conflitos, ligados às distintas formas de entender a produção artística, colocaram em pauta um questionamento que consideramos central para o projeto. Já sabemos que o “olhar da engenharia” muito tem a contribuir para organizações de uma forma geral, mas, no contexto de um atelier de arte, em que momentos intervenções próprias da engenharia de produção seriam adequadas?



Para nos aprofundar nesse questionamento, uma das primeiras ferramentas da Engenharia de Produção aplicadas durante a disciplina foi a matriz SWOT do atelier, exercício interessante de “auto-análise”, segundo os artistas, que certamente os ajudou a enxergar melhor as potencialidades do espaço, bem como os obstáculos que os impedem de geri-lo de maneira mais sustentável. A matriz SWOT é uma ferramenta de análise utilizada para avaliar as forças (*strengths*), fraquezas (*weaknesses*), oportunidades (*opportunities*) e ameaças (*threats*) de uma organização, projeto ou situação. Seu principal objetivo é identificar os pontos fortes e fracos internos à organização, bem como as oportunidades e ameaças externas, permitindo que sejam tomadas decisões estratégicas informadas e planejadas. Nessa experiência, os tópicos da matriz foram pensados coletivamente entre a turma e os artistas, em uma conversa de tom informal e descontraído, assim como o próprio Atelier.

FORÇAS (internas)	FRAQUEZAS (internas)
Criatividade	Desorganização
Espaço físico	Informalidade
Mão na massa	Acúmulo de tarefas
Singularidade	Baixa produção de cerveja
Experiência	Marketing
Parcerias	Ausência de controle financeiro
OPORTUNIDADES (externas)	AMEAÇAS (externas)
Rede de contatos	Contexto político e econômico
Localização	Falta de políticas culturais
Venda da cerveja	
Participação em exposições	
Parceria com o Pensatas	
Parcerias institucionais	

Observamos que um dos pontos de maior preocupação tanto dos artistas quanto da turma foi o das finanças do Atelier Sanitário. Atualmente, não existe um método de controle formal da situação financeira do espaço. Perguntas fundamentais como: “quais são os custos mensais do espaço?” ou “quais são os ganhos médios gerados por um evento?” foram respondidas com base nas memórias individuais dos artistas, o que pode levar a informações

imprecisas e, muitas vezes, incompletas. Nesse momento, a turma enfatizou a importância da implementação de um método de controle de custos que facilite o registro e análise das finanças do Atelier Sanitário, a começar pela sistematização de gastos e receitas relevantes, como o aluguel e a venda da cerveja. Aqui, observam-se as potencialidades da parceria: a gestão de custos, disciplina estudada pela turma, é uma das áreas típicas de atuação da Engenharia de Produção e oferece diversos métodos visando a garantia de uma gestão financeira mais eficiente.

Cabe ressaltar que abordar os gastos e receitas do Atelier Sanitário é, na verdade, falar da sustentabilidade desse ambiente como essencial para o trabalho artístico de seus “proprietários” e, também, como espaço cultural cada vez mais relevante para a região em que ele está inserido. Assim, a questão da sustentabilidade do Atelier se tornou o tema central da parceria; passamos a pensar em como organizar a disciplina de forma a contribuir para as finanças do Atelier e atender à demanda de “mão na massa” da prática extensionista, aproveitando, simultaneamente, toda a criatividade e experiência artística dos “CEOs do Atelier Sanitário”. Inúmeras ideias surgiram, desde a melhoria da produção da cerveja artesanal no Atelier até a organização da oficina de marcenaria que fica no terceiro andar. Porém, a proposta que mais se adequou aos pontos colocados e ao tempo limitado de um período letivo foi a construção da mesa de *pingnuca-sinupong*, esporte inventado pelos artistas, mas que, até então, não tinha se materializado. O jogo foi pensado como uma forma de divertimento no Atelier em dias de evento e, como a principal fonte de receita é a cerveja artesanal, pensamos em um evento

que trouxesse público externo. Assim surgiu o “Primeiro Campeonato Intergalático de Pingnuca-Sinupong”, com direito a prêmios que também seriam construídos ao longo da disciplina.

ARTE E DINHEIRO

Nesse momento, cabe levantarmos uma pergunta que consideramos central para a compreensão do desafio de “viver de arte” no Brasil: “Como a principal fonte de renda em um atelier de arte é a venda de cerveja?”. Podemos supor que isso ocorra devido à localização do atelier em uma cidade tropical, como o Rio de Janeiro, e, em especial, em sua boêmia zona portuária. Nosso senso comum indica que, de fato, cerveja vende mais que arte. No entanto, a

questão que surge é a dificuldade que os artistas enfrentam ao precificar suas obras e até mesmo ao cobrar a outros artistas que desejam expor suas obras nas paredes do atelier em eventos movimentados e com potenciais compradores de arte. Este foi o caso com o Salão Vermelho de Artes Degeneradas, uma mostra de arte contemporânea concorrida, que, além da exposição de obras selecionadas por Daniel e Leandro, anima a Rua Pedro Ernesto com uma série de eventos paralelos. Tudo isso nos dá espaço para uma breve reflexão sobre a relutância dos artistas em falar de dinheiro de forma concreta.

A relação complexa entre os artistas e o dinheiro, ou, para ser mais abrangente em termos históricos, entre os artistas e aqueles que permitem que eles garantam seu sustento material, vem de longe e não é de fácil solução. Desde o surgimento do mecenato na Roma Antiga, passando pela relação dos artistas com a Igreja e a aristocracia, e mesmo depois do que Pierre Bourdieu identifica como a autonomização do campo da arte⁶, a questão trivial, para a maioria das pessoas, das "contas a pagar", pode ser dramaticamente problemática para os artistas, no sentido de que seu trabalho não obedece aos horários e tabelas de remuneração presentes em outras profissões.

Mais recentemente, as polêmicas envolvendo as leis de incentivo no Brasil retornam aos mesmos clichês: o artista é visto como um "vagabundo" quando é pobre ou, se bem-sucedido, é um "aproveitador", que se vale de seu prestígio para tirar dinheiro do Estado e de empresas. Os contextos históricos mudam, mas os preconceitos contra os artistas e a extrema dificuldade, da sociedade em geral, em reconhecer o trabalho artístico como **trabalho**, permanecem. A idealização da figura do artista e, na camada mais visível da indústria cultural, todo o rol de "lendas" e fofocas que sustentam o "*star system*", inclusive, somente corroboram esta afirmação.

Mas voltemos a Bourdieu e sua preciosa descrição do processo de autonomização do campo da arte, um processo lento e gradual que permite que os artistas desfrutem de certa liberdade em relação, principalmente, aos temas de suas obras. O autor aponta, sobretudo a partir da segunda metade do século XIX (o início do processo, é importante marcar, se dá já no período do Renascimento em Florença), tendo a Europa como epicentro, um aumento do público consumidor potencial dos bens culturais, diversificado socialmente e capaz de impor outro regime de legitimação das obras, substituindo a Igreja e a aristocracia como fonte

⁶Sobre este tema, conferir o ensaio "O mercado de Bens simbólicos", capítulo 3 de A economia das trocas simbólicas. São Paulo: Perspectiva, 2015.

principal de sobrevivência dos artistas. Além disso, o sociólogo descreve o processo de constituição de um corpo profissionalizado de produtores e empresários de bens simbólicos que passam a regular o acesso e a participação no meio cultural, porque eles podem definir os “imperativos técnicos e as normas” de um determinado campo, como os professores nas Academias de Belas-Artes, por exemplo. Ao mesmo tempo, com a ascensão da burguesia ao lugar de classe detentora dos meios de produção industriais, observa-se uma decisiva diversificação das instâncias de consagração, como os salões “burgueses” (onde burgueses e a antiga corte se misturavam) e as já citadas Academias.

De toda a análise de Bourdieu sobre o mercado de bens simbólicos, consideramos uma formulação específica essencial para a compreensão das questões atuais: o artista, a partir das transformações socioeconômicas resumidas acima, se liberta das determinações da Igreja ou de um mecenas, mas, ao mesmo tempo, cai na dependência do mercado, do “grande público anônimo”, cuja demanda é imprevisível e **feita sempre com atraso em relação à oferta**. O artista ou o escritor passa a depender de índices de venda e das pressões dos que detêm os instrumentos de difusão, tais como os editores, diretores de teatros e *marchands*. Não é preciso, necessariamente, recorrer às teorias que reforçam esta afirmação. Basta ter ouvido falar da vida do escritor russo Fiódor Dostoiévski, de sua luta para se manter escrevendo folhetins para os jornais, folhetins estes que depois se tornaram grandes romances, ou ter lido um pouco da imensa *Comédia Humana*, de Honoré de Balzac, para ter um vívido retrato da dependência, muitas vezes explorada de modo perverso, entre um escritor e seu editor, uma atriz e o diretor de teatro, um pintor e o rico negociante que o mantém por perto para pintar os retratos de família. Em *As Ilusões Perdidas*, um dos volumes que compõem a obra citada, vemos o jovem poeta da província Lucien de Rubempré submetendo-se a todo tipo de humilhações e privações - ao mesmo tempo em que, no processo, vai perdendo seus escrúpulos - para ingressar no mundo literário de Paris. No Brasil, Clarice Lispector, Nelson Rodrigues e tantos outros escritores dependeram da publicação de crônicas em periódicos para se manter.

Este parece ser o ponto crucial que nos traz de volta de Paris para a Gamboa: para o artista, a demanda por seu produto não existe de modo claro - tal como para o cozinheiro ou o marceneiro, por exemplo, afinal, todos precisam comer e todos precisam de cadeiras e mesas. Ela vem sempre depois que ele produz e oferta suas criações ao mercado. Por mais que haja todo um trabalho de previsão da demanda por parte de produtores, empresários de artistas e de emissoras, galeristas, editores, mediadores da cultura, agentes, executivos de gravadoras,

gerentes de plataformas de *streaming*, só se conhece, de fato, a demanda por um bem simbólico depois que ele é ofertado ao público consumidor.

Para não nos perdemos em especulações, voltemos ao fato de que, por mais multifacetada que seja a produção dos artistas Daniel e Leandro, por mais que ambos já tenham tido seu trabalho legitimado por diversas instâncias de consagração, como diria Bourdieu - críticos, colecionadores, curadores e galeristas - a questão das "contas a pagar" continua causando desconforto, para dizer o mínimo.

Em países em outro estágio de desenvolvimento econômico e de compreensão da importância da cultura para o bem-estar social, tais como a Alemanha ou a Suécia, por exemplo, há uma série de iniciativas, no âmbito de políticas públicas, elaboradas para proteger o artista deste *delay* entre oferta e demanda: bolsas temporárias ou mesmo vitalícias, seguro saúde especial, formas alternativas de tributação da renda e de aposentadoria etc. Mencionamos estes exemplos não com o intuito de reforçar nosso "complexo de vira-lata" e de projetar uma cópia de modelos existentes; ao contrário, sabemos o quanto nossa realidade é incomparável à realidade destes países.

Chamamos a atenção para o fato de que, justamente por conta de nossas diferenças em relação ao norte global, da gigantesca diversidade cultural do Brasil e da necessidade de construirmos, via políticas públicas, uma verdadeira rede de proteção social para todos os cidadãos que aqui vivem, temos a oportunidade histórica de incluir os artistas no processo, de maneira condizente com seu modo de viver e de produzir.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde o primeiro encontro, no qual Daniel Murgel e Leandro Barboza apresentaram a proposta do Atelier para os alunos, ficou claro o quanto a visão objetiva e pragmática do mundo dos estudantes de Engenharia se choca com a visão criativa, muitas vezes mais "emocional" do que prática, dos artistas. A questão da ligação predominantemente afetiva entre artista e obra, e entre artista e outros artistas, entra em conflito com as necessidades "reais", mas é o espaço em que pode entrar o trabalho de uma engenheira de produção, ao bancar decisões práticas que podem ser difíceis para os artistas. Essas tensões vividas entre "olhar de engenharia" e "olhar de arte" são, arriscamos dizer, inevitáveis, porém previsíveis e, certamente, enriquecedoras. Vimos que o que pode ser produto sob a ótica da engenharia

também é uma expressão particular do mundo sob o olhar do artista, que terá uma relação menos "fria" e objetiva, mais íntima, com a sua criação.

Concentrados em sua arte e no compartilhamento de atividades artísticas com o público, notamos um certo "bloqueio" dos artistas quando o assunto era orçamento e, sobretudo, a precificação de seu trabalho, seja o trabalho de cada um como escultor, pintor ou desenhista, ou das criações que eles fazem em dupla, seja como curadores das exposições que abrigam no lugar. Para estudantes acostumados com o uso de planilhas, afeitos aos cálculos e especializados no estudo de processos, a "gestão" aparentemente caótica e eivada de considerações subjetivas dos dois causou, sem dúvida, grande estranhamento.

A proposta do curso de Engenharia de Produção com ênfase em Produção em Cultura é, como vimos, ajudar a área da cultura a gerir seus processos de modo mais ágil e sustentável. Neste caso específico, além de mostrar aos artistas a utilidade de boas ferramentas de gestão para o alcance de seus objetivos, a parceria também permitiu aos alunos um contato mais livre, até mesmo lúdico, com um ambiente muito diferente, tanto da universidade quanto das empresas e organizações nas quais eles costumam estagiar. Deste modo, tivemos uma interessante liberação de criatividade e descoberta de talentos nas áreas da marcenaria e da criação do jogo, por exemplo, ao longo do semestre. Outro aspecto que merece destaque foi o incremento das redes sociais do Atelier e dos artistas, por conta da facilidade dos alunos em documentar e criar postagens interessantes a cada encontro, trazendo mais seguidores de fora da "bolha da arte" para as contas.

Nosso modesto experimento na parceria com o Atelier Sanitário nos revelou que é possível, aproximando a universidade de equipamentos e empreendimentos culturais, estabelecer mecanismos que levem estas organizações à sustentabilidade financeira sem descaracterizá-las. Ainda estamos engatinhando nesta direção com esta parceria específica, mas o caminho foi aberto.

Para terminar, consideramos importante, no contexto brasileiro, que as políticas públicas para a cultura sejam ousadas, que desafiem o senso comum vigente acerca do que é cultura e de como ela se materializa em bens e serviços. Para ir um pouco mais longe, desejamos que sejam ancoradas na convicção de que o artista precisa de uma renda mínima para poder criar, e que, sim, criar é trabalho!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMOVIC, M., KAPLAN, J. **Walk through walls: a memoir**. New York: Crown Archetype, 2016.

BALZAC, H. **As ilusões perdidas**. São Paulo: Penguin-Companhia, 2011.

BOURDIEU, P. “**Alta costura e alta cultura**”. Comunicação feita em Noroit (Arras) em novembro de 1974 e publicada em Noroit, 192, novembro de 1974, dezembro de 1974, janeiro de 1975.

BOURDIEU, P. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

GOMPertz, W. **Isso é arte?: 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

GREFFE, X. **Arte e mercado**. São Paulo: Editora Iluminuras; Observatório Itaú Cultural, 2013.

THORNTON, S. **O que é um artista?**. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

VELTHUIS, O. **Talking Prices: Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art**. New Jersey: Princeton University Press, 2005.

WOMACK, J.; JONES, D. **Lean Thinking: Banish Waste and Create Wealth in our Corporation**. New York, USA, 1996.

**A ECOLOGIA DOS SABERES E A JUSTIÇA COGNITIVA NO PROJETO
INTERCULTURAL DE EXTENSÃO ENTRE CATADORAS/ES DE MATERIAIS
RECICLÁVEIS E EDUCANDAS/OS E EDUCADORAS/ES DO INSTITUTO
FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE PERNAMBUCO (IFPE)**

Marcos Moraes Valença¹
Frederico de Arruda Santos²
Igor Menezes Ferreira³

RESUMO: O objetivo deste artigo é compreender a importância da ecologia de saberes e da justiça cognitiva na relação intercultural entre educadoras/es e educandas/os do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Pernambuco (IFPE) e catadoras/es da Associação de Catadores Padre Sevat de Itapissuma – Pernambuco, para o fortalecimento de políticas culturais. No processo de interculturalidade, vem-se percebendo uma rica troca cultural e de saberes que possibilitam a ecologia dos saberes e a justiça cognitiva.

PALAVRAS-CHAVE: Ecologia dos Saberes. Justiça Cognitiva. Políticas Culturais. Extensão. Catador.

INTRODUÇÃO

Há uma década, enquanto sujeito da academia, trabalho com ensino-pesquisa-extensão em diálogo com sujeitos de movimentos sociais, dentre eles, as/os catadoras/es de materiais recicláveis de Itapissuma, município pernambucano, situado a 35 km de Recife.

¹Doutor (Universidade de Coimbra), professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Pernambuco (IFPE). Email: marcosvalenca@recife.ifpe.edu.br

²Graduando em Gestão Ambiental (IFPE), extensionista do IFPE. Email: faz17@discente.ifpe.edu.br

³ Graduando em Gestão Ambiental, extensionista do IFPE, imf2@discente.ifpe.edu.br

Com frequência, levo à associação de catadoras/es de Itapissuma educandos/as de cursos de Licenciatura em Geografia e curso superior de Gestão Ambiental, com o intuito de ser provocada uma interculturalidade. As/Os catadoras/es ensinam o cotidiano de um/a catador/a para as/os educandas/os e essas/es preparam um trabalho sistematizado para contribuir com aqueles sujeitos ecológicos e culturais. Neste trabalho, me juntei a meus dois orientandos de Extensão para refletirmos sobre a importância do projeto que estamos desenvolvendo junto com os/as catadores/as, com o intuito de fortalecimento da cidadania cultural – que antes pensávamos apenas que seria o fortalecimento da cidadania cultural delas/es, catadoras/es, mas já sentimos ser o da nossa também!



Vânia, uma das lideranças da associação apresentando o trabalho realizado no local. Autoria de Igor Ferreira.

Bom, iremos, eu, Marcos, Frederico e Igor empregar a primeira pessoa do plural neste texto. O objetivo deste artigo é compreender a importância da ecologia de saberes e da justiça cognitiva na relação intercultural entre educadores/as e educandos/as do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Pernambuco (IFPE) e catadores/as da Associação de Catadores Padre Sevat de Itapissuma – Pernambuco, para o fortalecimento de políticas culturais.

Os sujeitos situados no Sul Global, chamados de invisibilizados, subalternizados, excluídos, são considerados, pela sociedade hegemônica, como seres sem saberes, sem cultura. Quando a academia vai em busca de aprender com esses sujeitos os seus saberes e a sua cultura, deve haver uma preparação. A ciência não é absoluta, nem a única detentora da

verdade, não apoiamos a ideia da monocultura do saber, por reconhecermos a diversidade cultural e epistemológica existentes no planeta.

Embora muitas vezes os espaços de cultura, arte, educação e lazer sejam negados aos catadores de materiais recicláveis, esses sujeitos são produtores de cultura, arte, educação e lazer. Tendo isso em vista, o projeto de extensão propõe estabelecer uma relação intercultural, através de uma perspectiva pós-colonial na articulação dos conhecimentos e saberes. Levando educandas/os e educadoras/es das áreas de Design, Turismo e Gestão Ambiental ao diálogo intercultural com essas/es catadoras/es juntamente com atividades relacionais, de arte e recreação, com a expectativa de sensibilizar as/os catadoras/es e seus familiares para a importância da cidadania cultural, bem como do lazer e da recreação como práticas libertadoras e transformadoras, possibilitando mais qualidade de vida a esses sujeitos e, por fim, produzindo a descolonização da academia. Também destacamos o espaço enquanto lugar de troca de saberes e culturas, e reconhecemos a associação como campo de intensa produção cultural e seus membros como sujeitos ecológicos e culturais. Apesar de desempenharem um papel de protagonismo no cumprimento da Política Nacional de Resíduos Sólidos (L12305/10), esses sujeitos ainda convivem com a falta de Equipamentos de Proteção Individual (EPIs), a insalubridade do ofício e a falta de reconhecimento social. Destacamos que projetos de fortalecimento à cidadania cultural são uma forma de integrá-los à sociedade, pois, por vezes, mesmo sendo produtores de cultura, arte, educação e lazer, tais espaços lhes são negados.

O projeto pretende atingir uma média de 8 catadores da Associação de Catadores/as, no município de Itapissuma-PE, incluindo seus familiares. Trata-se de um público que recebe uma média de R\$ 500,00, como renda mensal, e que, predominantemente, detém uma educação formal em que prevalece o ensino fundamental, sendo alguns semi-analfabetos. Destacamos que esses sujeitos não possuem acesso a cinemas, teatros ou museus. A maioria advém do lixão e relata uma realidade brutal após o fechamento dos lixões, uma vez que a sociedade não é receptiva aos catadores coletando materiais recicláveis nas ruas. Nesse cenário, a associação desempenha, para além da função econômica, um papel de acolhimento, por meio do qual suas vivências socioculturais podem ser exercidas em sua plenitude. Até o momento, no Projeto de Extensão, foram realizadas duas visitas de campo à associação, onde foi possível imergir na realidade das/os catadoras/es e de suas famílias, através de uma relação intercultural. Foram levados além das/os orientandas/os e orientadoras/es do projeto, alunas/os do curso de Licenciatura em Geografia, Gestão Ambiental, um artista plástico-poeta-ator e uma escritora e pesquisadora, tendo sido bem recebidos pela comunidade

que contempla a própria realidade de maneira esperançosa, abraçando o diálogo com a academia.

ECOLOGIA DOS SABERES E JUSTIÇA COGNITIVA NA ASSOCIAÇÃO DE CATADORAS/ES

Os sujeitos do IFPE, educadoras/es e educandas/os, vêm frequentando, uma vez por mês, a Associação de Catadores de Itapissuma para a relação intercultural na qual interagem, por um lado, tanto os sujeitos do IFPE, como os seus convidados – dentre eles, como já abordamos, o artista plástico-cantor-ator-poeta Damatta, e a escritora e professora universitária, Dayse Cabral de Moura – e, por outro, as/os catadoras/es, com os seus saberes de vida num contexto social, ambiental e cultural diferenciado. Nessa relação entre sujeitos diversos, vem-se realizando uma perspectiva intercultural, com o intuito de materializar a ecologia dos saberes e a justiça cognitiva.

Sabemos que a ciência possui privilégio epistemológico na sociedade hegemônica. O pensador Santos apresenta a seguinte afirmação da qual comungamos: “o privilégio epistemológico que a ciência moderna se arroga pressupõe que a ciência é feita no mundo, mas não é feita de mundo.” (Santos, 2006:138).

A academia, que reproduz e produz ciência, necessita de, além de fazer a ciência no mundo, estar no mundo, com o mundo repleto de saberes de outras organizações, grupos sociais, vidas, reconhecendo a diversidade epistemológica e pluralidades existentes no planeta.

Segundo o referido pensador, privilegiar o conhecimento científico é juízo de valor. Ao anunciarmos a ecologia dos saberes, assumimos essa diversidade epistemológica e renunciamos a uma epistemologia geral. Tratam-se de perspectivas interculturais que reconhecem outros saberes plurais – alternativos à ciência moderna ou que se articulam com ela e produzem novas configurações de conhecimentos (Santos, 2006).

Afirmamos que todo conhecimento é parcial e situado. Comungamos do pensamento do sociólogo português:

A actual reorganização global da economia capitalista assenta, entre outras coisas, na produção contínua e persistente de uma diferença epistemológica, que não reconhece a existência, em pé de igualdade, de outros saberes, e que por isso se constitui, de facto, em hierarquia epistemológica, geradora de marginalizações, silenciamento, exclusões ou liquidações de outros conhecimentos. Essa diferença epistemológica inclui outras diferenças – a diferença capitalista, a diferença colonial, a diferença sexista – ainda que se não esgote nelas. A luta contra ela, sendo epistemológica, é também anti-capitalista, anti-colonialista e anti-sexista. É uma luta cultural (Santos, 2006, p. 353).

Assumir a perspectiva intercultural com a ecologia de saberes é combater o capitalismo, o colonialismo, o sexismo, o racismo. Trata-se de uma luta cultural, política e social.

Trata-se de uma ecologia porque assenta no reconhecimento da pluralidade de saberes heterogêneos, da autonomia de cada um deles e da articulação sistêmica, dinâmica e horizontal entre eles. A ecologia de saberes assenta na independência complexa entre os diferentes saberes que constituem o sistema aberto do conhecimento em processo constante da criação e renovação. O conhecimento é interconhecimento, é reconhecimento, é auto-conhecimento (Santos, 2006, p.357).

Já a justiça cognitiva é uma condição para a mudança radical da monocultura da ciência, no sentido em que, em lugar de ser fundamentalista, é absorvida, negociada e dialogada com outros saberes, de forma a criar um mundo plural e dinâmico de infinitas possibilidades cognitivas, e em que a ênfase está centrada na interação/tradução de práticas e saberes (Meneses, 2009). Essa dinâmica se mostra possível e bem presente na associação de catadores de Itapissuma, uma vez que essa discussão pós-colonial e intercultural com sujeitos ecológicos, quebra a lógica do monopólio de narrativas do Norte global e a hierarquização dos saberes com a predominância de culturas de raiz eurocêntrica.

OS PRIMEIROS PASSOS DO PROJETO DE EXTENSÃO

As atividades do Projeto de Extensão se iniciaram integrando os saberes culturais dos orientandos bem como suas potencialidades na confecção do plano de atividades. Alinhando esses saberes às abordagens interculturais com as catadoras e catadores através da música, artes visuais, design e lazer. Após essa etapa, a comunicação dos grupos de orientadoras/es e orientandas/os começou. Através do documentário, "Nós não Somos Invisíveis" onde as catadoras e catadores daquela associação relatam sua realidade estando presentes na associação Padre José Sevat em Itapissuma. Em seguida, articulou-se a primeira visita de campo. Nela, foi realizado um lanche com educandas/os do curso de Licenciatura em Geografia, Tecnólogo em Gestão Ambiental, orientadoras/es e orientandas/os do projeto em questão, catadoras e catadores da associação, seus familiares e o artista plástico Damatta. Nesse primeiro contato presencial com os sujeitos catadores, eles relataram suas vivências e apresentaram a associação. No local existem, para além do espaço de estocagem, prensa e pesagem dos materiais recicláveis, um jardim, uma casa e diversos espaços de convivência. Nos relatos das/os catadoras/es, com maioria feminina, suas falas passaram por questões que vão além do trabalho. Falaram sobre seu lazer, famílias, conflitos e dificuldades. Em destaque,

o preconceito social sofrido por serem catadoras/es. Nessa visita, o artista plástico e poeta Damatta expôs esculturas que confeccionou com materiais recicláveis, essa exposição dialogou sobretudo com as crianças que construíram histórias e desenhos relacionados às obras do artista. Damatta também declamou poemas, com uma batida feita com movimento de mãos e pés por todos os presentes, esse momento se comunicou especialmente com uma das líderes da associação, Vânia, que relacionou essa batida com a batida das ondas nos muros da orla onde ela costumava ir para pensar. Destacamos que um dos poemas criados e declamados pelo artista convidado, tratava-se do Homem na condição de Lixo. Uma das esculturas confeccionadas com material reciclado, pelo artista Damatta, era Lia de Itamaracá. Um dos professores segurou a escultura e sugeriu que todo o grupo dançasse uma ciranda cantando a música de Lia. Destacamos que Itapissuma é um município vizinho a Itamaracá, onde Lia, a cirandeira, vive. Aquelas catadoras e aqueles catadores nasceram dançando ciranda. Constata-se um diálogo intercultural e uma troca de saberes.



Exposição de esculturas do artista Damatta na Associação. A autoria de Igor Ferreira.

As reuniões para a articulação entre as partes do projeto seguiram e o segundo encontro aconteceu com a presença de orientadoras/es e orientandas/os do projeto, educandas/os do curso de Gestão Ambiental e a escritora Dayse Cabral, que testemunhou a

sua história de vida de mulher negra periférica que chegou à universidade, na condição de professora e pesquisadora. A escritora distribuiu seu livro “A rainha Dandara e a beleza de seus cabelos pretos” com as crianças presentes e falou um pouco do que se tratava o enredo, uma criança negra de cabelos crespos, como a maioria que estava presente na associação.



Palestra da escritora Dayse Cabral e distribuição do livro “A rainha Dandara e a beleza de seus cabelos pretos”.
Autoria de Igor Ferreira.

Nesse encontro, estava mais nítida a troca cultural e de saberes. Relacionamos essa vivência às ideias de Brandão (2015): a educação popular se dava em forma de cultura nesse espaço onde arte, cultura, educação e lazer são exercidos por sujeitos ecológicos. Novos esboços foram feitos e foram vistas demandas da associação com as quais a academia poderia contribuir: a necessidade de realizar capacitação para as/os catadoras/es saberem operar máquinas. Um dos educadores do Projeto entrou em contato com a Diretora de Pesquisa, que comunicou a alguns professores da área de Mecânica, que ficaram sensibilizados e se prontificaram em contribuir com a capacitação para aqueles sujeitos ambientais e culturais.

METODOLOGIA

Neste trabalho, onde o ensino, a pesquisa e a extensão são indissociáveis, o diálogo intercultural é imprescindível. Trata-se de uma abordagem de natureza qualitativa, onde há a observação participante.

Temos como referência Gertz para a Descrição Densa.

Segundo Gertz, a vocação essencial da antropologia interpretativa não é responder às nossas indagações mais profundas, e, sim, colocar ao nosso dispor respostas advindas de outras pessoas. Para isso, o/a pesquisador/a etnógrafo/a tem que pesquisar a importância não-aparente das coisas. Ele compara essa ação com a leitura de um manuscrito estranho.

O autor considera a etnografia como uma descrição densa. O que o etnógrafo enfrenta, de fato – a não ser quando (como deve fazer, naturalmente) está seguindo as rotinas mais automatizadas de coletar umas às outras, que são simultaneamente estranhas, irregulares e inexplícitas, e que ele tem que, de alguma forma, primeiro apreender e depois apresentar. E isso é verdade em todos os níveis de atividade do seu trabalho de campo, mesmo o mais rotineiro: entrevistar informantes, observar rituais, deduzir os termos de parentesco, traçar as linhas de propriedade, fazer o censo doméstico... escrever seu diário. Fazer a etnografia é como tentar ler (no sentido de “construir uma leitura de”) um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escrito não com os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado (Geertz, 2008, p. 7).

ANÁLISE PARCIAL DE RESULTADOS

Analisando o projeto intercultural entre as catadoras e catadores de materiais recicláveis de Itapissuma-PE e os educandos/as e educadores do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Pernambuco (IFPE), destacamos a importância da Ecologia dos Saberes e da Justiça Cognitiva nessa iniciativa. Por meio de uma perspectiva pós-colonial, reconhecemos que as catadoras e catadores são agentes culturais e ambientais, atuando como educadores ambientais e culturais. Apesar de enfrentarem preconceitos relacionados à sua profissão, devido à desinformação, eles permanecem firmes em seu propósito de informar e educar, desempenhando um papel fundamental no avanço sustentável da região. Como bem expressou uma das catadoras em seu depoimento, "É do pequeno que se faz o grande". O trabalho desses profissionais colabora para um futuro mais sustentável, ao mesmo tempo em que lhes é proporcionado acesso cultural, reconhecendo-os como atores culturais e ambientais.

No projeto intercultural, em questão, a Ecologia dos Saberes desempenha um papel central: enfatiza a valorização e a integração de diferentes formas de conhecimento, superando as hierarquias epistêmicas e promovendo uma perspectiva de igualdade e justiça cognitiva. Nesse contexto, reconhecemos que as catadoras e os catadores possuem saberes valiosos, frutos de seu árduo trabalho diário de retirar toneladas de resíduos descartados de forma irregular.

Acosta (2016), em suas reflexões sobre o Bem Viver, nos alerta sobre a sociedade que prioriza a acumulação e o lucro em detrimento dos "bens viver". Essa citação ressalta a importância de valorizar e preservar práticas sustentáveis, bem como reconhecer a relevância do trabalho das catadoras e catadores de materiais recicláveis para a construção de um futuro mais sustentável.

As catadoras e catadores de Itapissuma-PE assumem naturalmente a função de educadores ambientais e culturais, criadores de cultura, como Freire alertou (Brandão, 2015), enfrentando preconceitos relacionados à sua profissão, muitas vezes decorrentes da desinformação. No entanto, eles permanecem firmes em sua missão de informar e educar, exercendo um papel crucial no avanço sustentável da região. A frase inspiradora de uma das catadoras, "É do pequeno que se faz o grande", destaca a importância das ações individuais na promoção de mudanças coletivas, e o trabalho incansável desses profissionais contribui para um futuro mais sustentável.

Ao adotarmos uma perspectiva pós-colonial, reconhecemos que as catadoras e catadores também são sujeitos culturais e ambientais. Proporcionar o fortalecimento de acesso cultural a esses sujeitos amplia a compreensão de suas práticas e saberes, fortalecendo sua identidade e importância como agentes culturais e ambientais na comunidade. Reafirmamos Brandão quando diz que: "Ao transcender um mundo dado pela natureza e ao construir, material e simbolicamente, um mundo de cultura, o homem se afirma, por sua vez, como criador de suas próprias condições de existência e como sujeito da história" (Brandão, 2015).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O projeto intercultural entre as catadoras e catadores de materiais recicláveis de Itapissuma-PE e os educandos/as e educadores do IFPE representa um exemplo concreto da aplicação da Ecologia dos Saberes e da busca pela Justiça Cognitiva. A troca de conhecimentos e experiências entre esses grupos proporciona uma compreensão mais abrangente das questões ambientais e culturais.

É fundamental reconhecer e valorizar o importante papel desempenhado pelas catadoras e catadores, superando preconceitos. Eles são educadores ambientais e culturais, informando, educando e contribuindo para um futuro mais sustentável. Por meio de uma perspectiva pós-colonial, reconhecemos que eles são agentes culturais e ambientais, merecedores de acesso cultural. Nesse diálogo intercultural promovido pelo Projeto de Extensão, essas catadoras e esses catadores também contribuem para a descolonização da

academia, através da ecologia dos saberes e da justiça cognitiva e cooperam na construção de uma sociedade mais justa e ecologicamente equilibrada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACOSTA, Alberto. **Bem Viver**. São Paulo: Autonomia Editora, 2016.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **A educação como cultura**: escritos de memória. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LCT, 2008.

MENESES, Maria Paula. **Justiça Cognitiva**. *In*: Hespanha et alli. Dicionário internacional da outra economia. Coimbra: Almedina, 2009.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A gramática do tempo**: para uma nova cultura. São Paulo: Cortez, v. 4, 2006.

MESA IV

LEI ALDIR BLANC I

A IMPLEMENTAÇÃO DA LEI ALDIR BLANC (LAB) EM CAMPOS DOS GOYTACAZES/RJ: UM ESTUDO DE CASO SOBRE GESTÃO PÚBLICA DE CULTURA

Clarissa Alexandra G. Semensato¹

Aline dos Santos Portilho²

Fabício Simões³

RESUMO: Este artigo se propõe a registrar e analisar criticamente o processo de implementação da Lei nº 14.017/2020, ou, Lei Aldir Blanc (LAB) em Campos dos Goytacazes/RJ, tanto em sua primeira fase (2020), quanto na segunda fase (2021). Tal como em muitas localidades, foi uma experiência inédita de repasse de verbas do governo federal para a área da cultura. Ainda que tivesse uma (frágil) estrutura de políticas culturais - a exemplo do Conselho de Cultura e o Fundo de Cultura - o município enfrentou os desafios de lidar com a aplicação da lei, seus prazos e princípios democráticos para distribuição de recurso. Em conclusão, observou-se que o advento desencadeou um processo de aprendizado político que estimulou o funcionamento do Sistema Municipal de Cultura, tensionando modos arraigados de condução das políticas culturais.

PALAVRAS-CHAVE: Lei Aldir Blanc. Campos dos Goytacazes/RJ. Políticas Culturais. Estudo de caso.

INTRODUÇÃO

Os municípios são o lugar onde por excelência as políticas culturais se efetivam. Ainda que seja também um recorte imaginário no território, é menos arbitrário que outras divisões mais amplas, como o estado ou a nação, uma vez que são o lugar onde as pessoas habitam, e por isso mesmo espaço de realização da vida. Cada município guarda como a “comunidade imaginada”, citando Benedict Anderson (2008), que perpetua relações de

¹Doutora em Políticas Públicas pela UECE. Mestre em Políticas Sociais pela UENF. Ocupou a gerência do Sistema Municipal de Cultura de Campos dos Goytacazes (RJ) de 2021 a 2022. Atualmente é pesquisadora da Fundação Casa de Rui Barbosa, nas linhas de Políticas Culturais e Economia Criativa.

²Produtora Cultural no Instituto Federal Fluminense, conselheira do Conselho Municipal de Cultura e membro do Comitê Gestor do Fundo Municipal de Cultura de Campos dos Goytacazes (2021-2023). Mestre e doutora em História, Política e Bens Culturais pela FGV.

³Servidor público de Campos dos Goytacazes, conselheiro do Conselho Municipal de Cultura e membro do Comitê Gestor do Fundo Municipal de Cultura de Campos dos Goytacazes.

simbiótica sustentação; o município é aquilo que aquela comunidade imagina e o discurso que ela produz para si constituirá também o município.

Campos dos Goytacazes, no estado do Rio de Janeiro, não escapa a esse roteiro. Alguns discursos constituídos sobre a cidade afirmarão que é, no presente, um opulento derivado da riqueza produzida durante o período do Império. Outras tradições vão tentar constituir a história da cidade com mais antiguidade, ficando suas raízes ainda no período colonial. É também, como toda comunidade, território de relações sociais conflituosas que impactam práticas políticas bastante singulares.

No que tange às políticas culturais, é possível traçar paralelos com o que Albino Rubim (2007) denomina “tristes tradições”, as quais as políticas culturais, em sua dificuldade de serem reconhecidas, são permeadas por ausências, autoritarismos e instabilidades. Ainda que o município disponha atualmente de todo um Sistema Municipal de Cultura institucionalizado⁴, há um constante tensionamento entre uma lógica mais democrática de condução das políticas culturais e as práticas arraigadas no fazer político para o setor. A injeção de recursos nesse sistema de política pública local, somado às normativas para sua utilização que foram estabelecidos pela União, levaram ao município enfrentar muitos desafios, acarretando em um processo de aprendizagem política, tanto por parte da gestão pública, conselheiros, como também de agentes culturais e fazedores de cultura do município.

A LAB E O REPASSE DE RECURSOS PARA CAMPOS DOS GOYTACAZES

A Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc, Lei nº 14.017/2020 ou somente LAB, foi uma construção conjunta entre a sociedade civil e parlamentares para criar medidas de auxílio emergencial voltadas ao setor cultural brasileiro para minimizar os impactos causados na pandemia da COVID-19. O processo foi iniciado em 16 de março de 2020, com o Projeto de Lei nº 1.075/2020, apresentado pela Deputada Benedita da Silva (PT-RJ), seguido do apensamento de diversos outros PLs. A proposta tramitou rapidamente pelas duas casas parlamentares e foi sancionada pela presidência da república em 29 de junho de 2020. Seu

⁴ A Lei Nº 8530, DE 19 DE DEZEMBRO DE 2013 institui o Sistema Municipal de Cultura e o hoje o município conta com todos os seus elementos institucionalizados: Fundo Municipal de Cultura (Lei nº 8.205, de 28 de dezembro de 2010), regulamentado pelos decretos nº 281/2011, e nº 268/2012 (que trata especificamente do Comitê Gestor); Conselho Municipal de Cultura (Lei nº 8.697, de 16 de março de 2016); Plano Municipal de Cultura (Lei nº 9.065, de 31 de maio de 2021); . O município conta ainda com legislação específica de Patrimônio Cultural Municipal e respectivo conselho (Lei nº 7527, de 19 de dezembro de 2003).

nome popular foi uma homenagem ao artista Aldir Blanc, que faleceu em decorrência da Covid-19, em maio de 2020.

Em suma, o objetivo principal da lei é o repasse de três bilhões de reais da União à todos os entes federados, para que estes implementassem medidas de: renda emergencial aos trabalhadores da cultura; subsídio aos espaços artísticos e culturais; e, editais de fomento à cultura (art2º, Lei 14.017/2020). A regulamentação da LAB foi dada pelo Decreto Federal nº 10.464/2020, publicado em 17 de agosto de 2020, que determinava as normativas procedimentais para que os entes federados reivindicassem e utilizassem do recurso, até o final daquele ano. À Campos dos Goytacazes foi destinado o valor de R\$3.086.409,03, descentralizado ao município em 24/09/2020. Assim como a maioria das municipalidades do Brasil, Campos enfrentou o difícil desafio de administrar os procedimentos regrados pelo decreto federal para utilizar o recurso, no curto prazo estabelecido: até o final daquele ano, ou seja, em apenas três meses.

O Conselho Municipal de Cultura (Comcultura), reestruturado pela Lei municipal nº 8.697/2016, já era um órgão atuante. Entretanto, o advento do recurso estimulou não só a frequência de reuniões, como também a assiduidade dos seus conselheiros. As reuniões passaram a ser on-line, em decorrência do afastamento social provocado pela pandemia da COVID-19, e em seguida o vídeo⁵ era alocado no canal de YouTube do órgão, onde é possível averiguar os debates acerca do assunto. De julho a dezembro foram realizadas 28 reuniões, sendo que os meses de setembro e outubro, com a maior quantidade: 6 reuniões em cada um deles; em agosto e novembro houve 5 reuniões em cada mês.

Também é interessante pontuar que a mobilização do órgão gerou contexto favorável para avançar na elaboração da minuta do Plano Municipal de Cultura, instrumento que há muitos anos vinha sendo desejado pelos fazedores de cultura neste município que já havia realizado 6 conferências de cultura até então. O Comcultura já havia iniciado essa empreitada em 2019, fato que foi acelerado por efeito da intensificação das agendas para a LAB. A minuta ficou pronta ainda em 2020 e foi encaminhada ao gabinete do prefeito.

Além da intensa mobilização do Comcultura e dos avanços em direção ao Plano Municipal de Cultura, também é válido mencionar que a LAB impactou na operacionalização do Fundo Municipal de Cultura (Funcultura), que nunca havia recebido recursos da União. Tal instância foi criada em 2010, pela Lei nº 8.205/2010, mas pouco acionada até aquele momento, e sem efetiva articulação com o Comcultura. Em 2019 essa instância começou a se reestruturar, elegendo seu Comitê Gestor de modo paritário, em reunião do Comcultura. Mas

⁵Disponível em: <https://.youtube.com/@comcultura6658/>.

foi somente em 2020, em decorrência da expectativa do ingresso de recursos, que se tornou operacional, conforme os decretos que o regulamentam. O Comitê Gestor do Funcultura trabalhou intensamente para implementar a lei, reunindo-se mais de uma vez por semana, em longos encontros virtuais, alguns com cerca de 8 horas de trabalho. Suas ações e deliberações, sempre dialogadas com o Comcultura, eram registradas em atas e publicadas em Diário Oficial.

Após os debates nas instâncias do Comcultura e Funcultura, o município elaborou e apresentou o Plano de Ação que reivindicava recursos da LAB ao Ministério do Turismo, pela Plataforma +Brasil em 16 de setembro de 2020, sendo aprovado no dia seguinte.

FASE 1: IMPLEMENTAÇÃO DA LAB EM 2020

Em 11 de setembro de 2020, o município lançou sua regulamentação local, o Decreto 249/2020. Após o recebimento do recurso em conta bancária, o município fez a adequação na Lei Orçamentária Anual e finalmente lançou 3 editais: Edital nº1 em 05/10/2020; Edital nº 2 em 16/10/2020; e, Edital 3 em 12/11/2020. O primeiro edital, tinha como objeto o subsídio para manutenção de espaços culturais que tiveram suas atividades interrompidas por força das medidas de isolamento social implementadas para combate à Covid-19. Poderiam apresentar-se como proponentes entidades com ou sem CNPJ, devendo apresentar uma contrapartida pactuada com a gestão, preferencialmente em escolas públicas municipais. A previsão de vagas publicada no edital foi de 118 beneficiários, conforme quadro abaixo:

Modalidade					
Subsídio	Quantidade de Entidades Culturais	Número de parcelas	Valor individual da parcela (R\$)	Valor total das parcelas (R\$)	Recurso total previsto (R\$)
Categoria 1	50	3	3.000,00	9.000,00	450.000,00
Categoria 2	48	3	6.000,00	18.000,00	864.000,00
Categoria 3	20	3	10.000,00	30.000,00	600.000,00
TOTAL DE ENTIDADES CULTURAIS BENEFICIARIAS		118	VALOR TOTAL LEI ALDIR BLANC, ART. 2º, INCISO II		1.914.000,00

Fonte: Diário Oficial Municipal de Campos dos Goytacazes.

Entretanto o número de inscritos foi muito abaixo do esperado e o edital contemplou apenas 24 proponentes. Somente 28,5% dos recursos previstos para este edital foram distribuídos:

Edital 1 - subsídio para entidades culturais			
tipo de prêmio	Valor recebido	Quantidade de entidades Culturais beneficiadas	recurso total destinado
categoria 1	9.000	2	RS 18.000,00
categoria 2	18.000	11	RS 198.000,00
categoria 3	30.000	11	RS 330.000,00
total de entidades beneficiadas		24	RS 546.000,00

Fonte: Elaboração própria com base em informações do Diário Oficial Municipal de Campos dos Goytacazes.

O segundo edital, intitulado “Todo artista tem de ir aonde o povo está”, tinha por objeto o fomento à apresentação de lives ou produções de vídeos transmitidos pela internet pelo canais de comunicação da Fundação Cultural Jornalista Oswaldo Lima (FCJOL), do Conselho Municipal de Cultura (Comcultura) e nas redes particulares das Entidades Culturais e/ou dos seus componentes (sócios). A previsão inicial publicada em edital era de 40 projetos contemplados com o valor de 20 mil reais cada um. Entretanto, apenas 25 proponentes tentaram o edital e todos foram contemplados. Desse modo, foram despendidos R\$ 500.000,00 neste edital, ou seja, 62,5% do recurso previsto inicialmente.

O terceiro edital foi um Prêmio para entidades detentoras de saberes e fazeres culturais, cujo objetivo era conceder a premiação como reconhecimento a entidades de alta relevância histórica, cultural, social e humana no município. Como esse instrumento foi lançado cerca de um mês após os dois primeiros editais, e cientes da baixa execução do recurso, o Comitê Gestor do Funcultura, realocou os valores sobressalentes dos outros editais para este, resultando em uma previsão de aporte de mais de dois milhões de reais.

Modalidade Prêmio			
Tipo de Prêmio	Valor do Prêmio (R\$)	Quantidade de Entidades Culturais	Recurso previsto (R\$) total
Categoria 1	50.000,00	5	250.000,00
Categoria 2	22.345,00	43	960.832,00
Categoria 3	14.050,00	58	814.900,00
TOTAL DE ENTIDADES CULTURAIS BENEFICIADAS		108	VALOR TOTAL LEI ALDIR BLANC, ART. 2º, INCISO III 2.0257.35,00

Fonte: Diário Oficial Municipal de Campos dos Goytacazes.

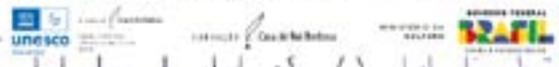
Entretanto, as inscrições foram igualmente abaixo do previsto e apenas 49 entidades foram contempladas, da seguinte maneira:

Edital 3 - Premiação para entidades detentoras de saberes e fazeres culturais			
tipo de prêmio	Valor recebido	quantidade de beneficiados	Total
categoria 1	14.050	8	R\$ 112.400,00
categoria 2	22.345	36	R\$ 804.420,00
categoria 3	50.000	5	R\$ 250.000,00
total de entidades beneficiadas		49	R\$ 1.166.820,00

Fonte: Elaboração própria com base em informações do Diário Oficial Municipal de Campos dos Goytacazes.

É válido frisar que no processo seletivo dos três editais, o Funcultura e o Comcultura buscaram contemplar todas as entidades inscritas, já que o número de proponentes foi bem abaixo do previsto, e sobriam vagas. Apenas 8 entidades inscritas não foram habilitadas, e portanto, eliminadas dos processos seletivos. A justificativa da inabilitação pautou-se no descumprimento de requisitos estabelecidos nos editais, da não apresentação da documentação básica (sobretudo relacionada à comprovação da atuação em cultura), ou, em outros casos, porque o proponente responsável por determinada entidade se inscreveu como proponente representando outra instituição, e alguns editais só permitiam apenas um benefício por representante.

Abaixo expõe-se o quadro que sintetiza o panorama dos editais previstos e de sua implementação:



Editais LAB 2020	panorama contemplados			panorama recursos		
	expectativa (estabelecida em edital)	contemplados	% de contemplados	previsão (estabelecida em edital)	recurso desembolsado	% de recurso
edital 1	118	24	20,3	R\$	R\$	28,5
edital 2	40	25	62,5	R\$	R\$	62,5
edital 3	108	49	45,4	R\$	R\$	57,6
total	266	98	36,8	R\$	R\$	46,7

Fonte: Elaboração própria com base em informações do Diário Oficial Municipal de Campos dos Goytacazes.

Os editais resultaram em 98 benefícios concedidos a 80 entidades proponentes (o segundo edital permitia o acúmulo de benefício com os demais. Assim, algumas instituições foram contempladas em dois editais). Todos os inscritos habilitados foram contemplados e apenas 8 instituições foram inabilitadas. Ou seja, o número de inscritos, 106, foi bem abaixo da previsão dos editais, de 266. É notável, portanto, que o desafio de implementar a LAB, sob seus regramentos específicos em tão pouco tempo, não foi plenamente vencido. São muitas as variáveis que podem explicar este fenômeno, os quais destacam-se: o curto período para implementação, a ausência de informações sobre o campo da cultura e economia da cultura que pudessem pautar políticas públicas, e por último, a falta de prática com editais de chamamento público na área da cultura em âmbito local. Esta última é válida tanto para as instâncias de gestão do gasto público como a procuradoria e controladoria que tiveram que desenhar caminhos de tramitação que não existiam, como também, em relação aos próprios agentes culturais, que, em sua maioria, nunca se submeteu a tais processos seletivos, e apresentaram enorme dificuldade em ler os instrumentos e reunir a documentação solicitada.

Findado o período de execução dos recursos, Campos executou R\$2.212.820,00, ou seja, 71,7% do recurso recebido. Visando o cumprimento do artigo 12 da LAB, o qual dizia que os recursos não utilizados pelos municípios poderiam ser encaminhados ao governo estadual, Campos reverteu o valor de R\$ 874.484,63 ao governo estadual em 31/12/2020.

Dificuldades semelhantes às enfrentadas pelo município foram recorrentes em muitas municipalidades. Por uma mobilização nacional da sociedade civil e do congresso, o prazo de execução de recursos foi prorrogado (através da Lei nº 14.150/2021, publicada em no dia

13/05/2021). A nova redação permitiu que os governos estaduais repassassem seus saldos remanescentes aos municípios que reverteram recursos e aos que ingressaram à LAB apenas em 2021. Os regramentos para essa distribuição foram detalhados pelo Decreto nº 10.751/2021 e Comunicado nº 08/2021. Com isso, o estado do Rio de Janeiro rateou o recurso sobressalente para 4 municípios: São José de Ubá e São Francisco do Itabapoana (que aderiram à LAB em 2021) e Campos dos Goytacazes e Rio Claro (que reverteram recursos ao final de 2020):

Quadro 1: Repasse dos recursos da LAB do Fundo Estadual de Cultura do RJ aos municípios, em 2021.

município	repasso do FEC ao município	data do depósito no município
Campos dos Goytacazes	R\$ 608.291,51	27/09/2021
Rio Claro	R\$ 75.842,40	23/09/2021
São Francisco de Itabapoana	R\$ 212.763,51	23/09/2021
São José de Ubá	R\$ 43.529,03	23/09/2021
total	R\$ 940.426,45	x

Fonte: Semensato (2023).

Como esse repasse dependia do saldo que o governo estadual dispunha em conta, nos procedimentos de reversão e restituição, Campos dos Goytacazes e Rio Claro perderam parte dos recursos recebidos inicialmente:

Tabela 1: Valores de restituição e reversão dos recursos da LAB, em 2021, RJ.

município	valor recebido em 2020	reversão ao governo estadual	restituição ao município	retenção	% da retenção*
Campos dos Goytacazes	R\$ 3.086.409,03	R\$ 874.484,63	R\$ 608.291,51	R\$ 266.193,12	8,6%
Rio Claro	R\$ 149.000,00	R\$ 109.031,63	R\$ 75.842,40	R\$ 33.189,23	22,3%

Fonte: Semensato (2023).

Assim, Campos dos Goytacazes recebeu de volta do governo estadual o valor de R\$ 608.291,51 para ser implementado na segunda fase da LAB, em 2021.

FASE 2: IMPLEMENTAÇÃO DA LAB EM 2021

O recurso disponível em 2021 foi distribuído em 3 editais, publicados em 13 de outubro de 2021, que compreenderam as etapas de **inscrição** (composta por cadastramento no CEC e inscrição do projeto cultural), **seleção** (composta por conferência da documentação - habilitação -, análise artística-técnica por banca de pareceristas e análise dos requisitos legais para recebimento do recurso - pontuação e classificação) e **divulgação dos resultados** (composta por divulgação preliminar dos resultados, período de recursos e publicação do resultado final). Os resultados finais foram divulgados em 7 de dezembro de 2021, com publicação no Diário Oficial em 8 de dezembro de 2021.

No edital nº **001/2021**, denominado “Culture Campos: Minha História”, Pessoas jurídicas e físicas poderiam submeter Bens Culturais de produção própria, imbuídos de valor simbólico, para compor o acervo cultural do município, compondo as exposições dos equipamentos culturais, mostras temporárias, mostras virtuais e outros tipos de exposição. Foram previstos 74 contemplados, com a divisão nas seguintes categorias:

Categoria	valor do prêmio	Número de Contemplados	Valor estimado para cada categoria
Artesanato	R\$ 814,00	20	R\$ 16.280,00
Artes visuais	R\$ 4.000,00	10	R\$ 40.000,00
Áudio e vídeo	R\$ 8.000,00	10	R\$ 80.000,00
Literatura	R\$ 6.000,00	10	R\$ 60.000,00
Fotografia	R\$ 2.501,52	12	R\$ 30.018,25
Cultura popular	R\$ 4.000,00	12	R\$ 48.000,00
total estimado		74	R\$ 274.298,25

Fonte: Diário Oficial Municipal de Campos dos Goytacazes.

Foram recebidas 121 inscrições, das quais 100 foram habilitadas e 21 inabilitadas, porque os proponentes não preencherem os quesitos exigidos em edital, quais sejam: não se cadastrou no Cadastro de Entidades de Natureza Cultural (CEC); ou não apresentou ficha técnica e/ou portfólio no modelo do edital; ou, ausência da declaração de representante da entidade cultural assinada.

Já as 100 inscrições habilitadas, se distribuíram da seguinte forma: 08 propostas para a categoria Artesanato, 17 propostas para a categoria Artes plásticas e visuais, 44 propostas para a categoria Áudio e vídeo, 15 propostas para a categoria Literatura, 09 propostas para a categoria Fotografia e 07 propostas para a categoria Cultura Popular.

Das 100 propostas, 9 foram desclassificadas a partir da análise dos pareceristas, Comitê Gestor e Comissão de Acompanhamento do Comcultura. Os motivos foram justificados nas portarias que divulgaram os resultados: vão desde a falta de clareza sobre o bem/produto a ser doado ao município, até a inscrição da proposta em um segmento diferente daquele declarado, como foi o caso de um candidato em cultura popular.

Ressalta-se que nas categorias artesanato, cultura popular e fotografia houve menos propostas do que o quantitativo previsto para premiações e portanto o recurso restante dessas categorias foi remanejado para outras dentro do mesmo edital.

No total, foram convocadas 58 propostas contempladas neste edital, e o panorama dos resultados da seleção podem ser observados no quadro abaixo:

	artesanato	artes plásticas e visuais	áudio e vídeo	cultura popular	fotografia	literatura	soma
classificados	8	17	39	5	8	14	91
desclassificados	0	0	5	2	1	1	9
total de propostas	8	17	44	7	9	15	100
vagas previstas em edital	20	10	10	12	12	10	74
total de convocados	8	12	14	5	8	11	58

Fonte: Elaboração própria com base em informações do Diário Oficial Municipal de Campos dos Goytacazes.

O edital N° 002/2021, “Culture Campos Conectado”, pessoas jurídicas e físicas puderam submeter projetos referentes à apresentações artístico-culturais on-line. Foi subdividido nas categorias:



Categoria	Valor do prêmio	Número de contemplados	Valor estimado para cada categoria
Live - [Ao vivo]	R\$ 9.000,00	8	R\$ 72.000,00
Apresentações on-line gravadas	R\$ 9.000,00	10	R\$ 90.000,00
vídeo-aula	R\$ 4.000,00	15	R\$ 60.000,00
total estimado		33	R\$ 222.000,00

Fonte: Diário Oficial Municipal de Campos dos Goytacazes.

As 195 inscrições habilitadas foram distribuídas da seguinte forma: 52 propostas para a categoria Live - [Ao vivo], 108 propostas para a categoria Apresentações on-line gravadas e 35 propostas para a categoria Videoaula. Desses, 5 proponentes foram desclassificados na análise conjunta de pareceristas, Comitê Gestor do Funcultura e Comissão de Acompanhamento do Comcultura. Os motivos foram: a inscrição de projetos em extrema semelhança ou a vedação da participação de servidor e cônjuge de servidor na condição de proponente.

Esse edital teve elevado número de inscrições, resultando em maior concorrência entre os proponentes e somente propostas com pontuação muito elevada foram contempladas. No total, foram contempladas 33 propostas neste edital, conforme ilustra o quadro abaixo:

	<i>lives</i>	<i>gravadas</i>	<i>videoaula</i>	<i>soma</i>
classificados	50	105	35	190
desclassificados	2	3	0	5
total de propostas	52	108	35	195
vagas previstas em edital	8	10	15	33
total de convocados	8	10	15	33

Fonte: Elaboração própria com base em informações do Diário Oficial Municipal de Campos dos Goytacazes.

No edital N° **003/2021**, “Culture Campos: Mãos à Obra”, pessoas jurídicas e físicas poderiam concorrer a prêmios por sua atuação cultural no município. Como contrapartida, deveriam utilizar o valor do prêmio na aquisição de matéria prima e insumos vinculados à sua atividade cultural, com a previsão de contemplar 28 propostas, e foram recebidas 118 inscrições. Destas, 38 foram inabilitadas, além de motivos semelhantes aos editais anteriores, foi recorrente o número de proponentes que tentaram se inscrever, equivocadamente,

utilizando os modelos de portfólio dos editais 1 e 2. Entretanto, como os critérios de pontuação deste edital exigiam comprovação detalhada do portfólio, o modelo era diferente e muitos dos proponentes não se atentaram para tal. No total, foram contempladas 28 propostas, de 80 inscrições habilitadas - nenhuma das 80 foi desclassificada.

O quadro abaixo ilustra o panorama da segunda fase da LAB no município. Observou-se um número significativamente maior, tanto de inscritos, quanto de contemplados, quando comparado à primeira fase da LAB. O percentual de contemplados não alcançou número ainda mais relevante, pela dificuldade em alcançar os artesãos no edital nº 1 - foram poucos inscritos e o valor do recurso destinado à essa categoria foi remanejado para outras, com valor maior, contemplando assim, menos proponentes.

	panorama contempla- dos			panorama recursos		
	ex- pec- tativa (esta- bele- cida em edi- tal)	con- tem- plados	% de con- tem- plados	previsão (estabe- lecida em edi- tal)	recurso desem- bolsado	% de re-
	74	58	78,4	R\$	R\$	
	33	33	100,0	R\$	R\$	
	28	28	100,0	R\$	R\$	
to- tal	135	119	88,1	R\$	R\$	

Fonte: Elaboração própria com base em informações do Diário Oficial Municipal de Campos dos Goytacazes.

OS APRENDIZADOS POLÍTICOS DA LAB

Na análise sobre a trajetória da LAB em Campos é importante sublinhar os processos de aprendizado desencadeados entre a primeira e a segunda fase. Os caminhos desenhados nas estruturas da administração pública, para recebimento dos recursos e distribuição em formas de seleção pública, foi um grande marco para as políticas públicas de cultura, que foi aprofundado com a segunda fase. Ainda que o município tenha muitos desafios a serem superados, a prorrogação da lei permitiu que gestores e conselheiros olhassem o processo passado buscando o aprimoramento, tal como Silva (2013) descreve o learning evaluation. São os processos avaliativos que visam a melhoria cumulativa e gradual dos processos, programas e políticas.

O Comcultura passou por eleição no ano de 2021, mas manteve alguns dos membros que já estavam cientes dos processos e regramentos a serem seguidos; e, alguns dos novos membros engajaram-se no processo, sobretudo aqueles integrantes do Funcultura. A revisão da redação da lei, que estabeleceu sua prorrogação, também permitiu algum nível de desburocratização do uso do recurso. O Comcultura e o Funcultura adotaram como estratégia editais com valores menores que os do ano anterior, para gerar maior distribuição do recurso.

Além disso, a experiência anterior de utilização dos editais como instrumento para distribuição dos recursos possibilitou a construção de um conjunto de dados sobre a produção cultural no município. Ainda que restrito, esse conjunto de dados colaborou para que gestores e sociedade civil pudessem planejar de maneira mais eficaz a distribuição dos recursos na segunda etapa.

Outro avanço em relação à primeira fase, foi a análise artística-técnica realizada por banca de pareceristas. As bancas foram compostas por pessoas com atuação reconhecida e comprovada na área artística/cultural, com capacidade curricular para julgar os critérios estabelecidos e atuaram voluntariamente, conforme a Portaria Funcultura nº 05/2021 (D.O. edição 949 em 13/10/2021). Ainda, conforme a mesma portaria acima citada, tiveram seus nomes preservados durante o processo seletivo para evitar que sofressem qualquer tipo de constrangimento dos proponentes para que alterassem seu julgamento. Após encerrado o processo, as equipes de pareceristas de cada edital foram publicizadas em D.O.

A avaliação dos pareceristas se deu sob a orientação dos critérios estabelecidos e em acordo com as demais normativas, que eram específicas de cada edital. Foram dotadas de autonomia decisória que o conhecimento curricular e profissional dos avaliadores lhes conferem, mas sempre sob o gerenciamento do Comitê Gestor do Funcultura e da Comissão de Acompanhamento do Comcultura.

Além disso, o Comitê Gestor do Funcultura, em conjunto com a FCJOL, agiram no esforço de divulgar e explicitar de forma mais ampla os processos de inscrição e seleção. Foram realizados um curso presencial e gratuito de 3 dias, com recebimento de certificado - foram 404 inscrições e 220 concluintes; uma live no YouTube “Editais da Lei Aldir Blanc Campos dos Goytacazes/RJ: Passo a passo para sua inscrição”, com a duração de 2h30, que ficou disponível para ser vista a qualquer tempo e alcançou 501 visualizações; atendimentos presenciais e telefônicos para o esclarecimento de dúvidas; reuniões públicas e on-line do Comcultura para explicar o processo seletivo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Além de seu objetivo primário - distribuir recursos financeiros para agentes da cultura visando minimizar os impactos econômicos negativos da pandemia de Covid-19 no setor cultural - a LAB possibilitou outros ganhos para o setor cultura, no geral, e a gestão pública da cultura, especificamente, em Campos dos Goytacazes, dos quais podemos destacar o intenso processo de aprendizado político.

Merece destaque a mobilização provocada na primeira fase, gerada pela expectativa de recebimento do recurso, que estimulou a participação social e tornou mais efetiva a atuação do Comcultura e Funcultura, além de ter acelerado a minuta do Plano de Cultura, que veio a ser aprovado em lei no ano de 2021.

A segunda fase da LAB gerou alguns processos mais amadurecidos, que, entretanto, não são isentos de falhas e merecem ser visitadas criticamente visando aprimoramentos. Apesar de maior alcance de inscritos e contemplados, ainda foi sintomática a dificuldade dos agentes culturais em lidar com os requisitos de inscrição e seleção, sobretudo dos segmentos mais ligados à cultura popular. O município ainda precisa investir na coleta de dados e informações e no seu uso aplicado à políticas públicas, e mesmo após a segunda fase, isso está longe de ser alcançado.

A consolidação da participação social também é um desafio a ser sublinhado, já que instituições com este fim nem sempre encontram contextos favoráveis num município que traz condutas políticas tão tradicionalistas. Órgãos como o Comcultura e o Funcultura são de extrema importância para que a expectativa com novos recebimentos de recursos – advindos da Lei Paulo Gustavo e LAB 2 – gerem mais aprendizados políticos nesse sentido.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SEMENSATO, Clarissa. Sínteses e indexações de dados. *In.*: RODRIGUES, L. A. Luiz; SEMENSATO, C; DUTT- ROSS, Steven (orgs). **Métricas culturais municipais**: o Rio de Janeiro a partir da pandemia. Maricá: Instituto Grão; Niterói: LABAC, 2023.

SILVA, Maria Ozanira. Avaliação de políticas e programas sociais: uma reflexão sobre o conteúdo teórico e metodológico da pesquisa avaliativa. *In.*: SILVA, Maria Ozanira (org). **Pesquisa avaliativa**: aspectos teórico-metodológicos. São Paulo: Veras Editora, 2013.



RUBIM, Albino. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. *In*: RUBIM, Albino; BARBALHO, Alexandre (orgs). **Políticas culturais no Brasil**. Salvador : Edufba, 2007.

DISTRIBUIÇÃO TERRITORIAL DE RECURSOS PÚBLICOS NAS POLÍTICAS CULTURAIS IMPLEMENTADAS NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO DURANTE A PANDEMIA

Veronica Diaz Rocha¹

RESUMO: O estudo analisa a distribuição territorial de recursos em duas políticas implementadas durante a pandemia na cidade do Rio de Janeiro: os editais do Inciso III da Lei Aldir Blanc, aplicados em 2020, e os editais do Fomento à Cultura Carioca (FOCA), lançados em 2021. A partir do conceito de “desigualdades entrelaçadas”, segundo Costa (2019), são apontados fatores que contribuem para a manutenção das desigualdades no campo cultural e aspectos que concorreram para as diferenças entre as políticas abordadas, do contexto em cada momento aos processos de participação e às posturas das distintas gestões que ocuparam o poder municipal em 2020 e 2021. Entre os resultados, são apresentados mapas elaborados em QGIS com a distribuição dos recursos por bairro.

PALAVRAS-CHAVE: Pandemia. Políticas culturais. Lei Aldir Blanc. Fomento à Cultura.

1 INTRODUÇÃO

A inusitada situação trazida pela pandemia do coronavírus, com o fechamento dos espaços culturais e a impossibilidade de sustento de muitos artistas, técnicos e produtores, evidenciou para a sociedade brasileira a enorme precariedade do setor. Excluídos do Auxílio Emergencial instituído pelo então governo federal, contrário à cultura, os agentes culturais dedicaram-se a uma intensa mobilização, articulada com o poder legislativo, para conseguir um apoio específico utilizando recursos do Fundo Nacional de Cultura. Este inédito processo de plenárias, lives e diálogos interpartidários foi vivido em meio à dor e à perplexidade dos

¹Pesquisadora Associada ao Centro Latino-Americano de Estudos em Cultura (CLAEC). Mestre em Políticas Públicas e Formação Humana pelo PPFH/UERJ. Especialista em Administração Pública pelo CEPERJ e em Gestão Cultural pelo SENAC. Email: veronicadia@gmail.com.

tempos de quarentena, mas alcançou a vitória com a aprovação, em junho de 2020, da Lei Federal 14.017, denominada Lei Aldir Blanc (LAB).

Vale destacar o volume e a importância dessa distribuição nacional de recursos, que ocorreu pela primeira vez e em contexto tão difícil: foram três bilhões de reais, dos quais parte foi direcionada para a renda, isto é, apoio direto ao cidadão (Inciso I), outra, para a manutenção de espaços e coletivos (Inciso II), e uma terceira parte, para a realização de projetos (Inciso III).

De acordo com a regulamentação da LAB, aos municípios coube a distribuição dos recursos recebidos conforme os Incisos II e III. À cidade do Rio de Janeiro foram atribuídos pouco mais de 39 milhões de reais, recebidos na gestão do prefeito Marcelo Crivella (2017-2020). Os editais do Inciso III foram discutidos em conjunto entre os agentes culturais e a Secretaria Municipal de Cultura (SMC-RJ) e, conforme os dados cedidos por esta em junho de 2021, contemplaram 1.681 agentes, no valor total de cerca de 27,2 milhões de reais.

Já o edital Fomento à Cultura Carioca (FOCA), lançado em agosto de 2021 pela gestão Eduardo Paes, eleita em 2020, aportou recursos municipais no valor de 19,5 milhões de reais para duas linhas de atividades definidas exclusivamente pela equipe. Situado em outro momento da pandemia e em outro contexto político, a seleção beneficiou 304 proponentes.

A noção de desigualdades entrelaçadas, perspectiva voltada para olhar o emaranhado constituído pelas várias assimetrias de poder, conforme Costa (2019), constitui o ponto de partida para a análise das políticas aplicadas pela SMC-RJ no período pandêmico: Inciso III e FOCA 2021. Observando os fatores que contribuem para a manutenção das desigualdades no campo cultural e os diferentes contextos, nos debruçamos sobre a abrangência territorial e os valores aportados pelos editais para tentar responder às questões: houve bairros que não receberam apoio? Quais foram? Quais os que mais receberam? Por quê?

Importa lembrar que, se o número de bairros atendidos fornece uma noção da abrangência territorial de uma política, essa informação não é suficiente para determinarmos quão democrática ela é, pois os bairros têm populações diferentes. Também é possível que poucos produtores de um bairro concentrem apoios, mascarando a distribuição. Além disso, seria preciso avaliar os tipos de projetos, pois, de forma distinta, cada proposta beneficia diferentes quantidades e tipos de pessoas, ou seja, há especificidades no atendimento aos diversos públicos, o que torna complexa a tarefa de fazer comparações mais detalhadas. No entanto, é evidente que políticas amplas deveriam atender a todos os bairros.

A distribuição territorial apresentada aqui baseia-se apenas nos valores dos apoios agrupados por bairros e constitui, assim, apenas um primeiro passo para discutir a democratização da distribuição territorial dos recursos públicos.

2 METODOLOGIA

A pesquisa baseou-se nos documentos oficiais que definiram as políticas abordadas: o edital Fomento à Cultura Carioca (FOCA 2021), a própria Lei Aldir Blanc e suas regulamentações, as resoluções municipais e os editais que compuseram o Inciso III na cidade, determinados a partir das discussões do Fórum Carioca de Cultura.

A SMC-RJ cedeu, em 2021, os dados dos proponentes contemplados pela LAB municipal e, em 2023, os dados dos agentes selecionados pelo FOCA 2021. Todos foram aqui processados apenas sob as chaves relativas ao valor recebido e ao bairro de origem do proponente. Como o intervalo temporal entre as políticas abordadas não chega a um ano, os valores envolvidos são relativamente baixos e os índices da inflação nesse curto período também foram baixos, utilizamos aqui os valores nominais, uma vez que a correção monetária não alteraria significativamente o quadro apresentado.

A base cartográfica é do Instituto Pereira Passos (IPP) e os mapas foram elaborados com o programa QGIS, agrupando por bairro os valores recebidos pelos proponentes. Conhecendo a histórica concentração de produtoras no Centro da cidade, sabemos que os dados podem, em parte, mascarar a distribuição territorial do apoio cultural. Escolher o bairro como unidade de análise também pode levar a uma errônea ideia de homogeneidade, o que não se verifica no caso da cidade do Rio de Janeiro. Cientes desses limites, apresentamos os resultados do estudo.

3 CONTEXTO E REVISÃO

3.1 Pandemia

Gráfico 1 - Total de casos graves e óbitos por Covid-19 na cidade do Rio de Janeiro.



Fonte: Data.Rio (2023).

A pandemia do coronavírus teve forte incidência nesta cidade: de acordo com dados da prefeitura, no ano de 2020 foram contabilizados mais de 200 mil casos e quase 20 mil óbitos por covid-19; no ano de 2021 foram mais de 300 mil casos e pouco mais de 16 mil óbitos. (Data.Rio, 2023). O gráfico 1 mostra a evolução da doença no município, com um primeiro pico maior em abril de 2020, seguido de ondas do final de 2020 até meados de 2021; novamente um pico, menor, em janeiro de 2022 e outros, ainda menores, em julho e dezembro de 2022.

3.2 A participação carioca nas políticas culturais

Em 2009 a cidade do Rio de Janeiro aderiu ao Sistema Nacional de Cultura, cujas diretrizes indicam a necessidade de todos os entes federativos instituírem o chamado “CPF” da cultura: o Conselho, o Plano e o Fundo. O Conselho Municipal de Políticas Culturais (CMPC) foi criado em 2009; o Fundo Municipal de Cultura foi criado em 2018 e regulamentado às pressas em 2020 para o aporte de recursos da LAB; e, apesar de acumular debates desde 2009, a cidade ainda não aprovou um Plano Municipal de Cultura.

Em termos de participação nas decisões referentes às políticas culturais, temos uma realidade municipal que inclui alguns mecanismos: além do CMPC, órgão deliberativo pouco respeitado pela prefeitura, eventualmente são feitas consultas públicas e, muito raramente, é convocada uma plenária mais ampla, que é o Fórum consultivo. Ao longo do tempo foram realizadas três conferências municipais de cultura: em 2009, 2013 e 2018, nas quais foi se conquistando maior representatividade, com a realização de pré-conferências territoriais e ampliação das proporções de mulheres e negros no Conselho. No entanto, durante o governo Crivella o CMPC perdeu a cadeira de representação dos grupos LGBT, até hoje não recuperada.

As consultas públicas têm sido realizadas online, o que se, por um lado, viabiliza uma participação que presencialmente seria inviável, também exclui os que não têm acesso digital. Como as consultas ficam abertas por pouco tempo, a participação tem sido restrita. Já o Fórum Carioca de Cultura foi convocado pela primeira vez durante a pandemia, por pressão do CMPC, para a discussão da Lei Aldir Blanc na cidade.

Mas cabe registrar que a mobilização dos cidadãos em geral é baixa, assim como, da parte da administração pública, há pouco interesse em estimular uma participação mais ampla. No contexto da pandemia, no entanto, o Fórum Carioca de Cultura foi realizado online e contou com grande adesão. Foram plenárias territoriais pelas cinco áreas de planejamento

(AP) em que é dividido o município, além de três plenárias para debates sobre os equipamentos (bibliotecas, centros culturais e museus). Todo esse processo foi fundamental para a incorporação de muitos agentes e para uma aplicação plural dos recursos da LAB, que resultou na definição de quatro editais para o Inciso III: “Prêmio a Projetos de Fomento a Todas as Artes”, “Preservação da Memória Técnica”, “Prêmio Ações Locais” e “Prêmio Arte & Escola” (SMC-RJ, 2020e)².

Já o edital lançado em 2021 pela gestão eleita em 2020 teve um processo completamente distinto: o FOCA não passou por consulta ao Conselho e nem a qualquer outra instância participativa. Foi desenvolvido pela equipe da SMC-RJ e decidido de cima para baixo, embora incorporando reivindicações importantes quanto a linhas de atuação e atenção às regiões periféricas. Os questionamentos dos agentes sobre valores e falta de diálogo obtiveram respostas aliando prerrogativas programáticas a uma avaliação de fim da pandemia. Bem, se a democracia nem sempre constitui um princípio, o gráfico 1 revela o equívoco da avaliação sanitária feita pelo governo Paes.

3.3 Acesso a recursos culturais e desigualdades entrelaçadas

A distribuição territorial dos recursos municipais nas ações de fomento direto e indireto na cidade do Rio de Janeiro constitui um tema preocupante porque revela as desigualdades no atendimento aos direitos culturais por parte das iniciativas do próprio poder público. Em distintos momentos, os grupos menos favorecidos se organizaram e conquistaram mudanças, como a introdução de cotas territoriais nos editais de fomento, por exemplo.

Nas pesquisas em que essa distribuição foi levantada, vimos que a manutenção de privilégios quanto aos apoios públicos favorece os produtores dos bairros mais “nobres” localizados nas APs 1, 2, e mais a Barra da Tijuca, situada na AP4, restringindo o acesso aos recursos por parte dos agentes culturais periféricos. Vimos também que o perfil das populações que ocupam esses territórios guarda vinculação com a ocupação histórica da cidade, na qual os colonizadores brancos - e depois, seus descendentes -, ocuparam as regiões centrais e a orla, enquanto os grupos subalternos, formados majoritariamente por pretos e pardos, foram levados a se acomodar nas localidades restantes: empurrados para regiões interioranas, para encostas, localidades perigosas ou insalubres (Rocha, 2021).

²Para uma descrição e análise mais detalhada da implementação da LAB na cidade, ver o artigo: ROCHA, Veronica Diaz; ESTRELLA, Luiz Manoel; MATOS, Pâmela; CHIESORIN. **A implementação da Lei Aldir Blanc na cidade do Rio de Janeiro**: primeiras impressões. Disponível em: <https://enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-607/138999.pdf>.

A segregação espacial produzida pela desigualdade é uma realidade que infelizmente se renova no tempo. Assim, até hoje os bairros “preferíveis” por sua natureza física são ocupados na maioria por brancos, e os demais, por negros³. Ocorre também que os serviços públicos são mais eficientes nos bairros “nobres”, onde o acesso aos direitos é mais amplo: iluminação pública, segurança, mobilidade urbana, equipamentos culturais, etc.

Nesse quadro de desigualdades entrelaçadas, conforme Costa (2019), retomamos as perguntas iniciais para identificar sua persistência na distribuição territorial de recursos.

Quadro 1: Recursos, Valores, Inscritos e Selecionados nos Editais do Inciso III da LAB e do FOCA 2023⁴.

RECURSOS	Editais	Valores (reais)	Inscritos	Selecionados	Aprovação (%)
FEDERAIS LEI ALDIR BLANC INCISO III 27,2 MILHÕES	Memória Técnica	1.232	722	563	78,0
	Ações Locais	13.178	762	358	47,0
	Arte & Escola	13.178	1.345	439	32,6
	Fomento	50.000	1.533	321	20,9
MUNICIPAIS FOMENTO À CULTURA CARIÓCA 15,5 MILHÕES Linha1 4 MILHÕES Linha2	Linha 2	25.000	1.135	120	10,6
		50.000			
	Linha 1	25.000	4.343	184	4,2
		50.000			
		100.000			
		200.000			

Fonte: SMC-RJ, 2020a, b, c, d, 2021. Elaboração própria.

O quadro 1 sintetiza algumas informações importantes a respeito dos editais em questão, com destaque para a diferença de valores entre os editais da LAB e os do FOCA, especialmente na Linha 1. Outro aspecto importante refere-se à quantidade de inscritos, maior para os editais de maior valor, e a drástica queda da taxa de aprovação verificada na coluna à direita.

Os mapas 1 a 4 mostram os recursos agrupados por bairro para os editais da LAB.

³Seguimos a classificação do IBGE, que considera negros os que se auto identificam como pretos ou pardos.

⁴Valores nominais constantes dos editais, porém arredondados para inteiros.

Mapa 1: Distribuição territorial dos selecionados - LAB MÉTRICA TÉCNICA.

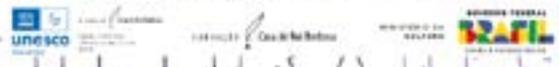


Fonte: SMC (2021). Valores nominais (2020). Base cartográfica: IPP (2020). Elaboração própria (2023).

O edital “Preservação da Memória Técnica” foi uma conquista inédita dos técnicos do setor, nunca beneficiados diretamente por seleções públicas. No entanto, houve resistência por parte do poder executivo e o valor atribuído foi baixo, como se vê no quadro 1. Apesar de ser voltado para Pessoa Física (PF), as exigências burocráticas (SMC-RJ, 2020c) e as dificuldades de compreensão do instrumento seletivo podem ter desestimulado a participação. Inscreveram-se menos profissionais do que o estimado, daí a alta taxa de aprovação. Todos os que atenderam as exigências foram selecionados e, como os valores por bairro foram bem menores do que nos outros editais, neste mapa utilizamos faixas de valores e paleta de cores específicas.

Dos 163 bairros da cidade, 107 foram atendidos e 56 não receberam este tipo de apoio - ficaram “zerados” -, a maioria das AP 3, 4 e 5. Santa Teresa e Tijuca foram os bairros que mais conquistaram apoios, seguidos de Botafogo, Laranjeiras, Flamengo, Copacabana e Centro, bairros tradicionalmente com maior acesso aos recursos e informações. Além da exclusão digital, da falta de familiaridade com editais e do acesso à informação, é bem provável que esta distribuição territorial tenha sido afetada por motivos como o atendimento prévio pelo Auxílio Federal (Rocha et al, 2022).

Os outros editais do Inciso III da LAB: “Prêmio Ações Locais” e “Prêmio Arte & Escola”, que permitiam tanto PF quanto Pessoa Jurídica (PJ) - na qualidade MEI -, e “Prêmio a Projetos de Fomento a Todas as Artes”, apenas para PJ, podendo ser MEI (SMC-RJ, 2020a, b, d), já haviam sido aplicados antes da pandemia e foram definidos por consenso.



No mapa 2 a seguir, referente ao edital de Ações Locais , foram apoiados proponentes de 113 bairros, de modo que 50 bairros ficaram “zerados”. O maior valor total, pouco mais de 200 mil reais, é alcançado pelo populoso bairro de Campo Grande, na AP 5, com 17 projetos selecionados. Em seguida vêm os bairros de Santa Teresa, Copacabana, Centro, Botafogo, Vila Isabel e Tijuca, pertencentes às AP1 e 2. Ramos, na AP3, e outros bairros populosos da AP5, como Realengo e Santa Cruz, também conquistaram um valor total acima de R\$ 100 mil.

O mapa 3, relativo ao Edital Arte & Escola, tem uma distribuição similar à do mapa 2, porém com certa concentração de recursos na AP2 (bairros de Santa Teresa e Tijuca), com valores acima de 300 mil reais. Nesta seleção foram apoiados 112 bairros, ficando 51 “zerados”. Entre os que receberam acima de 100 mil reais encontram-se bairros populosos da AP5, como Campo Grande, Bangu e Realengo, da AP3 (Irajá), e Copacabana, da AP2.

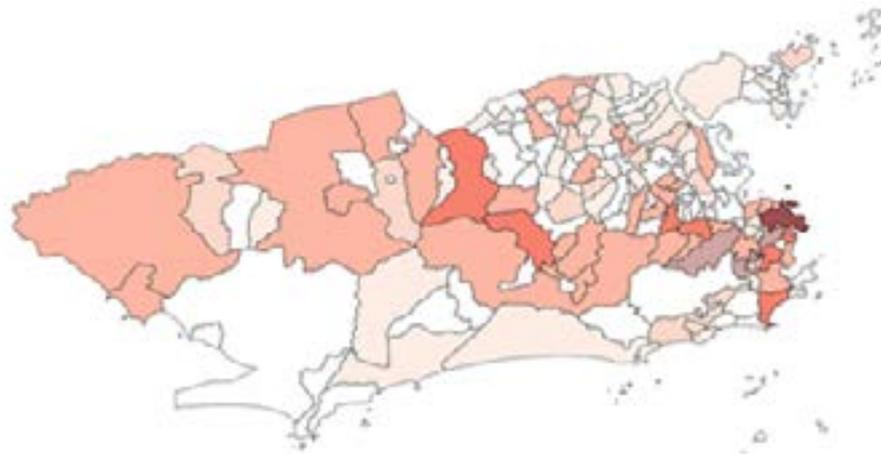
Mapa 2: Distribuição territorial dos selecionados - LAB AÇÕES LOCAIS.



Mapa 3: Distribuição territorial dos selecionados - LAB ARTE E ESCOLA.



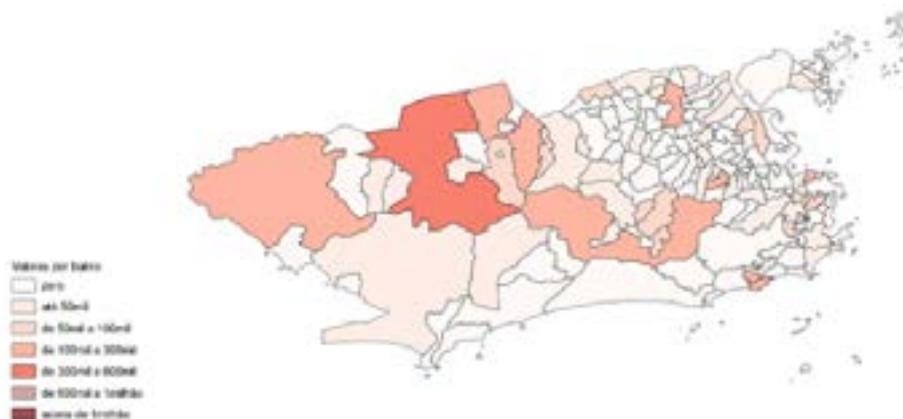
Mapa 4: Distribuição territorial dos selecionados - LAB FOMENTO.



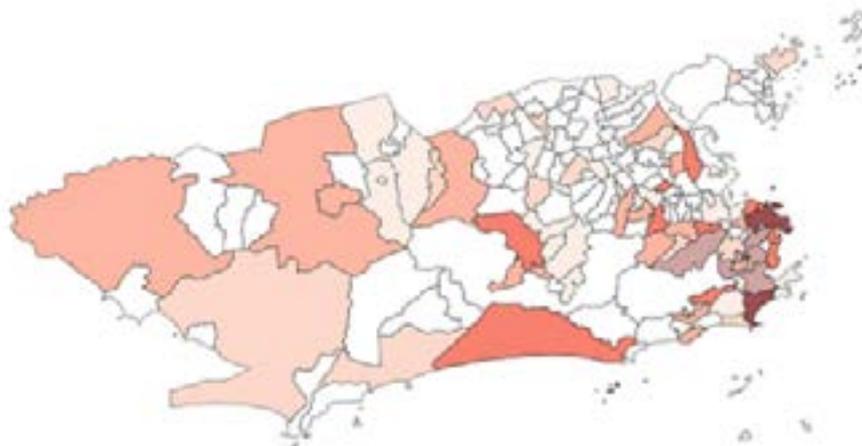
Fontes: SMC (2021). Valores nominais (2020). Base cartográfica: IPP (2020). Elaboração própria (2023).

A distribuição territorial para o edital de Fomento da LAB, que concedia o maior prêmio, revela uma concentração maior de recursos nas APs 1 e 2. Vemos no mapa 4 um número maior de espaços “vazios”, que são os 66 bairros que não receberam apoio por esta via . O Centro alcançou mais de 1,5 milhão de reais, e os bairros de Santa Teresa e Tijuca alcançaram valores acima dos 600 mil. Sete bairros receberam entre 300 mil e 600 mil reais: a maioria da AP2 (Vila Isabel, Glória, Laranjeiras, Copacabana), um da AP 3 (Engenho Novo), um da AP 4 (Taquara) e um da AP 5 (Realengo). Seguem os mapas 5 e 6, com a distribuição territorial dos editais do FOCA 2021.

Mapa 5: Distribuição territorial dos selecionados - FOCA 2021, Linha 2.



Mapa 6: Distribuição territorial dos selecionados - FOCA 2021, Linha 1.



Fontes: SMC (2021). Valores nominais (2020). Base cartográfica: IPP (2020). Elaboração própria (2023).

A linha 2 do FOCA 2021 era voltada para proponentes das APs 3, 4 e 5 e das favelas das APs 1 e 2. Essa distinção visou atender demandas dos produtores dessas regiões, que registravam dificuldade de aprovação nos editais em que a competição se dava com produtores mais estruturados. Neste caso, não faz sentido falar de bairros “zerados”, uma vez que, pela própria definição do escopo do edital (SMC-RJ, 2021b), alguns já estavam excluídos. Além disso, há uma questão sobre os valores, que será discutida mais à frente. Em todo caso, 56 bairros receberam apoio por esta linha, que selecionou 120 proponentes⁵. No mapa 5 vemos em destaque o bairro mais populoso da cidade, Campo Grande, da AP5, que conquistou mais recursos (R\$ 475 mil), seguido pelo Méier, da AP3, que obteve 225 mil reais. Bangu (AP5) e Vidigal (AP2) receberam, ambos, R\$ 175 mil. Bairros das diferentes regiões: Jacarepaguá (AP4), Rocinha (AP2), Gamboa (AP1), Irajá (AP3) e Santa Cruz (AP5) receberam valores em torno de 100 mil reais, revelando uma dispersão interessante.

Já no mapa 6, relativo à linha 1 do FOCA 2021, considerada aberta a proponentes de toda a cidade (SMC-RJ, 2021a), vemos a tradicional concentração de recursos para esse tipo de edital, nas APs 1 e 2 e na Barra da Tijuca (AP4) (Rocha, 2021). Dos 163 bairros, 98 não receberam nada por esta linha. (60%). O Centro (AP1) e Copacabana (AP2) lideraram a aprovação, conseguindo cada localidade mais de 1 milhão de reais, seguidos por Santa Teresa, Tijuca, Laranjeiras, Botafogo, bairros das AP1 e 2, que receberam acima de R\$ 600 mil. Barra da Tijuca e Jardim Botânico vêm logo abaixo, respectivamente com R\$ 600 mil e R\$ 500 mil.

⁵Ao recebermos os dados, a SMC-RJ notificou que um dos projetos não foi realizado o projeto, mas o incluímos neste processamento porque tentamos perceber a abrangência da ação.

É razoável pensar que um produtor das regiões atendidas pela linha 2 (APs 3, 4 e 5 e favelas das APs 1 e 2) preferisse inscrever seu projeto naquele edital, considerando que por essa via teria maiores chances. Ocorre que essa linha só oferecia valores de R\$ 25 mil e R\$ 50 mil, como se pode ver no quadro 1, enquanto que a linha 1 concedia valores até R\$ 200 mil. Além disso, o valor total da linha 2 (R\$ 4 milhões) era cerca de um quarto do valor total da linha 1 (R\$ 15,5 milhões), o que contribui para limitar os valores e o número de apoios, justamente para as regiões historicamente com menor acesso aos recursos. E ocorre que esse conjunto de definições foi feito e executado sem qualquer consulta aos agentes culturais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A distribuição territorial de recursos públicos para a cultura na cidade do Rio de Janeiro está longe de ser equitativa. Embora já se tenham alcançado algumas conquistas, como o reconhecimento das diferenças entre as chances de produtores menos e mais estruturados nas distintas regiões da cidade e o discernimento entre favela e asfalto no que diz respeito às oportunidades dos produtores, ainda há muita luta pela frente.

Os mapas revelam a enorme dificuldade no atendimento dos direitos culturais de toda a cidade. Mostram também que, conforme aumenta o valor do apoio oferecido, há uma tendência à maior concentração dos recursos, e, via de regra, essa concentração reproduz os privilégios dos bairros historicamente mais favorecidos nas APs 1 e 2 e Barra da Tijuca, em detrimento dos produtores periféricos.

A maior participação dos agentes culturais na crise emergencial gerada pela pandemia do covid-19, junto com o fato de que o governo municipal, à época, estava no final da gestão, abriu espaço para a criação de instrumentos mais democráticos: os valores concedidos nas seleções da LAB foram baixos, com a proposta de que se atendesse o maior número de pessoas. De fato, o apoio para cada agente foi baixo, mas os mapas 2 a 4 mostram que foram muitos os bairros atingidos, de forma mais ou menos bem dispersa pelo território.

Um outro modo de pensar a distribuição dos recursos públicos e uma avaliação equivocada quanto ao fim da pandemia parecem ter trazido à cena uma tentativa de contemplar as demandas dos agentes periféricos sem, no entanto, abrir mão dos privilégios estabelecidos antes da pandemia. Os mapas que representam a distribuição territorial das linhas 1 e 2 do edital FOCA 2021, decididas pela gestão da SMC-RJ sem qualquer consulta, exibem essa difícil ambiguidade. O próprio fato de estabelecer dois editais distintos parece apontar para essa visão dualista de cidade. Seriam também duas visões de cidadão?

Por fim, reconhecendo que a distribuição territorial de recursos não é suficiente para o contorno de uma política cultural democrática, pois são muitas as variáveis envolvidas, vale registrar que é preciso caminhar e refletir sobre os indicadores necessários para a elaboração de políticas mais equitativas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COSTA, Sérgio. Desigualdades, Interdependência e Políticas Sociais no Brasil. *In*: PIRES, R.R.C. (org.). **Implementando desigualdades**: reprodução de desigualdades na implementação de políticas públicas. Rio de Janeiro: IPEA, 2019, pp. 53-77.

DATA RIO. **Painel Rio Covid-19**. Disponível em <https://www.data.rio/apps/PCRJ:painel-rio-covid-19/explore>. Acesso em: 11 maio 2023.

ROCHA, Veronica. Distribuição territorial do fomento direto à cultura: caso da cidade do Rio de Janeiro entre 2014 e 2018. **Anais...** XVII ENECULT. Publicado em 2021. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult/anais-publicados/>. Acesso em: 12 fev. 2023.

ROCHA, Veronica *et al.* A implementação da Lei Aldir Blanc na cidade do Rio de Janeiro: primeiras impressões. **Anais...** XVIII Encontro de Estudos Multidisciplinares Em Cultura - ENECULT. Salvador: UFBA, 2022. Disponível em: <http://www.enecult.ufba.br/>. Acesso em: 10 jan. 2023.

SMC-RJ. **Edital Fomento à Cultura Carioca - Linha 1**. Publicado em ago. 2021. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/web/smc/exibeconteudo?id=13272216#>. Acesso em: 27 out. 2021.

SMC-RJ. **Edital Fomento à Cultura Carioca - Linha 2**. Publicado em ago. 2021. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/web/smc/exibeconteudo?id=13272216#>. Acesso em: 27 out. 2021.

SMC-RJ. **Planilhas proponentes** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por Veronica Diaz em 25 jun. 2021.

SMC-RJ. **Regulamento LAB N° 01/2020**. Disponível em: https://www.rio.rj.gov.br/documents/11910668/12328344/ERRATA+21_10+REGULAMENTO+LAB+N%C2%B0+01_2020+PR%C3%8AMIO+A%C3%87%C3%95ES+LOCAIS+%28%29.pdf. Acesso em: 6 mar. 2022.

SMC-RJ. **Regulamento LAB N° 02/2020**. Disponível em: <https://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/91277/4300603/REGULAMENTOPREMIOARTEESCOLA.pdf>. Acesso em: 6 mar. 2022.

SMC-RJ. **Regulamento LAB N° 03/2020**. Disponível em: <https://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/11917038/4301322/REGULAMENTOPRESERVAcaOMEMoRIATeCNICA.pdf>. Acesso em: 6 mar. 2022



SMC-RJ. **Regulamento LAB N° 04/2020**. Disponível em:

<https://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/11917067/4301327/REGULAMENTOFOMENTOCSARTES.pdf>. Acesso em: 6 mar. 2022.

SMC-RJ. **Relatório FOCA com base no resultado final** [mensagem pessoal] Mensagem recebida por Veronica Diaz em 8 mar. 2023.

SMC-RJ. **Resolução 442 de 13 de outubro de 2020**. Disponível em:

<https://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/11917067/4301331/RESOLUCAON442DE13DEOUTUBRODE2020.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2022.

IMPLEMENTAÇÃO DE POLÍTICAS CULTURAIS: A LEI ALDIR BLANC E A PARTICIPAÇÃO DA CULTURA *HIP-HOP* NO MUNICÍPIO DE CAMPOS DOS GOYTACAZES/RJ

Carla Aparecida da Silva Ribeiro¹
 Simonne Teixeira²

RESUMO: O *hip-hop* pode ser considerado um movimento cultural e social de resistência e reivindicação de direitos de uma parte menos abastada da sociedade, contudo, a cultura urbana recebe pouco aparato do Estado. No ano de 2020, com a pandemia da COVID-19, a problemática enfrentada por esses atores foi acentuada. Neste sentido, este artigo tem como objetivo fazer uma breve análise acerca da implementação da Lei Aldir Blanc pelo município de Campos dos Goytacazes e a adesão dos fazedores culturais do movimento urbano do *hip-hop* em Campos dos Goytacazes. Como metodologia, utilizou-se: revisão bibliográfica e documental, além da pesquisa de campo. Ao decorrer da análise, buscou-se levantar as principais questões acerca da efetividade na implementação da política cultural e possíveis ausências para com a cultura *hip-hop*.

PALAVRAS-CHAVE: *Hip-Hop*. Lei Aldir Blanc. Implementação de políticas culturais.

INTRODUÇÃO

O *hip-hop* pode ser caracterizado como um movimento cultural e social que promove a resistência e valorização da juventude negra e periférica (Rocha; Domenich; Casseano, 2001). O movimento busca expressar as experiências de exclusão social, econômica, educacional e racial vividas por esses indivíduos, com o objetivo de desafiar as estruturas que os segregam e afastá-los da violência de seus entornos, promovendo ainda a apropriação de espaços urbanos subutilizados e/ou abandonados, o que contribui na requalificação de áreas urbanas. Neste sentido, traz-se a crença de que, como movimento cultural e social, o *hip-hop* pode ser ferramenta para o desenvolvimento de ações políticas entre seus participantes, principalmente no território periférico, através de práticas reivindicatórias, tornando-se, assim, um recurso

¹Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Políticas Sociais na Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro. Email: caarla.ribeiroarq@gmail.com

²Doutora em Filosofia e Letras (História) pela Universitat Autònoma de Barcelona/Espanha, Professora associada da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro. Email: simonne@uenf.br

das classes menos abastadas para estabelecer uma gestão urbana e cultural mais descentralizada, trazendo ainda o pertencimento e a autoestima cidadã em relação à escala do bairro.

O município de Campos dos Goytacazes está localizado na região Norte do Estado do Rio de Janeiro, com uma população de 503.424 habitantes (IBGE, 2018) e uma área de 4.032 km². A Ponte Leonel Brizola conecta a parte histórica e central da cidade, situada à margem direita do rio Paraíba do Sul, à margem esquerda. No viaduto da ponte encontra-se o que pode ser considerado o principal palco da cultura *hip-hop* em tempos mais recentes, sendo um dos ocupantes o coletivo intitulado Manifestação Cultural de Rimas (MCR).

De acordo com os discursos dos seus membros, a cultura *hip-hop* na cidade oferece aos jovens, muitos dos quais estão em situação de vulnerabilidade social, uma oportunidade de gerar e consumir cultura, reivindicar direitos e expor as dificuldades de suas realidades, servindo ainda, como refúgio contra a violência, o territorialismo do tráfico e a negligência por parte do Estado. No entanto, os membros do coletivo MCR manifestam em seus encontros culturais a dificuldade em manter o movimento devido à falta de interesse e ao escasso investimento da gestão pública no espaço e na cultura urbana.

Mattoso (2010) aborda que grande parte da juventude brasileira é acometida pelo agravamento das condições sociais, principalmente aqueles que residem nos centros urbanos. De acordo com o mesmo, a pobreza é um fato urbano, onde a “reprodução da pobreza é mediada pela reprodução do modo urbano das condições de vida, através da dinâmica do mercado de trabalho e da natureza do sistema de proteção social” (Mattoso, 2010, p.76). A problemática enfrentada por esses atores sociais se acentuou ainda mais no ano de 2020, quando foi declarada a pandemia da COVID-19 pela OMS.

No contexto cultural, a pandemia paralisou as ações e atividades, colocando os fazedores culturais com sua sobrevivência comprometida (Peixe, 2021). Foi neste quadro que esses atores, em articulação com parlamentares da Comissão de Cultura da Câmara de Deputados, tendo como responsável a deputada Benedita da Silva (PT), conseguiram formular e aprovar no Congresso a Lei 14.017/2020 de Emergência Cultural, a Lei Aldir Blanc, em homenagem ao compositor que faleceu em 2020, vítima da doença, considerado um símbolo de resistência na luta contra a ditadura militar.

Neste sentido, este artigo tem como objetivo fazer uma breve análise acerca da implementação da Lei Aldir Blanc pelo município de Campos dos Goytacazes e adesão dos fazedores culturais do movimento urbano do *hip-hop*, com recorte no coletivo MCR, em Campos dos Goytacazes.

UMA BREVE ANÁLISE

A Lei nº 14.017/2020, intitulada Lei Aldir Blanc, visou estabelecer mecanismos e critérios para a garantia de apoio aos trabalhadores da área cultural, além da manutenção de espaços culturais que tiveram suas atividades interrompidas devido a pandemia. O repasse da União, de acordo com a Confederação Nacional de Municípios (CNM) (2020), foi de R\$ 3.086.366,01 para atender ao município de Campos dos Goytacazes.

Para a distribuição dos recursos, o Fundo Municipal de Cultura (FunCultura), lançou três editais. O primeiro visou a ajuda financeira para manutenção de espaços artísticos e culturais de pessoas jurídicas, que possuíssem CNPJ/MEI, e entidades culturais, pessoas físicas, sem CNPJ/MEI, que tiveram que interromper suas atividades devido as medidas de isolamento físico decretadas durante a pandemia. Neste edital, de acordo com o site oficial da prefeitura, 25 entidades culturais cadastradas no Cadastro Municipal de Entidades de Natureza Cultural (CEC) foram contempladas com valores que variaram de R\$ 9 mil a R\$30 mil, divididos em três parcelas.

O segundo edital foi destinado a Produção de Bens e Atividades Artístico-Culturais. O objetivo do edital foi promover a divulgação virtual dos agentes culturais, com a realização de *lives* em redes sociais e publicações em outras plataformas digitais. De acordo com o *site* oficial da prefeitura, das 134 entidades culturais cadastradas no CEC, 27 se inscreveram e 25 foram selecionadas, tendo em vista que preencheram os requisitos exigidos no edital.

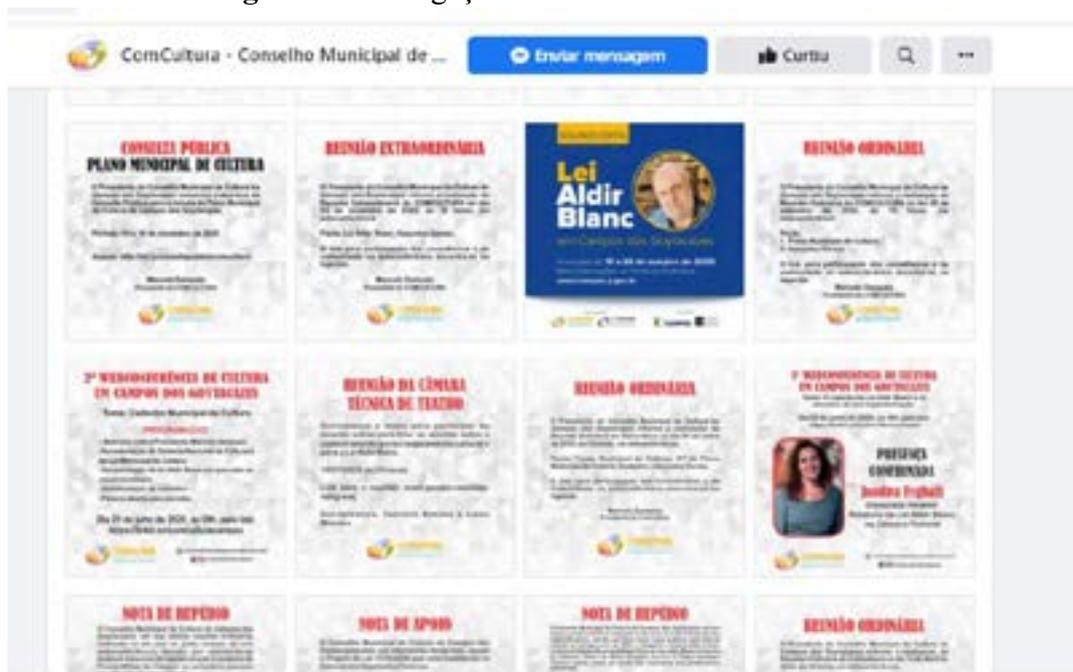
Já o terceiro edital buscou premiar entidades locais de alta relevância histórica, cultural, social e humana, tendo como alvo Pessoas Jurídicas de Direito Privado e Entidades Culturais sem CNPJ/MEI. Foram inscritas 54 entidades, tendo sido selecionadas 49. Os prêmios foram divididos em três categorias, sendo que a primeira contemplou 16 entidades culturais com R\$ 50 mil cada, a segunda beneficiou 25 entidades com R\$ 22.345 cada e a terceira destinou a oito entidades R\$ 14.050 cada uma.

Neste contexto, 98 agentes e entidades culturais foram beneficiadas pelos três editais da Lei de Emergência Cultural no município. De acordo com o tesoureiro do FunCultura na época, Fabrício Simões, em entrevista para o *site* oficial da prefeitura, o Comitê Gestor do Fundo teria homologado o cadastro de aproximadamente 500 artistas e entidades culturais. Dos R\$ 3.089.409,03 disponibilizados, foram repassados apenas R\$ 2.212.820,00, “O número de beneficiados em Campos poderia ter sido ainda maior, se mais agentes culturais locais tivessem se cadastrado, conforme exigência da própria lei. Os editais foram amplamente

divulgados” (Simões *apud* PORTAL OFICIAL DA PREFEITURA MUNICIPAL DE CAMPOS DOS GOYTACAZES, 2020, s.p.).

Não obstante, apesar da fala do tesoureiro, o que se percebeu nesta pesquisa foi o contrário. O coletivo MCR, embora tenha realizado o cadastramento no Centro de Informações e Dados de Campos (CIDAC), devido ao não conhecimento dos lançamentos dos editais, não conseguiu participar de nenhum deles. A ausência de divulgação foi percebida em uma investigação nas redes sociais da Fundação Cultural Jornalista Oswaldo Lima (FCJOL), do Conselho Municipal de Cultura de Campos dos Goytacazes (COMCULTURA) e da Prefeitura de Campos dos Goytacazes, tendo sido encontrada apenas uma publicação, em relação ao segundo edital, somente no Facebook do COMCULTURA, conforme mostra a Figura 1.

Figura 1 - Divulgação da Lei Aldir Blanc em 2020.



Fonte: Facebook COMCULTURA (2021).

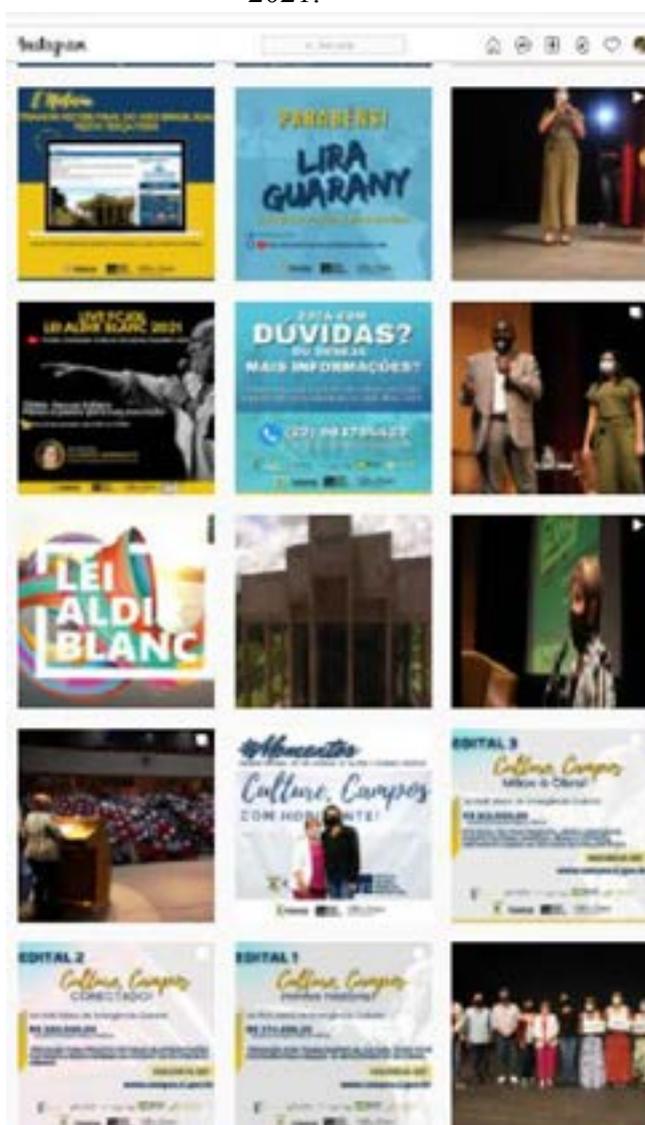
O recurso restante no valor de R\$ 874.484,63 foi transferido para o Estado. Contudo, o decreto publicado no Diário Oficial da União (nº 10.751/2021), modificou a regulamentação da lei, o que permitiu que os municípios que fizeram a devolução de valores remanescentes, pudessem solicitar a retomada do dinheiro. Com isso, em outubro de 2021, foram lançados mais 3 editais para destinar esses recursos a classe artística.

O primeiro edital visou selecionar bens e/ou produtos culturais para compor o acervo cultural do município, contemplando 74 fazedores de cultura ou entidades, com valores de R\$ 814,00 a R\$ 8.000,00. O segundo edital selecionou projetos culturais que foram exibidos de

forma online ou híbrida, foram contemplados 33 artistas com valores de R\$ 4.000,00 e R\$ 9.000,00. Já o terceiro edital, visou viabilizar a compra de insumos culturais pelos selecionados, contemplando 28 artistas com o valor de R\$ 4.000,00.

Em oposição aos primeiros editais lançados em 2020, percebeu-se que a gestão se empenhou em divulgar e esclarecer os assuntos que envolveram a segunda leva de editais, lançados em 2021, como se pode perceber pela Figura 2, que mostra a página do *Instagram* da FCJOL.

Figura 2 - Divulgação da Lei Aldir Blanc para a distribuição de recursos remanescentes em 2021.



Fonte: *Instagram* FCJOL (2021).

Além da melhoria na divulgação dos editais, outra medida importante foi tomada: o oferecimento gratuito de um curso básico com o intuito de capacitar os fazedores culturais. O curso de dois dias foi realizado presencialmente nos dias 17 e 18 de outubro de 2021, no

Teatro Municipal Trianon, e visou preparar os artistas para os editais da Lei Aldir Blanc. De acordo com postagem no Instagram da FCJOL, mais de 300 fazedores de cultura participaram do curso.

Apesar de um dos organizadores da MCR ter participado do curso preparatório para a construção dos editais, percebe-se que ainda há dificuldade no entendimento dos processos necessários, principalmente para entrada em outros recursos. Aline Portilho, produtora cultural do IFF e representante da câmara de Instituições de Ensino Superior no COMCULTURA na época, comentou por meio de entrevistas³ cedidas as pesquisadoras, que a prefeitura tem tido iniciativas para criar um programa de formação. Ela acrescentou ainda a importância dessa capacitação:

A elaboração dos projetos é um instrumento de poder muito importante, é uma linguagem, então sendo uma linguagem, você precisa se dedicar aquilo e entender como aquilo funciona. Aquilo tem uma lógica, muito específica, que é uma lógica altamente burocratizada [...] Entender como movimentar essas burocracias, eu penso, que é um instrumento de poder *pros* grupos culturais importantíssimo. Porque a partir disso que você vai conseguir viabilizar os recursos *pra* fazer as ações culturais. Inclusive disputar recursos com outros grupos culturais que eventualmente não estão posicionados politicamente de um jeito tão interessante. Então se a gente quer atrair recursos para outras produções, de resistência, que colocam outras representações sociais na cena, a gente tem que disputar o recurso financeiro também. Então *pra* disputar o recurso financeiro a gente tem que se capacitar. [...] Campos tem uma demanda grande por projetos de capacitação (Portilho, 2021, s.p.).

Questionada sobre parcerias entre os grupos culturais com a universidade, a produtora cultural colocou a ação como essencial, não só para o oferecimento de capacitação, como para a disponibilidade de estruturas, entre outras demandas.

Neste cenário, percebe-se que não só a ausência de divulgação dos primeiros editais pode ter excluído fazedores culturais e coletivos, como a MCR, que promove batalhas de rimas há 9 anos nos espaços públicos da cidade, como a própria burocracia e a falta de capacitação desses indivíduos dificultou o processo.

Kátia Soares (2021), diretora executiva da FCJOL na época, ressaltou que “não só a arte urbana está necessitando de atenção, mas a arte popular em geral. Se houver dependência desses públicos do poder público, eles morrem. São as pessoas desses grupos que não deixam morrer.”

Em uma de suas ponderações, Soares (2021) remete a invisibilidade:

É um pessoal que está invisibilizado porque diz o que tem que ser dito. [...] Eu acho que é um papel social muito importante, que é dar voz a quem não tem voz. E que acabam não tendo, exatamente porque estão falando aquilo que não querem que eles digam. Entendeu? Ele é invisível exatamente porque ele dá visibilidade aquilo que não deve ser dito num politicamente correto. [...] Gostaria que eles estivessem em espaços mais suntuosos, no Trianon, no Teatro de Bolso, no Museu. [...] Colocar não

³Esta pesquisa teve autorização do Comitê de Ética para realização de entrevistas.

só nesses equipamentos, mas nas outras praças, de outros distritos, porque dentro do nosso plano de cultura, nós temos a descentralização das atividades culturais (Soares, 2021, s.p.).

Estes depoimentos nos levam à reflexão de Certeau (1996), de que “talvez não seja inútil sublinhar a importância do domínio desta história ‘irracional’, ou desta ‘não história’, como o diz ainda A. Dupont. O que interessa ao historiador do cotidiano é o Invisível...” (Certeau, 1996, p. 31). Nesta fala o autor traz à luz “o homem ordinário”, que através de suas práticas cotidianas e seus modos de atuação social, definem sua singularidade e, ao mesmo tempo, uma pluralidade social que surge de tal interação. Para ele, os indivíduos são determinados por suas relações sociais em um processo individual-coletivo, de onde emerge uma cultura que, por meio de micro resistências, formam micro liberdades, deslocando assim as fronteiras de dominação.

Neste sentido, destaca-se ainda a ressalva de Serpa (2010), sobre o fato de muitas manifestações de grupos culturais permanecem absolutamente invisíveis, mantendo-se com o apoio de organizações não governamentais; ocorrendo, muitas vezes, sem nenhum apoio institucional ou financeiro; e representando, assim, um capital cultural desconhecido, invisível, em que as cidades e seus habitantes poderiam (e deveriam) tirar mais proveito.

No que diz respeito a implementação das políticas públicas, Spínola e Ollaik (2019), enfatizam a desigualdade social como um dos principais problemas e obstáculos à democracia no Brasil e, nesse contexto, lançam os seguintes questionamentos: “quais instrumentos governamentais são utilizados na operacionalização destas políticas? Como é feita a escolha destes? E quais impactos eles têm nas respectivas políticas públicas?” (Spínola; Ollaik, 2019, p. 329). A principal questão apontada pelos referidos autores é se a implementação dos instrumentos influencia na reprodução de desigualdades sociais.

De acordo com Spínola e Ollaik (2019), um dos deveres do Estado democrático é criar e realizar as políticas públicas a fim de minimizar as desigualdades sociais. Tais políticas se cumprem em ciclos com 4 etapas: a formação de agenda; a formulação de objetivos e metas; a implementação; e a avaliação e monitoramento.

Ainda segundo estes autores, a fase da implementação é a menos pesquisada, entretanto, atentam para as crescentes teorias institucionalistas que buscam certa previsibilidade dos resultados. Chama-se atenção, contudo, para a operacionalização das políticas públicas, ou seja, os instrumentos ou ferramentas escolhidas pelo governo na implementação. Eles explicitam que na prática, a implementação é feita ou da mesma forma como vinham sendo feitas, mais seguras juridicamente, ou da forma que o gestor público

achar coerente, não analisando o leque de opções em sua escolha para alcançar um objetivo e não recebendo a atenção necessária, caindo em questões ideológicas ou repetidas. Neste sentido, destaca-se que os instrumentos podem ser fatores cruciais nos resultados das políticas públicas.

Spínola e Ollaik (2019) chamam atenção para os riscos destas implementações, tais como: a insuficiência da política, o uso de instrumentos inadequados e o risco mais crítico que seria a possibilidade de as políticas contribuírem para o agravamento das desigualdades sociais. Neste contexto, pode-se destacar as lacunas na implementação da Lei Aldir Blanc. As escolhas feitas pelo município nesse processo não foram efetivas ao que diz respeito a cultura urbana na cidade de Campos dos Goytacazes/RJ.

Uma das possíveis soluções para tal problemática poderia ser a participação desses atores nas políticas. Avritzer (2011) ao abordar o tema da participação, aponta para o constante crescimento desta desde a redemocratização com a Constituição de 1988, tanto no plano local quanto no plano nacional com o governo Lula. Contudo, ele acrescenta a necessidade “das formas de participação na operacionalidade da democracia” (Avritzer, 2011, p. 13), ou seja, na efetividade da participação.

O tema da efetividade, de acordo com o autor, se tornou tema de interesse entre pesquisadores da área por dois motivos: a ligação entre participação e políticas públicas e a preocupação teórica com a questão da efetividade das deliberações em relação a estas políticas. No caso do Brasil, ele aponta ainda a problemática em identificar elementos deliberativos em comum, principalmente no que diz respeito aos conselhos. No final de contas, a efetividade tem relação com o nível de participação dos cidadãos na gestão pública.

O autor busca compreender os dois momentos da efetividade: o primeiro diz respeito as discussões e deliberações nas instituições, como os conselhos e OPs, e o segundo diz respeito a implementação destas decisões pelo Estado. Ou seja, a efetividade deliberativa é se de fato as IPs atendem aos momentos deliberativos em seu interior, já a efetividade das Instituições se define pela capacidade de estas influenciarem e/ou decidirem na implementação e resultados das políticas públicas.

Sobre os problemas relativos à efetividade participativa, o autor apresenta casos como: ambiente político; econômico; social; além do cenário político em que se encontra o país, estado ou município, onde o partido pode ser mais influente. Para os autores citados por Avritzer (2011), a participação dependerá também dos atores envolvidos em tais processos.

Apesar das lacunas na implementação da Lei Aldir Blanc, com o auxílio de uma das autoras deste artigo, através dos trabalhos de campo efetuados para a pesquisa, o coletivo

MCR conseguiu a classificação em 2 editais da segunda chamada do recurso, o primeiro no segmento de áudio e vídeo, angariando R\$ 8.000,00, e o segundo no segmento de apresentações ao vivo, onde conseguiram o valor de R\$ 9.000,00.

Ressalta-se ainda que a Lei Aldir Blanc foi uma grande conquista do setor cultural, devendo considerar que o país atravessava uma pandemia e a lei emergencial foi aprovada na contra mão de um governo de extrema-direita, sendo a própria lei um movimento de resistência ao governo em questão. Considera-se ainda o ineditismo deste tipo de fomento aos municípios.

Em Campos dos Goytacazes, apesar das dificuldades apresentadas na primeira chamada dos editais, a gestão pública parece ter compreendido a necessidade de melhoria no processo de divulgação, ainda que careça de melhor interlocução com todos os segmentos culturais.

Deve-se destacar neste sentido, que neste último ano foi aprovada a Lei Complementar nº 195/2022 (Governo Federal, 2023), nomeada Lei Paulo Gustavo, em homenagem ao comediante que foi vítima da COVID-19. A lei irá viabilizar R\$ 3.862.000.000,00, para execução de ações e projetos culturais em todo território nacional. Com o advento do recurso, a gestão tem se aproximado da sociedade civil, a exemplo das chamadas públicas para imersão na lei, a fim de discutir sugestões e ideias para a distribuição do recurso. Destaca-se ainda o lançamento do Mapa Cultural de Campos dos Goytacazes, uma plataforma que tem como objetivo cadastrar os fazedores de cultura, eventos e projetos, a fim de facilitar o alcance ao público, as suas necessidades e aos seus territórios.

As iniciativas tem se mostrado de extrema importância para a construção de políticas culturais democráticas, contudo, percebe-se que a participação popular ainda é reduzida. Em tais encontros, não foram identificados frequentadores do coletivo MCR, ficando a reflexão de que a gestão pública, apesar dos avanços significativos, necessita ainda de melhorias na implementação das políticas públicas a fim de alcançar a participação de todos os segmentos culturais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A cultura urbana, representa, além de um movimento cultural, um movimento social na luta contra as desigualdades de classe, raça e gênero, principalmente entre os jovens. O *hip-hop*, como apresentado até aqui, é capaz de ser um importante instrumento para a superação da segregação socioeconômica, cultural e espacial, além de alternativa para a produção do espaço e aquisição de uma identidade coletiva de jovens em vulnerabilidade

social. Na cidade de Campos dos Goytacazes, pode-se perceber a (r)existência desta cultura devido à necessidade de suprir a ausência de movimentos culturais que sejam voltados para tal público no município.

A Ponte Leonel Brizola, considerado palco da cultura urbana na cidade, tem o coletivo MCR como uma das principais organizações de resistência neste sentido. Contudo, tanto o espaço quanto os atores culturais foram e são, até hoje, negligenciados tanto pela população quanto pelo poder público. Este artigo buscou, então, realizar uma breve análise acerca da implementação da Lei Aldir Blanc pelo município de Campos dos Goytacazes e a adesão dos fazedores culturais do movimento urbano do *hip-hop*, com recorte no coletivo, entendendo a importância das políticas culturais para o movimento.

Foi possível perceber, por meio desta pesquisa, que houveram diversas lacunas na implementação da lei no município, principalmente ao que diz respeito a divulgação. Torna-se urgente pensar em medidas para uma participação ativa de culturas, especialmente as urbanas, como o *hip-hop*, tendo em vista que esta pode se tornar uma ferramenta mais ativa na evolução cultural, social, política e econômica dos integrantes, possibilitando a transformação da realidade dos jovens e a inclusão destes em processos de gestão participativas, garantindo, assim, seu papel ativo como cidadão.

Mesmo com algumas lacunas na implementação da política, o coletivo MCR obteve êxito ao se classificar em dois editais da segunda chamada da lei. Vale ressaltar que a Lei Aldir Blanc representou uma conquista significativa para o setor cultural, especialmente levando em conta o contexto pandêmico e o governo extremista.

Verifica-se que, apesar dos desafios enfrentados no último ano, houve um progresso significativo com a promulgação da Lei Paulo Gustavo, no que diz respeito à aproximação da gestão pública com a sociedade civil. Essas iniciativas desempenham um papel fundamental na promoção de políticas culturais democráticas. No entanto, é evidente que a participação popular ainda é limitada.

Faz-se indispensável pensar em medidas para uma participação ativa de culturas como o *hip-hop*, tendo em vista que esta pode se tornar uma ferramenta mais ativa na evolução cultural, social, política e econômica dos integrantes, possibilitando a transformação da realidade dos jovens e a inclusão destes em processos de gestão participativas, garantindo, assim, seu papel ativo como cidadão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AVRITZER, Leonardo. A qualidade da democracia e a questão da efetividade da participação: mapeando o debate. *In*: PIRES, Roberto Rocha C. (org). **Efetividade das Instituições Participativas no Brasil**: Estratégias de Avaliação. Brasília: Ipea, 2011. p. 13-24.

BRASIL. **DIÁRIO OFICIAL DA UNIÃO**: DECRETO Nº 10.751, DE 22 DE JULHO DE 2021. Brasília, 2021. Disponível em:
<https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/decreto-n-10.751-de-22-de-julho-de-2021-333759988>.
 Acesso em: 25 nov. 2021.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis, Editora Vozes, vol. 2, 1996

GOVERNO FEDERAL (Brasil). Ministério da Cultura. **A Lei Paulo Gustavo**. Brasil: 13 mar. 2023. Disponível em:
<https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/lei-paulo-gustavo/central-de-conteudo/apresentacao-da-lei>. Acesso em: 3 jul. 2023.

IBGE. Catálogo de Campos dos Goytacazes. **Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística**. Censo 2010. Disponível em:
<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/rj/campos-dos-goytacazes/panorama>. Acesso em: 02 Nov. 2021.

INSTAGRAM COMCULTURA. **COMCULTURA – CAMPOS/RJ**. Disponível em:
<https://www.instagram.com/comculturacampos/>. Acesso em: 25 nov. 2021.

INSTAGRAM FCJOL. **FCJOL – Cultura Campos**. Disponível em:
<https://www.instagram.com/campos.cultura/>. Acesso em: 25 nov. 2021.

MATTOSO, Francinelly Aparecida. Dinâmicas sócio-espaciais e as experiências dos jovens na cidade desigual. **Libertas**: Revista da Faculdade de Serviço Social, v. 10, n. 1, 2010.

PEIXE, João Roberto. A cultura precisa respirar para continuarmos vivos!. *In*: RUBIM, Antonio Albino Canelas; TAVARES, Márcio (org.). **Cultura e Política no Brasil Atual**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2021. p. 25-35. Disponível em:
<https://fpabramo.org.br/publicacoes/wp-content/uploads/sites/5/2021/05/Cultura-pol%C3%A9tica-no-Brasil-atual-WEB.pdf>. Acesso em: 24 nov. 2021.

PORTAL OFICIAL DA PREFEITURA MUNICIPAL DE CAMPOS DOS GOYTACAZES. FunCultura conclui repasses para beneficiados da Lei Aldir Blanc em Campos. *In*: **Portal Oficial da Prefeitura Municipal de Campos dos Goytacazes**, Campos dos Goytacazes, 2020. Disponível em: https://www.campos.rj.gov.br/exibirNoticia.php?id_noticia=59373. Acesso em: 25 nov. 2021.

PORTILHO, Aline dos Santos. Entrevista concedida a Carla Aparecida da Silva Ribeiro. Campos dos Goytacazes, 04 out. 2021.

ROCHA, Janaina; DOMENICH, Mirella Domenich; CASSEANO, Patrícia. **Hip Hop**: A periferia grita. 1. ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001. 123 p.

SOARES, Kátia Macabu de Sousa. Entrevista concedida a Carla Aparecida da Silva Ribeiro. Campos dos Goytacazes, 03 jul. 2021.

SERPA, Angelo. A Cidade como Fenômeno Cultural: apontamentos para uma abordagem geográfica. *In*: RUBIM, Antonio Albino Canelas; ROCHA, Renata. **Políticas Culturais para as Cidades**. Salvador: EDUFBA, 2010. p.29-32

SPÍNOLA, Paulo Asafe Campos; OLLAIK, Leila Giandoni. Instrumentos governamentais reproduzem desigualdades nos processos de implementação de políticas públicas? *In*: PIRES, Roberto Rocha C. (org) **Implementando desigualdades**: Reprodução de desigualdades na implementação de políticas públicas. Rio de Janeiro: Ipea, 2019. p.329-348.

**LEI ALDIR BLANC NA BAIXADA FLUMINENSE/RJ: OBSERVAÇÕES SOBRE OS
 MUNICÍPIOS DE NOVA IGUAÇU E DUQUE DE CAXIAS**

João Guerreiro¹
 Douglas Marques²
 Stephanie Leite³

RESUMO: O presente artigo busca apresentar a metodologia e estruturação dos Chamamentos Públicos utilizados pelas gestões municipais de cultura de Nova Iguaçu e Duque de Caxias, municípios da Baixada Fluminense. Visamos registrar a forma de adesão e seleção dos proponentes e, principalmente, as hipóteses, apesar da alta execução dos recursos em ambos os municípios, para as dificuldades de fazedora(e)s de cultura participar de tais chamamentos. A pesquisa está inserida no âmbito do Grupo de Pesquisa Observatório Baixada Cultura (OBaC) e apresenta resultados parciais da linha de pesquisa “Impactos da LAB na gestão municipal de cultura da Baixada Fluminense”.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas Culturais. Baixada Fluminense. Lei Aldir Blanc. Editais. Premiações.

INTRODUÇÃO

Como todos(as) vivenciamos, o ano de 2020 foi marcado pelo início da pandemia do vírus Covid-19. De acordo com o Ministério da Saúde (Brasil, 2020a), o primeiro caso confirmado ocorreu no dia 26 de fevereiro de 2020 e, até meados de 2022, desde então, diversos brasileiros foram contaminados. Com os índices crescendo, o Congresso Nacional determinou estado de calamidade pública, através do Decreto Legislativo N° 6, de 20 de março de 2020 (Brasil, 2020b).

Posto isto, um dos setores que foram já de início impactados, sobretudo por ter o caráter de causar aglomeração e não ser considerado algo essencial naquele momento, foi o campo cultural. As atividades em museus, teatros, cinemas e demais espaços de acesso à produção de arte e bens culturais foram canceladas por tempo indeterminado quando os

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

²Mestrando em Ciências Sociais (UFRRJ). Pesquisador do OBaC. E-mail: douglasskarloff@gmail.com.

³Bacharel em Produção Cultural (IFRJ). Pesquisadora do OBaC. E-mail: stephanieleite.contato@gmail.com.

primeiros casos da doença apareceram. Com os meses passando, o número de casos aumentando e o setor cultural sem a possibilidade de voltar com as ações, a pandemia evidenciou a desigualdade já existente entre os profissionais da área e a falta de suporte dos governantes para com o setor. Enquanto os artistas conhecidos e aclamados pelas mídias corporativas ainda tinham a possibilidade de lucrar com a produção de grandes lives patrocinadas, artistas independentes e pouco conhecidos ficaram totalmente sem suporte e meios de garantir a sobrevivência durante a maior parte do ano de 2020. Essa desigualdade se destaca ainda mais quando são levados em consideração os artistas que produzem a partir da periferia e informais, características de muitos agentes culturais da Baixada Fluminense⁴, região localizada no estado do Rio de Janeiro.

Para que houvesse um suporte a esses profissionais, a Comissão de Cultura da Câmara de Deputados foi pressionada pelos fazedores culturais, produtores culturais, gestores e ex-gestores públicos de cultura para produzir alguma medida emergencial para a subsistência das trabalhadoras e trabalhadores da Cultura. Após ouvir as demandas, foi criado o Projeto de Lei nº 1075 de 2020, que posteriormente se tornou Lei Nº 14.017/2020, e tiveram como principais responsáveis as deputadas federais Benedita da Silva (PT/RJ) e Jandira Feghali (PCdoB/RJ).

A Lei Nº 14.017/2020, conhecida como Lei Aldir Blanc (LAB), foi uma iniciativa inédita no campo das políticas públicas culturais do país, pois teve um caráter totalmente descentralizador de recursos para o campo cultural. Através do repasse de verba para estados e municípios, os fazedores, coletivos, produtoras, espaços, pontos de cultura, instituições e demais estruturas e organizações do setor cultural puderam ter acesso a um recurso com o intuito de se manter e recuperar parte do prejuízo causado pela pandemia.

Neste artigo iremos apresentar um panorama da implementação da LAB nos dois maiores municípios da Baixada Fluminense sendo do ponto de vista do tamanho da população, seja na pujança econômica: Duque de Caxias e Nova Iguaçu. A pesquisa teve como base o primeiro momento de aplicação dos recursos nesses territórios, realizado ainda em 2020 e início de 2021, e será a partir das ações feitas através dos incisos II e III do Art. 2º da Lei Aldir Blanc⁵, visto que a aplicação dos mesmos foi competência dos municípios. Os incisos previam respectivamente:

- II - Subsídio mensal para manutenção de espaços artísticos e culturais, microempresas e pequenas empresas culturais, cooperativas, instituições e

⁴Essa região é formada por 13 municípios a saber: Guapimirim, Magé, Duque de Caxias, Nova Iguaçu, São João de Meriti, Nilópolis, Belford Roxo, Mesquita, Queimados, Japeri, Paracambi, Seropédica e Itaguaí.

⁵Na verdade, o inciso III foi objeto de ações tanto dos estados, como dos municípios.

organizações culturais comunitárias que tiveram as suas atividades interrompidas por força das medidas de isolamento social; e

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 (Brasil, 2020e).

A seguir, abordaremos quais metodologias e ferramentas foram utilizadas pelas gestões públicas de cultura dos dois municípios citados para que os recursos da LAB chegassem ao público beneficiado.

NOVA IGUAÇU

No município de Nova Iguaçu, que fica à 42 km da capital e possui uma população de cerca de 780 mil pessoas, a aplicação dos recursos referentes à Lei de Emergência Aldir Blanc foi realizada através de quatro principais Chamamentos Públicos, sendo um deles enquadrado no inciso II do Art. 2º e três no inciso III. Todas as ações foram publicadas em Diário Oficial, no site da prefeitura⁶ e em um site⁷ criado especificamente para divulgação de informações acerca da execução da LAB no município.

Conforme previsto na Lei, Nova Iguaçu abriu um cadastramento para o levantamento acerca do setor cultural do município. O Cadastro se deu a partir do Chamamento Público Nº 001/SEMCULT/2020, publicado em Diário Oficial em setembro de 2020 e teve como possibilidade a inscrição de Agentes, Coletivos, Espaços e Instituições Culturais, através de um formulário do Google (Google Forms) que continua aberto durante a publicação deste artigo (julho de 2023) para novos cadastros⁸. Além da utilização do cadastramento, todas as inscrições referentes à Lei Aldir Blanc foram realizadas através de um Formulário do Google criado especificamente para a ação.

Considerando a necessidade de avaliar e pontuar as propostas submetidas para os editais, uma Comissão foi instituída, através da Portaria Nº 002/SEMCULT/2020. Além de funcionários da Secretaria de Cultura, o grupo de avaliadores teve como membros funcionários da FENIG (Fundação Educacional e Cultural de Nova Iguaçu), do Bacharelado em Produção Cultural do Instituto Federal do Rio de Janeiro do Campus Nilópolis (IFRJ) e do

⁶Lei Aldir Blanc no site da Prefeitura de Nova Iguaçu: <http://www.novaiguacu.rj.gov.br/leialdirblanc/>.

⁷Site exclusivo para Lei Aldir Blanc em Nova Iguaçu: <https://cadastrosemcni.wixsite.com/inicio>.

⁸Para acesso ao Cadastro de Cultura Municipal de Nova Iguaçu, acesse:

<https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSdqCNT6lcm1-HJglN5uAiF1Sc-g9XHnfmEC1Tmo17Hr2-obPQ/vie/wform>.

Laboratório de Estudos Afro-Brasileiros e Indígenas - Leafro – NEABI da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro do campus Nova Iguaçu (UFRRJ).

Uma das ações realizadas pela gestão municipal foi o Edital de Chamamento Público nº 02/2020/SMC/CFOC/SPLU, intitulado como “Prêmio Cordelista Jota Rodrigues”, correspondendo ao primeiro ato a partir do inciso III do Art.2º da Lei. A publicação em Diário Oficial foi feita dia 02 de outubro de 2020.

O edital teve como objeto a “seleção de agentes culturais, coletivos, espaços e instituições culturais para premiação financeira pelas suas contribuições históricas e o relevante legado construído para o desenvolvimento de Nova Iguaçu através de práticas culturais e artísticas” (Nova Iguaçu, 2020a). Apesar da previsão de contemplar até 400 inscritos, foram premiados apenas 311 proponentes. Temos as seguintes hipóteses para a procura inferior à oferta de oportunidade de acessar recursos para subsídio dos espaços culturais comunitários: 1) dificuldade de circulação de informação sobre a existência do Chamamento Público; 2) dificuldade dos agentes culturais em entender a linguagem do edital público; 3) dificuldade dos agentes culturais em comprovar a média mensal de gastos (o edital pedia a média mensal de gastos do espaço cultural coletivo nos últimos 12 meses) e; 4) descrença dos agentes culturais em editais públicas de cultura no município haja vista a inexistência de políticas públicas de cultura direcionada aos fazedores culturais do município através de fomento direto ou indireto à cultura⁹.

Por conta do edital 02/2020 ter sido na modalidade de premiação, os conteúdos das propostas analisados pela comissão avaliadora foram minibiografias e portfólios enviados pelos proponentes, não havendo divisão entre categorias ou segmentos artísticos.

As pontuações foram feitas levando em consideração os seguintes critérios: anos de experiência, excelência e relevância das ações realizadas e atuação territorial descentralizada. Os proponentes selecionados foram premiados com o valor de R\$ 2.500,00 (dois mil e quinhentos reais). Vale ressaltar que todos os repasses foram realizados com o valor bruto, ficando como responsabilidade do proponente pagar todos os tributos. Nesse ponto vale ressaltar que a forma de tributação dos proponentes seja na modalidade edital, seja na modalidade premiação ocorreram de forma diversa nos municípios da Baixada Fluminense. O

⁹No período anterior à pandemia, na Baixada Fluminense, apenas o município de Nova Iguaçu teve editais públicos de cultura. Ambos ocorreram no ano de 2004, durante a gestão do então prefeito Lindbergh Farias, porém, a prática foi descontinuada pelas gestões seguintes e o histórico das ações não fazem parte nem da equipe de gestão atual, nem da maioria dos fazedores culturais do município.

decreto do Fomento (Decreto 11.435/2023) veio para jogar luz a essa questão que prejudicou agentes culturais em todo o país¹⁰.

A segunda ação realizada referente ao inciso III do Art. 2º da Lei Aldir Blanc foi o Edital de Fomento à Produção Online, Chamamento Público N° 03/2020/SMC, publicado no dia 16 de outubro de 2020 em Diário Oficial. Este edital teve como objetivo selecionar e premiar financeiramente projetos de produções culturais e artísticas para veicular em plataformas online realizados por agentes, coletivos, espaços e instituições culturais do município de Nova Iguaçu (Nova Iguaçu, 2020b).

Os proponentes puderam apresentar suas propostas em 3 Linhas, a saber: Linha 1 - Manifestação artística; Linha 2 - Criação de conteúdos digitais; Linha 3 - Oficinas Culturais à distância; Linha 4 - Conteúdos audiovisuais.

Os projetos submetidos foram avaliados pela comissão avaliadora anteriormente mencionada, que realizavam a pontuação levando em consideração os seguintes critérios: I - Excelência e relevância do projeto - 0 a 30 pontos; II - Financiamento Descentralizado - 0 a 20 pontos; III - Potencial de realização do proponente - 0 a 20 pontos; IV - Originalidade e inovação - 0 a 20 pontos; V - Adequação do projeto orçamentário e viabilidade do projeto - 0 a 15 pontos; VI - Efeito multiplicador do projeto - 0 a 15 pontos.

Para participar, o proponente deveria ser Agente, Coletivo, Espaço ou Instituição Cultural com atuação de, pelo menos, 01 (um) ano comprovado em ações artísticas e culturais. Nos casos dos Coletivos, Espaços e Instituições, os seus respectivos representantes precisavam ser domiciliados no município. No ato da inscrição, diferente do Prêmio Cordelista Jota Rodrigues, os inscritos deveriam, além de anexar as informações básicas do proponente, portfólio e mini currículo, era necessária a apresentação de documentações complementares sobre o projeto proposto, como os anexos com o formulário de inscrição do projeto, orçamento e cronograma de execução da proposta. O Edital tinha como pretensão contemplar 115 (cento e quinze) projetos com o valor individual de R\$ 5.015,13 (cinco mil, quinze reais e treze centavos), porém, após a sobra de recursos, possibilidade de remanejamento e pagamento no exercício de 2021¹¹, foram contemplados o total de 150 (cento e cinquenta) projetos.

¹⁰O Decreto 11.435/23 no art. 41, parágrafo 2º, diz: O edital de chamamento público conterá seção informativa sobre incidência tributária, conforme legislação aplicável no ente federativo.

¹¹Com a Medida Provisória nº 1.019 de 29 de dezembro de 2020, os entes poderiam liquidar e pagar em 2021 os recursos ainda não repassados, desde que empenhados e inscritos em restos a pagar no exercício de 2020. Os estados e municípios teriam então dias 29 e 30 de dezembro para cumprir este prazo.

A terceira ação do município de Nova Iguaçu enquadrada no inciso III, do Art. 2º da Lei foi o Chamamento Público Nº 04/2020/SEMCULT, denominado também de Edital de Fomento à Produção e Aquisição de Bens e Serviços. Essa iniciativa teve como objetivo financiar projetos culturais e artísticos, tendo também a possibilidade de realizar compra de equipamentos e/ou demais materiais relacionados à proposta do projeto e área de atuação do proponente. A submissão também pôde ser feita por agentes, coletivos, espaços e instituições culturais de Nova Iguaçu. Para a inscrição no edital, os proponentes selecionaram a linha de acordo com as características do projeto. As Linhas e suas respectivas áreas foram: Linha 1 - Arte Educação; Linha 2 - Artes Cênicas; Linha 3 - Artes Plásticas e Visuais; Linha 5 - Artesanato; Linha 6 - Audiovisual; Linha 7 - Dança; Linha 8 - Gastronomia; Linha 9 - Literatura; Linha 11 - Moda; Linha 12 - Multimídia/Transmídia; Linha 13 - Música; Linha 14 - Patrimônio Cultural Material e Imaterial; Linha 15 - Povos e Comunidades Tradicionais; Linha 16 - Produção Cultural. Os critérios para avaliação e pontuação das propostas foram os mesmos do edital de Fomento à Produção Online, lançado anteriormente. Entre eles estavam: Excelência e relevância do projeto, financiamento descentralizado, potencial de realização do proponente, originalidade e inovação, adequação do projeto orçamentário e viabilidade do projeto, e efeito multiplicador do projeto.

O Edital de Fomento à Produção e Aquisição de Bens e Serviços teve como meta contemplar 115 (cento e quinze) projetos propostos com o valor individual bruto de R\$ 15.000,00 (quinze mil reais).

Para a aplicação de recursos a partir do inciso II, do Art.2º da Lei, Nova Iguaçu lançou o Edital de Subsídio Mensal para Espaço e Instituições Culturais - Chamamento Público Nº05/2020/SEMCULT. Esta ação teve como finalidade conceder benefício financeiro para a manutenção de espaços que precisaram fechar ou parar as atividades por conta do isolamento social e que, dessa forma, acabaram acumulando dívidas, bem como possibilitar a continuidade dos projetos dando suporte aos espaços que, apesar de menos impactados pela pandemia, realizam ações culturais relevantes no município.

O edital pretendeu beneficiar o total de 100 (cem) espaços/instituições, com valores brutos. Na linha 1, o valor total foi de R\$ 35.000,00 (trinta e cinco mil reais) para contemplar 10 (dez) proponentes; na Linha 2, o valor total foi de R\$ 25.000,00 (vinte e cinco mil reais) para contemplar o total de 20 (vinte) proponentes; na Linha 3, o valor foi de R\$ 15.000,00 (quinze mil reais) para contemplar 30 (trinta) proponentes; na Linha 4, o valor foi de R\$ 5.000,00 (cinco mil reais) para contemplar 40 (quarenta) proponentes. Apesar da previsão de

conceder o recurso para 100 espaços/instituições, apenas 52 foram contemplados. As nossas hipóteses para a baixa adesão ao edital foram elencadas anteriormente.

Os espaços selecionados tinham como obrigatoriedade a execução de uma contrapartida social, apresentada e anexada previamente junto à inscrição no edital, de acordo com o disposto no art. 9º da Lei Aldir Blanc.

Para a avaliação e pontuação, a comissão avaliadora levou em conta os seguintes critérios: dimensão da entidade e comprovação de gastos, excelência e relevância das ações realizadas, atuação territorial descentralizada e anos de experiência.

Entre as possíveis análises a partir dos editais lançados e a forma de divisão dos recursos financeiros, é notável que para que houvesse a maior descentralização e números de beneficiados, Nova Iguaçu tivesse buscado ampliar a quantidade de contemplados para o recebimento de valores menores. Pôde-se perceber também que, apesar de ter menos editais lançados quando se compara a outros municípios da Baixada Fluminense, Nova Iguaçu promoveu opções variadas de Chamamentos Públicos, levando em consideração a complexidade e diversidade das propostas.

Vale ressaltar que, observando e acompanhando os processos da Lei no município e as informações veiculadas nos Diários Oficiais, diversas questões foram modificadas no decorrer da implementação. Entre elas, a extinção da Linha 4, mudança no número de beneficiados por Linhas no edital de subsídio mensal e aumento na quantidade de projetos contemplados nos editais de Fomento à Produção Online e Fomento à Produção e Aquisição de Bens e Serviços. Esse aumento foi possível devido a Medida Provisória Nº 1.019, de 29 de dezembro de 2020, que possibilitou a elaboração dos empenhos dos recursos e a inscrição em “restos a pagar pelo ente responsável no exercício de 2020”.

DUQUE DE CAXIAS

O município de Duque de Caxias (RJ) fica a cerca de 14 km da capital do estado do Rio de Janeiro. Possui a maior população dentre os municípios da Baixada Fluminense – 808 mil pessoas (IBGE, 2023) – e a terceira maior população do Estado do Rio de Janeiro.

A partir da investigação realizada acerca dos recursos da lei Aldir Blanc e sua aplicabilidade no município de Duque de Caxias, a partir de documentos oficiais obtidos em páginas oficiais do município e entrevista com gestores do município, obtivemos que foram lançados dois Chamamentos distintos com os recursos da lei emergencial Aldir Blanc com

base nos Incisos II e III do Art. 2º da lei Nº 14.017/ 2020. Além dos editais, o município também realizou o Cadastramento dos trabalhadores da cultura para o mapeamento do setor.

Um dos chamamentos, o Edital 06/2020, teve o direcionamento de recursos com base no inciso III do Art. 2º, com o objetivo de: “selecionar, reconhecer e apoiar o trabalho desenvolvido por artistas de diferentes linguagens no Município de Duque de Caxias”, e “Recolocar, o setor cultural e toda sua cadeia produtiva novamente em atividade por meio deste Edital” com base no Plano Nacional de Cultura (Duque de Caxias, 2020).

Com relação às Categorias/Modalidades e linhas de projetos previsto no Edital 06/2020, estes se dividiram em 6 (seis) Módulos subdivididos em 15 eixos temáticos: 1 - Produção Digital e Multimídia (Audiovisual e Áudio), 2 - Desenvolvimento de Website (módulo único), 3 - Pesquisa e Escrita Criativa (Pesquisa, Roteiro Audiovisual e Ficção, Roteiro Audiovisual Documentário, Texto Teatral, Roteiro História em Quadrinhos), 4 - Oficinas workshops e rodas artísticos-culturais (Oficinas, Workshop, Roda Cultural), 5 - Curso (módulo único), 6 - Intervenção ou Ocupação Cultural, (Individual, Dupla e Coletivo).

De acordo ainda com o Edital 06/2020, os valores empregados e previstos foram diferentes, variando de acordo com cada modalidade e suas respectivas linhas de projetos:

Intervenções ou ocupações individuais - serão 25 (vinte e cinco) premiações e cada contemplado receberá o aporte de R\$ 1.500,00 (mil e quinhentos reais). O valor disponível para esta categoria é de R\$ 37.500,00 (trinta e sete mil e quinhentos reais); b) Intervenções ou ocupações em dupla - serão 10 (dez) premiações, e cada dupla receberá o aporte de R\$ 2.500,00 (dois mil e quinhentos reais). O valor disponível para esta categoria é de R\$25.000,00 (vinte e cinco mil reais); c) Intervenções ou ocupações em Grupo, com no mínimo de 5 (cinco) integrantes - serão 17 (dezesete) premiações, cada grupo receberá o aporte de: R\$ 5.000,00 (cinco mil reais). O valor disponível para esta categoria é de R\$85.000,00 (oitenta e cinco mil reais); d) O valor disponível para este MÓDULO, será de R\$ 147.500,00 (cento e quarenta e sete mil e quinhentos reais)” (Edital 06/2020, Prefeitura de Duque de Caxias, 2020)

O edital previa o repasse de R\$ 558.500,00 (quinhentos e cinquenta e oito mil e quinhentos reais), e contemplou 188 projetos culturais.

Os critérios de avaliação presentes no documento foram: Coerência, Portfólio, Tempo de atuação e Descentralização. Interessante observarmos que ao lado de cada item dos critérios de seleção, há uma descrição do item. Como exemplo, no quesito Coerência a descrição presente é “Coerência do projeto em seu conteúdo, levando-se em conta a formação e experiência prática do proponente, conforme seu portfólio. Originalidade do projeto levando em conta seu impacto no ambiente artístico do Município” (Edital 06/2020. Secretaria Municipal de Cultura de Duque de Caxias. 2020). Em pensarmos que a existência de uma descrição em cada quesito significa o que o poder público local interpreta e sinaliza sobre o

que é cultura e seus desdobramentos, nesse caso específico apontando o que é "coerência" de um projeto cultural para o município de Duque de Caxias.

O outro Chamamento Público, o Edital 05/2020, operou de acordo com base no inciso II do Art. 2º da lei Nº 14.017/ 2020, onde também adotamos o mesmo método de análise com base nos mesmos subtópicos apresentados anteriormente.

No Objeto da chamada pública, o primeiro tópico do objeto era sobre os principais objetivos do documento:

“O Objeto da Chamada pública, é a Premiação com Recursos de 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” (Edital 05/2020. Secretaria Municipal de Cultura de Duque de Caxias, 2020).

Já o que compreende as disposições a respeito das Categorias e Linhas abordadas, foram definidos 6 módulos sendo eles: I - Prêmio Barbosa Leite, II - Prêmio José Antônio dos Santos, Barbeirinho, III - Prêmio Joãozinho da Goméia, IV - Prêmio Zeca Pagodinho, V - Prêmio Dalva Lazaroni, VI - Prêmio Solano Trindade. Em cada módulo teve um direcionamento específico, no módulo I - Visa premiar Bibliotecas Comunitárias e Pontos de Leitura; Módulo II - Visa premiar Associações, Instituições, Grupos e Coletivos do Município de Duque de Caxias, nos campos: dos Blocos Carnavalescos, das Escolas de Samba Mirins, das Quadrilhas Juninas e das outras Festas Tradicionais Populares. Comunitários do Município de Duque de Caxias; Módulo III - Visa premiar Espaços de Povos Tradicionais Vítimas de Intolerância Cultural ou Religiosa do Município de Duque de Caxias; Módulo IV - Visa premiar Festivais e Eventos Culturais de Grande e Média Relevância que articulam o Mercado e o desenvolvimento da economia Cultural do Município de Duque de Caxias; Módulo V - Visa premiar Associações ou Coletivos que tenham como objeto de estudo ou salvaguarda o Patrimônio Histórico, Arqueológico e Arquitetônico do Município de Duque de Caxias; Módulo VI - Visa Profissionais da Cultura, Mestre de Folia de Reis, Capoeira, Griôs, Caciques e outras Lideranças de Povos Tradicionais.

O que se nota neste documento em relação às categorias e linhas presentes em cada módulo é a categorização com uma acentuada margem de detalhes para as festas populares e lideranças de povos tradicionais, movimento este que é de fundamental relevância para o setor, porém em seu contraponto não notamos linhas direcionadas à capacitação, pesquisa e inovação, setores estes onde compreendemos que a partir de um conceito estendido de cultura são fundamentais para a dinamização da economia da cultura e a salvaguarda de direitos culturais garantido na Constituição Federal Brasileira apontados sobre os Art.º 215 e Art.º

216, CF 1988, ainda que os mesmos não tenham uma definição tão transparente sobre o que são direitos culturais e suas dimensões na vida social, principalmente no tocante ao Art.º 215 que trata mais especificamente sobre direitos culturais.

Entre os critérios de análise e avaliação dos projetos, os mecanismos adotados no documento 05/2020 foram o Impacto Cultural, Quantidade de Ações e Tempo de Atuação no Município, onde novamente observamos a mão do estado definindo e apontando o que ele compreende por políticas culturais. Selecionamos a descrição de um dos métodos utilizados como instrumento de avaliação: o Impacto Cultural. Nesse quesito, o que foi levado como fator de relevância foram “atividades realizadas pelo proponente, considerando: abrangência das ações no município; repercussão das ações e prestígio do proponente no ambiente cultural comprovada por meio da imprensa e mídias sociais.” (Edital 05/2020. Secretaria Municipal de Cultura de Duque de Caxias, 2020).

Os valores dos recursos distribuídos foram divididos sequencialmente:

Módulo I - O Valor disponível para este MÓDULO será de: R\$ 195.000,00 (cento e noventa e cinco mil reais). II - Serão selecionados 13 proponentes, representantes de Bibliotecas Comunitárias, e cada premiado receberá o aporte financeiro de R\$ 10.000,00 (dez mil reais). III – Serão selecionados 13 proponentes, representantes de Pontos de Leitura, e cada premiado, receberá o aporte de R\$ 5.000,00 (cinco mil reais); Módulo II - O Valor disponível para este MÓDULO, será de: R\$ 375.000,00 (trezentos e setenta e cinco mil reais). II - Serão selecionados 50 proponentes e cada premiado receberá o aporte financeiro de R\$ 7.500,00 (sete mil e quinhentos reais); Módulo III - I - O Valor disponível para este MÓDULO será de: R\$ 120.000,00 (cento e vinte mil reais). II - Serão selecionados 12 proponentes e cada premiado receberá o aporte financeiro de R\$ 10.000,00 (dez mil reais); Módulo IV - I - O Valor disponível para este MÓDULO, será de: R\$ 400.000,00 (quatrocentos mil reais). II - Serão selecionados 40 proponentes e cada premiado receberá o aporte financeiro de R\$ 10.000,00 (dez mil reais); Módulo V - I - O Valor disponível para este MÓDULO, será de: R\$ 25.000,00 (Vinte e Cinco mil reais). II - Serão selecionados 05 proponentes e cada premiado receberá o aporte financeiro de R\$ 5.000,00 (cinco mil reais); Módulo VI - I - O Valor disponível para este MÓDULO, será R\$ 936.000,00 (novecentos e trinta e seis mil reais). II - Serão selecionados 234 proponentes e cada premiado receberá o aporte financeiro de R\$ 4.000,00 (quatro mil reais). (Edital 05/2020. Secretaria Municipal de Cultura de Duque de Caxias, 2020).

Ainda sobre o documento apontado, os recursos destinados a esta chamada pública foram na ordem de R\$ 2.051.000,00 (dois milhões e cinquenta e um mil reais), dos quais 100% (cem por cento) foram pagos em 2020 para 204 proponentes selecionados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antes de ser uma análise comparativa da execução da LAB nos municípios apresentados, entendemos essa primeira fase da pesquisa como um importante registro do

processo de distribuição dos recursos da LAB através dos Chamamentos Públicos, a forma de adesão e seleção dos proponentes e, principalmente, as hipóteses, apesar da alta execução dos recursos, acerca do que podemos esperar da Lei Paulo Gustavo (LPG) e da Política Nacional de Cultura – Lei Aldir Blanc II (LAB II).

O Decreto 11.435/2023, ao apontar para a possibilidade de busca ativa de potenciais beneficiários das políticas de fomento à cultura, deverá diminuir a assimetria de informações. A experiência positiva da agora denominada LAB I, deverá elevar o número de participantes de fazedora(e)s culturais nos novos chamamentos públicos. O formato da utilização dos recursos para o subsídio de espaços e equipamentos culturais comunitários e as subdivisões dos editais por tamanho, número de trabalhadora(e)s culturais e linguagens artísticas pelos municípios analisados poderá gerar uma “massa crítica” e experiência na gestão pública desses municípios e ampliando a democratização do acesso aos recursos tanto da LPG, como da LAB II.

Mas, ainda, teremos novos desafios. Como se dará a distribuição de recursos orçamentários municipais frente à garantia da transferência direta dos recursos do Fundo Nacional de Cultura (FNC)? Os municípios receberão mais recursos para executar, mas não receberão recursos para contratar mais funcionários ou ampliar suas infraestruturas para melhor gerir esses recursos. Haverá substituição de orçamento próprio por recursos do FNC? Como os já poucos e precários equipamentos culturais públicos e municipais se manterão se houver substituição do orçamento municipal pelo do FNC? Os municípios terão condições de simplificar as prestações de contas dos projetos culturais como preconiza o Decreto de Fomento, com aumento de proponentes, aumento de recurso e com o mesmo número de funcionários em suas equipes de cultura?

Essas são questões que levantamos em entrevistas com gestores municipais de cultura, tanto de Nova Iguaçu, como de Duque de Caxias. Porém, nem eles ainda sabem a resposta. Cabe a nós levantarmos essas questões juntos aos fóruns e conselhos municipais para que o sucesso da pressão da sociedade para construção de uma Política Nacional de Cultura, não se transforme em um fracasso na operacionalização na ponta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. Ministério da Saúde. Primeiro caso de Covid-19 no Brasil permanece sendo o de 26 de fevereiro. Brasília, 2020a. Disponível em: <https://www.gov.br/saude/pt-br/assuntos/noticias/2020/julho/primeiro-caso-de-covid-19-no-brasil-permanece-sendo-o-de-26-de-fevereiro>. Acesso em: 07/07/2023.

BRASIL. Congresso Nacional. Decreto Legislativo Nº 6, de 2020. Brasília, 2020b. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/portaria/DLG6-2020.htm. Acesso em: 07/07/2023.

BRASIL. Congresso Nacional. Decreto nº 10.282/2020. Brasília, 2020c. Disponível em: <https://abmes.org.br/arquivos/legislacoes/Republicado-Decreto-10282-2020-03-20.pdf>. Acesso em: 07/07/2023.

BRASIL. Congresso Nacional. Projeto de Lei 1075/2020. Brasília, 2020d. Disponível em: <https://www25.senado.leg.br/web/atividade/materias/-/materia/142136>. Acesso em: 07/07/2023.

BRASIL. Congresso Nacional. Lei 14.017/2020. Brasília, 2020e. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2020/lei/L14017.htm. Acesso em: 07/07/2023.

BRASIL. Congresso Nacional. Lei 10.464/2020. Disponível em: <https://www.in.gov.br/web/dou/-/decreto-n-10.464-de-17-de-agosto-de-2020-272747985>. Acesso em: 07/07/2023.

GUERREIRO, J.; BORJA, B; REIS FILHO, U. Dois anos de pandemia na Cultura da Baixada Fluminense (RJ): Lei Aldir Blanc nos municípios da região em 2020 E 2021. In: Anais do XVIII Encontro de Estudos Multidisciplinares de Cultura - Enecult. UFBA, 2022. Disponível em: <http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-607/139372.pdf>. Acesso em: 30/05/2023.

PREFEITURA DE DUQUE DE CAXIAS. Edital 05/2020a. Duque de Caxias, 2020. Disponível em: <http://smct.duquedecaxias.rj.gov.br/files/EDITAL--P-BLICO-05-2-atualizacao.pdf>. Acesso em: 08/07/2023.

PREFEITURA DE DUQUE DE CAXIAS. Edital 06/2020b. Duque de Caxias, 2020. Disponível em: <http://smct.duquedecaxias.rj.gov.br/files/EDITAL--P-BLICO-06-2-atualizacao.pdf>. Acesso em: 08/07/2023.

PREFEITURA DE NOVA IGUAÇU. Prêmio Cordelista Jota Rodrigues Edital de Chamamento Público nº 02/2020/SMC/CFOC/SPLU. Nova Iguaçu, 2020a. Disponível em: https://ad2e5cc7-718d-4e35-9b47-db4856524ea2.filesusr.com/ugd/02d69d_b8edb7f9342d468096a93c8ab15eb878.pdf?index=true. Acesso em: 07/07/2023.

PREFEITURA DE NOVA IGUAÇU. Edital de fomento à produção online. Nova Iguaçu, 2020b. Disponível em: https://ad2e5cc7-718d-4e35-9b47-db4856524ea2.filesusr.com/ugd/02d69d_449e170ae2f341c18813994da389ea8a.pdf. Acesso em: 07/07/2023.

PREFEITURA DE NOVA IGUAÇU. Edital de Fomento à Produção e Aquisição de Bens e Serviços. Nova Iguaçu, 2020c. Disponível em: https://ad2e5cc7-718d-4e35-9b47-db4856524ea2.filesusr.com/ugd/02d69d_695e4228b57c4ff48d7eb410dcfa0f4e.pdf. Acesso em: 07/07/2023.

PREFEITURA DE NOVA IGUAÇU. Edital de Subsídio Mensal para Espaços e Instituições Culturais. Nova Iguaçu, 2020d. Disponível em: https://ad2e5cc7-718d-4e35-9b47-db4856524ea2.filesusr.com/ugd/02d69d_68fd73cd2aa24a2d8e9fb3d5d4e74b3f.pdf. Acesso em: 08/07/2023.

A ESPERANÇA EQUILIBRISTA: UMA ANÁLISE SOBRE A EXECUÇÃO DA LEI ALDIR BLANC NO MUNICÍPIO DO RIO DE JANEIRO

Bianca Rodrigues Toledo¹
Lia Calabre²

RESUMO: A Lei Aldir Blanc representou um sopro de esperança para o setor, não só por prever medidas emergenciais em um momento crucial, mas também por refletir um programa democrático e atento às demandas dos fazedores de cultura. Contudo, mesmo quando tratamos de experiências de políticas culturais atentas à diversidade cultural, por muitas vezes sua execução é comprometida pela ausência de um plano normativo-estratégico e operacional específico. Nesse sentido, o presente artigo busca trazer questões percebidas na execução da Lei na cidade do Rio de Janeiro, a fim de evidenciar os desafios encontrados e apresentar os primeiros resultados do acompanhamento do processo desde a aplicação até a prestação de contas exigidas dos agentes beneficiados, no sentido de analisar sua efetividade e problemas encontrados.

PALAVRAS-CHAVES: Políticas Culturais. Fomento. Aldir Blanc. Prestação de Contas.

INTRODUÇÃO

Em 2020, em um cenário de extrema instabilidade na cultura, com decréscimo da atenção dada pelo poder público à pasta – em especial a nível federal -, o setor da cultura sofreu com a paralisação total de suas atividades com a chegada da pandemia de Covid-19. “O primeiro setor a parar será o último a voltar”, era o que mais escutávamos em 2020. E se confirmou. Milhares de artistas, técnicos de som e de luz, fotógrafos, diretores, bilheteiros, editores, trabalhadores do setor no geral se viram, da noite pro dia, sem sua principal fonte de renda por praticamente dois anos.

Segundo o IBGE (2020), o setor da cultura era responsável por 5,6% da população ocupada no país, sendo 41,6% profissionais autônomos ou informais. O alto índice de informalidade do setor da cultura não é qualquer detalhe na análise do que o setor vivia em

¹Mestranda em Cultura e Territorialidade pelo PPCULT/UFF e Mestre em Direito Constitucional pelo PPGDC/UFF. Email: btoledo.adv@gmail.com.

²Fundação Casa Rui Barbosa. Email: liacalabre@gmail.com.

2020. A paralisação das atividades somada à ausência de direitos trabalhistas para mais da metade dos trabalhadores ocupados no setor da cultura trouxe como resultado prático a perda total de sua renda durante o período de paralisação.

Diante dos impactos econômicos provocados pelo isolamento, principalmente a perda de renda por trabalhadores dos mais diversos segmentos, o Governo Federal anunciou a criação de uma política de auxílio emergencial para profissionais autônomos³⁴. Contudo, dado os critérios fixados para o direito ao auxílio, a política aprovada não atendia a uma parte considerável dos profissionais da cultura. Além disso, o auxílio individual não era suficiente para responder às necessidades do setor, principalmente os casos de micro e pequenas empresas, além da manutenção dos espaços culturais.

Atentos aos desafios impostos ao setor da cultura e diante da omissão do Executivo, diversos parlamentares apresentaram projetos de lei prevendo a aplicação emergencial de verba para o setor da cultura com diferentes mecanismos. O primeiro deles, foi o PL 1075/2020⁵, de autoria da Deputada Federal Benedita da Silva, então presidente da Comissão de Cultura da Câmara dos Deputados. A ele foram apensados outros projetos de lei que previam medidas emergenciais para o setor da cultura, dentre eles o PL 1089/2020⁶, do Deputado Federal José Guimarães e outros coautores. A junção de todas as propostas passou a tramitar pelo número do primeiro projeto, PL nº 1075/2020, sob a relatoria da Deputada Federal Jandira Feghali, também integrante da Comissão de Cultura.

Aprovada em 04/06/2020, a Lei Federal nº 14.017/2020, batizada de Lei Aldir Blanc, em homenagem ao compositor e poeta vítima do vírus da Covid-19, consolidou diferentes mecanismos que deveriam ser realizados de forma descentralizada, a partir da transferência de R\$ 3 bilhões para Estados, Distrito Federal e Municípios, durante o período em que estivesse em vigor o estado de calamidade pública.

Em síntese, a Lei Aldir Blanc previa auxílio emergencial para os trabalhadores da cultura e mecanismos de apoio a uma variada gama de organizações do setor a serem executadas por Estados, Distrito Federal e municípios a partir da verba transferida. Além disso, previa outras duas medidas de apoio ao setor: i) linhas de créditos e condições especiais

³Disponível em:

<https://g1.globo.com/bemestar/coronavirus/noticia/2020/03/18/com-decreto-de-calamidade-publica-governo-anuncia-r-15-bilhoes-para-pessoas-desassistidas.ghtml>. Acesso em: 3 abr. 2023.

⁴Disponível em:

<https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2020/03/30/coronavirus-senado-aprova-auxilio-emergencial-de-r-600>. Acesso em: 3 abr. 2023.

⁵Disponível em <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2242136>. Acesso em: 3 abr. 2023.

⁶Disponível em: <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2242150>. Acesso em: 3 abr. 2023.

de renegociação de dívidas para pessoas físicas, microempresas e empresas de pequeno porte do setor, a serem disponibilizadas por bancos federais; ii) Prorrogação de prazo para aplicação dos recursos, realização das atividades e prestação de contas de projetos já aprovados em políticas culturais de fomento por mais 1 (um) ano contados da publicação da lei.

Em seu artigo 2º, a Lei dispõe sobre os mecanismos que poderiam ser utilizados na execução da verba transferida pela União para os demais entes federativos, quais sejam: I – renda emergencial mensal aos trabalhadores(as) da cultura; II- subsídio mensal para manutenção de espaços artísticos e culturais que tiveram suas atividades interrompidas por conta da pandemia; III – editais, chamadas públicas, prêmios, aquisição de bens e serviços e outros instrumentos destinados à manutenção de profissionais da cultura. A Lei previa a obrigatoriedade de que Estados, Distrito Federal e Municípios aplicassem ao menos 20% da verba recebida no inciso III (editais públicos).

Atenta às demandas do setor, a Lei Aldir Blanc chama atenção pelo cuidado em prever critérios de admissibilidade que estivessem de acordo com o alto número de trabalhadores informais no setor, bem como com a diversidade e pluralidade de manifestações culturais que deveriam ser atendidas pelos mecanismos emergenciais previstos na lei.

A construção de uma nova política que atendia não só às demandas emergenciais da cultura por conta da pandemia, mas também a questões históricas como a alta informalidade e diversidade da cultura, fez com que a Lei fosse vista como um sopro de esperança. Era emergencial, mas também inovadora no campo de políticas culturais, com previsões como o repasse fundo a fundo.⁷

Mas essas inovações traziam desafios para aplicação da lei, principalmente para quem iria executar o auxílio na ponta, Estados, Distrito Federal e Municípios. Em parte por conta do histórico subfinanciamento que se reflete também na maioria das gestões estaduais e municipais, a transferência da verba da lei Aldir Blanc significou a execução de um volume de recursos nunca antes visto pelo ente em questão, principalmente nos casos dos municípios. A cidade do Rio de Janeiro, por exemplo, recebeu da lei mais de R\$ 39 milhões, o que significou um aumento de 26% do orçamento anual previsto para a cultura pela prefeitura do município⁸.

Para muitos municípios, a experiência da Lei Aldir Blanc trouxe o primeiro contato com uma verba significativa para a cultura. A falta de recursos humanos, experiência e/ou conhecimento técnico para criação de normas e formulação de editais foi uma das questões

⁷Art. 3º da Lei 14.017/2020.

⁸O cálculo foi feito com base na previsão de orçamento da Secretaria Municipal de Cultura para o ano de 2020.

apontadas como desafios por muitos gestores na época, somado ao curto prazo dado para execução da lei na esfera municipal – apenas de 60 dias⁹. Vale destacar que o período de execução da lei nos municípios coincidiu com o processo de eleições municipais de 2020 que, em alguns casos, significou a troca de gestão e processos de transição de equipes em plena execução da LAB.

A análise do texto da LAB nos leva a concluir que, além de ser uma política emergencial, se propôs a ser um experimento de possibilidades para as políticas culturais futuras, resgatando mecanismos há anos debatidos. Por certo, as demandas da cultura precisam de políticas culturais que atendam suas especificidades, o que exige inovações e, portanto, a experimentação de novos mecanismos e formatos. Mas toda política que assume esse papel deve ser analisada, identificando possíveis problemas e reflexões para seu constante aprimoramento:

“[...] a possibilidade de revolucionar tem inerente como requisito a capacidade de exercício continuado da crítica pelo programa e por seus participantes. A reflexão e a interlocução críticas são aqui imprescindíveis. Pensar, em especial em uma atividade com tanta abertura potencial, exige antes de tudo abandonar verdades prontas. Diversos temas devem ser enfrentados em todas as suas contradições e complexidades” (Rubim, 2011, p. 68 *apud* Lima, 2013, p. 20).

Nesse sentido, o presente artigo busca trazer questões percebidas na execução da Lei na cidade do Rio de Janeiro, a fim de evidenciar os desafios encontrados e apresentar os primeiros resultados do acompanhamento do processo desde a aplicação até a prestação de contas exigidas dos beneficiários da lei, no sentido de analisar a efetividade e possíveis problemas encontrados com os mecanismos colocados.

Importante frisar que a ideia de se analisar os possíveis problemas na execução está longe de refutar a importância da Lei Aldir Blanc para o debate das políticas culturais. Pelo contrário. É por entender se tratar de um marco importante no debate sobre desenvolvimento das políticas culturais no Brasil que proponho este trabalho, compreendendo que o encantamento natural com suas potencialidades não pode minar a necessária reflexão crítica.

Com efeito, a aprovação de uma política inovadora como a Lei Aldir Blanc só foi possível diante da forte mobilização do setor em torno da construção e aprovação da Lei. Como bem definiu o ex-Secretário de Cultura do Estado do Ceará, Fabiano dos Santos Piúba, vimos o setor mobilizado em uma espécie de “estado permanente de conferência nacional de cultura” (Piúba, 2020, p.12).

⁹Art. 3º, §2º - “Os Municípios terão prazo máximo de 60 (sessenta) dias, contado da data de recebimento do recurso, para a destinação prevista no art. 2º desta Lei”.

O processo de sua execução não foi diferente. Assim como em outros municípios, a discussão sobre a Lei Aldir Blanc tomou conta dos debates de cultura no Rio de Janeiro, sendo pauta de falas em sua defesa na Câmara Municipal, debates do Conselho Municipal de Políticas Culturais - CMPC e diversas reuniões da Secretaria Municipal de Cultura com diferentes atores. Desde sua aprovação, em junho/2020, as reuniões do CMPC giraram quase que exclusivamente em torno do debate sobre a melhor forma de aplicação da verba que seria transferida ao município.

Mas o debate era constantemente atravessado pelas dúvidas colocadas pela sociedade civil: O que seria aceito na prestação de contas para justificar o uso do subsídio mensal? Como seria realizado o cadastro municipal exigido na lei? Pessoas físicas poderiam de fato receber o subsídio mensal para manutenção de espaços culturais? Quando o município receberia a verba? Como seria realizada a contrapartida do subsídio caso a pandemia/medidas de isolamento permanecessem?

Diante dessas e outras tantas questões, entendendo o enorme desafio colocado e que a decisão sobre as melhores formas de aplicação da verba da Lei Aldir Blanc deveria ser compartilhada com a sociedade civil, o CMPC idealizou e promoveu, junto com a Secretaria Municipal de Cultura, o Fórum Carioca de Cultura. Com reuniões abertas para toda a sociedade civil, a ideia era a de ampliar a participação social no debate sobre a execução da lei.

Com ampla adesão, as reuniões tiveram como debate central a deliberação sobre o plano de ação que seria apresentado pelo município para aplicação da verba. Ou seja, o debate sobre a quantia destinada para o subsídio mensal e para os editais, quais seriam as modalidades de editais de fomento lançadas, teve participação ativa do setor.

A proposta inicial apresentada pela Secretaria Municipal de Cultura -SMC foi a de aplicar 45% da verba para a formulação de editais de fomento (inciso III, art. 3º) e 55% para os subsídios mensais destinados aos espaços culturais (inciso II, art. 3º). Dentre os editais, a Secretaria apresentou a proposta de lançamento de 5 editais, sendo: 1- para ações de formação e capacitação através de cursos e oficinas; 2- premiar práticas e ações de arte e cultura que impactaram positivamente seus territórios; 3- premiar práticas e ações de arte e cultura que dialoguem com atividades da rede municipal de ensino; 4 – para aquisição de ingressos para a manutenção de espaços culturais; e 5- Fomento às Artes.

Tal proposta gerou alguns debates importantes sobre a disparidade de valores destinados a cada um dos editais e quantidade de projetos que seriam apoiados e análise sobre a quem determinado edital poderia beneficiar. Dentre as maiores preocupações dos agentes

culturais durante as reuniões, merece destaque a busca pela garantia de que pessoas físicas seriam atendidas na maior parte dos editais formulados pela SMC e que os critérios de avaliação garantissem a maior distribuição territorial do recurso na cidade. Além disso, diante das dúvidas de como poderia ser utilizado o recurso do subsídio mensal previsto na Lei, havia intenso debate sobre se a melhor opção não seria aplicar toda a verba em editais de fomento, no estilo premiação, a fim de evitar problemas futuros com a prestação de contas exigida.

A discussão sobre o uso do instrumento do subsídio aos espaços culturais se devia a três razões principais: a exigência de apresentação de prestação de contas financeira, a falta de clareza sobre como o recurso poderia ser utilizado pelos espaços culturais dada as indefinições das regulamentações e interpretações dissonantes entre as procuradorias dos entes federativos sobre o que seria aceito e, principalmente, o receio da histórica burocracia presente nas prestações de contas financeiras.

Mesmo com essas inseguranças e dúvidas, optou-se por executar o instrumento do subsídio aos espaços culturais. Além disso, as deliberações do Fórum fizeram com que a Prefeitura alterasse sua proposta inicial, alocando a verba no subsídio e em quatro editais de fomento, na modalidade premiação: 1- Ações locais: voltada para a premiação de práticas e ações que impactaram positivamente seus territórios; 2- Arte e Escola: premiação de práticas e ações relacionadas ao ensino e que dialogassem com a rede municipal de ensino; 3- Memória técnica: premiação para pessoas físicas que comprovassem atuação direta ou indireta na execução de produções culturais em geral; e 4- Fomentos à todas as artes. Com exceção do último edital mencionado, que era voltado apenas para pessoas jurídicas (incluindo MEI), todos os demais admitiam a participação de pessoas físicas.

Os prazos de envio de projetos para editais, definição dos valores de subsídio, recursos contra seus resultados, foi bastante curto e corrido. Da data de lançamento do edital à homologação de seu resultado, por exemplo, foram apenas 20 dias. Ainda assim, apesar do pouco tempo, a Prefeitura do Rio conseguiu executar praticamente o valor total da verba transferida pela Lei Aldir Blanc ainda no ano de 2020. Segundo relatório da SMC, divulgado no início de 2021, o processo de execução da lei em 2020 contemplou 3285 profissionais e organizações da cultura:

Inciso	Contemplados	Valor total
Inciso II	1506	R\$ 11.928.000,00
Prêmio Ações Locais	358	R\$ 4.717.827,82
Prêmio Arte & Escola	439	R\$ 5.785.269,31
Prêmio Fomento a Todas as Artes	320	R\$ 16.000.000,00
Prêmio Preservação da Memória Técnica	563	R\$ 693.807,42
Credenciamento de Pareceristas	99	R\$ 225.720,00
Total	3.285	R\$ 39.350.624,55

Fonte: Secretaria Municipal de Cultura – Relatório de Gestão Lei Aldir Blanc – 120 dias (01/01 e 26/04 de 2021)

As contribuições da sociedade civil no processo de deliberação sobre as modalidades de edital, critérios para definição dos valores de subsídio aos espaços culturais e de avaliação de projetos, foi fundamental para que a verba da Lei Aldir Blanc alcançasse um número expressivo de profissionais, empresas, grupos e coletivos da cultura carioca. No entanto, o presente trabalho parte da premissa que o êxito da política cultural deve partir de uma avaliação do processo como um todo, incluindo a prestação de contas no caso do subsídio mensal.

No caso do subsídio mensal para manutenção dos espaços culturais, a prestação de contas teve seu resultado divulgado em 30/06/2022¹⁰. A análise do relatório divulgado pela SMC mostra que, dos 1506 espaços culturais beneficiados pelo subsídio, 59% tiveram suas contas reprovadas:

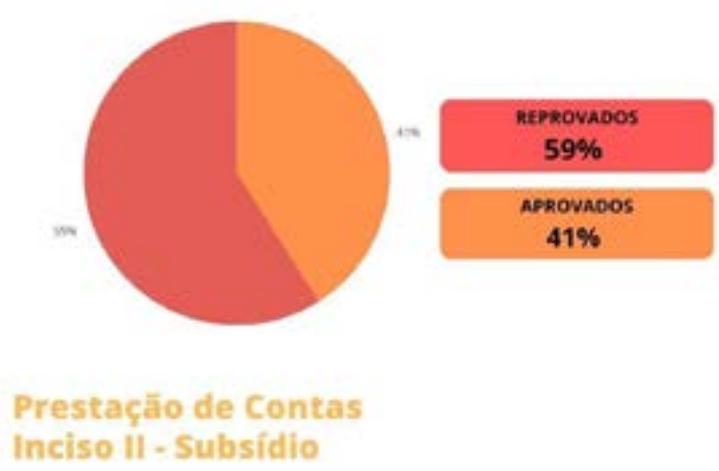


Tabela própria. Fonte: Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro.

¹⁰Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro, Ano XXXVI, nº 71 – Edição publicada no dia 30/06/2022, p. 180-191.

O relatório de prestação de contas mostra que os temores do setor foram concretizados. Desde o início do debate sobre os mecanismos disponíveis para aplicação dos recursos, os profissionais do setor da cultura, assim como os gestores da pasta, manifestavam receio com o subsídio mensal dada a necessidade de prestação de contas financeira. Tal receio vem da histórica disparidade entre as burocracias excessivas próprias das normativas utilizadas para análise da prestação de contas e a informalidade do setor, não sendo a primeira política cultural que tem a realização de seu programa e objetivos iniciais atravessados por essa questão.

Em uma análise feita sobre o programa Cultura Viva, Lia Calabre argumenta que, apesar de incorporar importante plano de trabalho, atento à diversidade cultural e a setores que normalmente não têm acesso às políticas culturais, foi deficiente no que se refere ao plano normativo-estratégico e operacional, excessivamente burocrático, resultando em “rejeições sistemáticas das prestações de contas”:

“Este procedimento tem seu lado positivo e o negativo, na medida em que a autonomia das decisões é um elemento importante, mas, limitado, pelas regras legalmente estabelecidas de utilização de recursos públicos. A principal consequência é uma de inadequação da proposta de gerenciamento de recursos financeiros estabelecida pelo Programa às formas tradicionais de investimento público, convênios e repasses” (Calabre, 2009, p. 37).

Na falta de uma legislação que regule a aplicação de verbas considerando as especificidades do setor, as entidades culturais estão sujeitas às Leis de licitações e contratos da Administração Pública, que não possuem instrumentos adequados para a realização do fomento cultural¹¹.

A mesma legislação utilizada para licitações e grandes contratos públicos firmados com grupos empresariais, com vasto corpo jurídico, é também utilizada para o fomento aos artistas e coletivos da cultura, boa parte autônomos e informais. Com isso, as burocracias inerentes à execução da referida legislação acabam minando os espaços para o atendimento à diversidade cultural e às desigualdades socioeconômicas, resultando na exclusão de boa parte do setor da cultura das políticas que teriam por objetivo o seu fomento.

Para ter a sua prestação de contas aprovada, o agente beneficiado deveria apresentar a prestação de contas financeiras e também um relatório de execução da contrapartida social

¹¹A Lei de Licitações faz menção explícita ao setor da cultura apenas ao prever a possibilidade de dispensa de licitação para aquisição ou restauração de obras de arte e bens de valor histórico (Art. 13 c/c Art. 25, II) e contratação de profissional de qualquer setor artístico, desde que consagrado pela crítica especializada (art. 25, III). Além disso, menciona a modalidade de concurso para escolha de trabalho artístico (art. 22, § 4º).

exigida na Lei e regulamentação municipal. Em uma amostra de mais de um terço dos processos referente ao subsídio mensal¹², foi possível constatar que o principal motivo de indeferimento foi de fato resultante de problemas com a prestação de contas financeira (ausência de documentos específicos, não comprovação de “despesas válidas”, comprovantes de despesa em nome da pessoa física e não do CNPJ, etc).

Mas uma análise mais detida dos processos dos agentes culturais beneficiados com o subsídio mensal da LAB no Rio de Janeiro, mostra que o alto número de rejeição das prestações de contas foi além das burocracias, exigências de formalidades e notas fiscais específicas. O segundo motivo mais presente na rejeição da prestação de contas foi de agentes que enviaram sua prestação de contas financeiras, mas deixaram de apresentar o relatório de execução da contrapartida no prazo exigido.

De igual forma, ainda que os editais da LAB (inciso III), formulados no município, tenham sido na modalidade de premiação, eximindo seus beneficiários do rito de prestação de contas financeira, havia a necessidade de apresentação de relatório de execução do projeto, o que também levou a um percentual considerável de reprovação nos relatórios de avaliação final de algum deles, a saber: Ações locais – 53% de reprovação; Arte e Escola – 17% de reprovação; Memória Técnica – 45,5% de reprovação; e Fomento à todas as Artes – 9% de reprovação¹³.

O primeiro olhar sobre esses casos levanta a hipótese de que tais problemas se devam a falta de familiaridade com os mecanismos e prazos de editais, além da falta de estrutura e/ou iniciativa da Secretaria Municipal de Cultura para fornecer auxílio e capacitação para concretização dos objetivos da política cultural.

É certo que a análise mais aprofundada das razões de indeferimento da prestação de contas se faz necessária para identificar os problemas e possíveis demandas de complementação de futuras políticas culturais para que não haja o alto número de rejeição da prestação de contas. Ainda assim, o simples olhar sobre os altos percentuais de rejeição encontrados destaca, por si só, a importância de termos maior atenção para a fase de prestação de contas, a fim de evitar que políticas culturais como a LAB, que refletem programas inovadores e de construção democrática, tenham sua execução comprometida pela ausência de um plano normativo-estratégico específico

¹²Foram analisados 450 casos de processos de agentes culturais, beneficiados pelo subsídio, que tiveram sua prestação de contas negadas. Dados obtidos pela Secretária Municipal do Rio de Janeiro em resposta à Requerimento de Informação.

¹³Cálculos próprios a partir dos relatórios finais de cada edital divulgados pela prefeitura. Fonte: Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro, Ano XXXVI, nº 71 – Edição publicada no dia 30/06/2022, p. 163-180

CONCLUSÕES PARCIAIS

O que vimos na execução da Lei Aldir Blanc na cidade do Rio de Janeiro foi, por um lado, a importância da participação dos fazedores da cultura na construção das ferramentas de execução da Lei, fazendo com a verba chegasse a diversos grupos informais e categorias que antes não eram beneficiadas (como foi o caso dos técnicos da cultura), e, por outro, como ainda é preciso um olhar mais atento à fase posterior ao pagamento do benefício, parecendo evidenciar não só a necessidade de uma regulamentação específica para o fomento à cultura, mas também políticas de acompanhamento do processo e capacitação dos agentes culturais.

A publicação do Decreto Federal nº 11.453/2023 – Decreto do Fomento Cultural – e o debate sobre o PL do Marco Regulatório do Fomento Cultural no Congresso, avançam no sentido de minimizar as burocracias impostas aos instrumentos de fomento cultural, justamente por serem regulamentações atentas às características do setor. A previsão da prestação de contas por simples relatório de execução do objeto, por exemplo, pode facilitar o acesso ao fomento por grupos historicamente marginalizados que desconhecem a dinâmica própria dos editais, seus documentos e prazos.

Contudo, os dados aqui trazidos denotam a necessidade de outras medidas complementares. Cursos de formação e capacitação sobre fomento, promovidos pelos entes municipais e estaduais, ferramentas de maior transparência e atendimento continuado para que os agentes possam tirar suas dúvidas, tendo auxílio no controle dos prazos que devem cumprir e em como apresentar seus relatórios, são algumas das medidas possíveis para que de fato possamos alcançar o nível de êxito esperado em políticas culturais democráticas e democratizantes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CALABRE, Lia. Experiências recentes de implementação e análise de políticas públicas no campo da cultura. *Revista Avaliação de Políticas Públicas*, v. 2, nº 16, 2019. P. 82-94 – Disponível em: <http://periodicos.ufc.br/aval/article/view/42838/99652>. Acesso em: 23 ago. 2020.

CALABRE, Lia. O Programa Cultura Viva: Riqueza e Desafios na gestão das atividades culturais. In: MinC/SCC. *Seminário Internacional do programa Cultura Viva: novos mapas conceituais*. Pirenópolis, 2009. – Disponível em: https://www.academia.edu/3614254/Semin%C3%A1rio_Internacional_do_programa_Cultura_Viva_novos_mapas_conceituais. Acesso em: 23 ago. 2020.

CALABRE, Lia. Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas. *In:* RUBIM, Antônio A. C.; BARBALHO, Alexandre (orgs). **Políticas Culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2017. P. 87-109

CHAUÍ, Marilena. **Cidadania Cultural: o direito à cultura**. Fundação Perseu Abramo. São Paulo, 2021.

IBGE. Sistema de Informações e Indicadores Culturais 2009-2020. Estudos e Pesquisas. Informação Demográfica e Socioeconômica, nº 45. Disponível em https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101893_informativo.pdf - Consulta em 01/04/2023

LIMA, Luciana Piazzon Barbosa. **Desafios Jurídicos e administrativos da política cultural comunitária**: um estudo dos Pontos de Cultura no estado de São Paulo. São Paulo: USP, 2013.

PIÚBA, Fabiano dos Santos. A Lei Aldir Blanc e a Cultura que vem debaixo do barro do chão. *In:* FEGHALI, Jandira. **Como anda a Lei Aldir Blanc? Análises, balanços, relatório técnico e pesquisa nacional**. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1f636M5rgvpX6J2kIImhFLYrijGDFHTkj/view>.

MESA V

CULTURA E UNIVERSIDADE

**NOTAS DE PESQUISA SOBRE A TEMÁTICA DA POLÍTICA E GESTÃO
 CULTURAL NAS CÁTEDRAS DO PROGRAMA UNITWIN/UNESCO**

Jessica Suzano Luzes¹

RESUMO: A presente comunicação apresenta reflexões sobre as cátedras de política e gestão cultural do Programa Unitwin/UNESCO. Este foi estabelecido em 1991, e surgiu com o objetivo de promover a internacionalização solidária da pesquisa acadêmica, reconhecendo diferentes espaços de saber, em especial, instituições de pesquisa e universidades, através da criação de cátedras e redes. Como a atuação do Programa é histórica e extensa, nos voltamos a analisar e a explorar as preferências temáticas das entidades filiadas no primeiro decênio de efetivo funcionamento. Tal exame minucioso foi possível a partir das listagens de filiações e do primeiro relatório de balanço das vinculações do ano de 1998.

PALAVRAS-CHAVE: Cooperação solidária. Internacionalização do conhecimento. Universidades.

INTRODUÇÃO: INSTITUCIONALIZAÇÃO E IDEÁRIO DO PROGRAMA UNITWIN

O programa Unitwin surgiu, no final do século XX, quando o mundo passou a intensificar as discussões sobre internacionalização do ensino superior como resposta ao processo de globalização². De forma específica, o debate se acentua com a ascensão do capitalismo pós-industrial que deslocou a centralidade da produção de bens materiais para as demandas no setor terciário, relacionado aos serviços. Esse período foi nomeado de diferentes formas, entre eles: *sociedade pós-industrial*, *sociedade de informação*, na qual os profissionais de nível superior constituíam o eixo ocupacional da economia. À título de ilustração, a análise de Maria Lígia de Oliveira Barbosa e Clarissa Eckert Baeta Neves nos trazem em números a dimensão da questão:

“Entre 1970 e 2007, quintuplicou no mundo o número de estudantes de ensino superior, passando de 28,6 para 152,5 milhões. A partir dos anos 2000 foram incorporados 51,7 milhões de novos estudantes, boa parte deles de regiões do globo

¹Técnica em assuntos educacionais atuando em gestão e produção cultural na Pró-reitoria de Políticas Estudantis (PR7)/UFRJ. Pós-graduanda em Data Science Analytics pela MBA/USP-ESALQ. Mestre e doutora em História Política e Bens culturais pelo CPDOC/FGV.

²Octavio Ianni nos informa que a globalização surgiu em meados da década de 1960, e avançou, especialmente, por conta do desenvolvimento da ciência e tecnologia. Este movimento acarretou a desterritorialização e reterritorialização das coisas, pessoas e idéias na década de 1990 e 2000 (Ianni, 2003, 18).

com uma participação, até então, reduzida no total mundial de matrículas de ensino superior. Em 2014, eram 132 milhões e, em 2018, o número de estudantes universitários no mundo havia ultrapassado a marca de duzentos milhões. Esses estudantes concentram-se na Índia (25%) e na China (32%). Na África, menos de 10% da faixa etária chega ao ensino superior” (Altbach; Reisberg, 2018 *apud* Barbosa & Neves, 2020, p. 23).

O que Barbosa & Neves (2020, p. 23-24) mostram é a assimetria na distribuição geográfica das matrículas de ensino superior, em que se assinala a situação grave na África, onde o quantitativo é bem mais reduzido do que os demais continentes. Na análise de diferentes autores (Gibbons, 1994; Knight, 1994; Miura, 2006; Gumport, 2007; Petrillo, 2014; Barbosa & Neves, 2020) esta disparidade entre as regiões do globo teriam sido aprofundadas pela estruturação do capitalismo em sua versão neoliberal nas décadas de 1980-1990.

É nesse contexto de assimetria na produção de conhecimento que se aprova o Programa UNITWIN/UNESCO na 26ª sessão da Conferência Geral em 1991, que tornou-se efetivo no início de 1992 (Relatório UNITWIN/UNESCO, 1998, p. 3). Sua ação está centrada nos estudos de pós-graduação e na pesquisa científica, sendo um instrumento de apoio à cooperação internacional no ensino superior. Este programa cresceu em uma rede mundial de *Cátedras*, que é a chancela dada às instituições filiadas. Atualmente, o programa atinge todos os continentes, e está distribuído pelas seguintes regiões geográficas: Europa; América do Norte; Europa Central e Europa do Leste; América Latina e Caribe; Ásia e Pacífico; Países Árabes e África.

No ano de 2022, o referido programa era formado 914 cátedras³ e 43 redes⁴ filiadas em todo mundo. O informe mais recente de 31 de agosto de 2022 nos indica a importância do referido Programa, cujas diferentes universidades e instituições de pesquisa associadas há 3 (três) décadas têm contribuído para importantes discussões da UNESCO:

As Cátedras UNESCO também foram convidadas a participar e contribuir para grandes Conferência eventos liderados pela UNESCO, como a Conferência Mundial sobre Políticas Culturais (MONDIACULT) (setembro de 2022, Cidade do México), a Conferência Mundial da Educação de Adultos (CONFINTEA VII) (junho de 2022, Marraquexe) e da próxima Conferência Global sobre Cuidados e Educação na Primeira Infância (novembro de 2022, Tashkent). As Cátedras UNESCO também foram convidadas a apresentar indicações para vários prêmios da UNESCO e artigos foram escritos e publicados pela UNESCO no *The Tracker: Culture and Public Policy* e no espaço LAB de Ideias sobre os Futuros da Educação (Decisão 214 EX/28, 2022).

³Listagem publicada em 01 de dezembro de 2022. Disponível em: <https://en.unesco.org/sites/default/files/list-unesco-chairs.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2022.

⁴Listagem publicada em 01 de dezembro de 2022. Disponível em: <https://en.unesco.org/sites/default/files/list-unesco-networks.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2022.

O que queremos destacar neste trecho é que o Programa UNITWIN não se restringe às discussões universitárias de forma isolada, visto que contribui para agendas de pesquisas e políticas públicas relevantes à nível internacional. Acreditamos que o referido programa espelha a metodologia da UNESCO para encaminhar debates tanto à nível doméstico como à nível internacional, e assim encaminhamos o próximo tópico assinalando a atuação da UNESCO no campo da cultura.

UNESCO E O CAMPO DA ADMINISTRAÇÃO DA CULTURA: REFLEXÕES SOBRE POLÍTICA E GESTÃO CULTURAL

A discussão na UNESCO sobre a administração da cultura - em se incluem a política e gestão do setor - se ampliaram a partir das décadas de 1960 e 1970. A referência seminal é a divulgação do conceito de política cultural no documento *Cultural policy: a preliminary study*, que integrava a coleção *Studies and documents on cultural policies*, com edições ao longo da década de 70, não apresentava a politização do conceito de cultura, restringindo-se à uma abordagem técnica de políticas culturais:

“[...] um conjunto de princípios operacionais, práticas administrativas e orçamentárias e os procedimentos que fornecem uma base para a ação cultural do Estado. (...) ‘Política cultural’ deve ser entendida como a soma dos usos conscientes e deliberada, de ação ou falta de ação na sociedade, visando atender a determinadas necessidades culturais por meio da utilização óptima de todos os recursos materiais e humanos disponíveis em uma sociedade em um momento determinado” (UNESCO, 1969, p. 4 e 10, tradução nossa).

A importância deste documento, segundo Gabriela Silva (2017, p. 187), é que até 1960 eram raras as publicações referentes às políticas culturais, e que o uso de "política cultural" era comum entre os diplomatas atuantes dentro da UNESCO. Um dos objetivos dessa orientação era incentivar os Estados-membros a descrever e enumerar, formal e burocraticamente a forma como os diferentes países organizavam os seus setores culturais. A partir desse material, conseguiu-se de forma pioneira disseminar informações comparativas entre os países membros. Após essa primeira diretriz, a UNESCO intensificou a periodicidade dos encontros internacionais, que aproximaram os formuladores de políticas e dirigentes de Estado dessa linguagem transnacional, e tornaram-se referência para a ação cultural em diferentes âmbitos de governo. Aqui estimulava-se não apenas a mobilidade de pesquisadores, mas também de dirigentes, diplomatas, gestores culturais e representantes da sociedade civil.

Entre 1970 e 1980, diferentes conferências regionais e globais trataram da institucionalização da cultura em diferentes continentes. Em sequência cronológica, a origem

está na Conferência Geral ou Conferência Governamental sobre Políticas Culturais, realizada em Veneza em 1970, sendo a primeira a tratar especificamente dos *Aspectos Institucionais, Administrativos E Financeiros Das Políticas Culturais*, enfocando objetivos para alcançar o desenvolvimento cultural, envolvendo poderes públicos dos países membros (Flores e Miguez,

2015, p. 111). Na tabela 1 mostramos os anos em que foram realizadas essas reuniões.

Tabela 1: Realização de Conferências nos diferentes continentes (1970/1980).

Nome do evento	País sede	Ano
EUROCULT	Helsinque	1972
ASIACULT	Jacarta	1973
AFRICACULT	Accra	1973
AMERICACULT	Bogotá	1978
ARABIAACULT	Bagdá	1981
MUNDIACULT	Cidade do México	1982
Conferência de Estocolmo sobre políticas culturais para o desenvolvimento	Estocolmo	1988

Fonte: Elder Alves (2010, p. 543).

As preocupações de cunho formal, com ênfase na prática e na organização administrativa são importantes, mas para além disso, diferentes países buscavam delinear suas políticas culturais conforme suas realidades sócio-político econômicas que impulsionaram a variadas pautas de conselhos, secretarias e Ministérios. Ou seja, no cotidiano vivido, a politização do conceito de cultura⁵ (Rubim et alli, 2005, p. 2) se impunha, a exemplo, da disputa pela inclusão e novas demandas que pudessem atender os interesses de grupos marginalizados historicamente, e por isso deve ser considerado.

De forma mais clara, Renata Rocha no artigo *Políticas culturais na América Latina uma abordagem teórico-conceitual* nos ajuda a politização do conceito de cultura na constituição de políticas públicas para o setor a partir da explicitação das características de

⁵Na leitura de Rubim et alli (2005, p. 2), a politização da cultura surge no momento de deslegitimação da religião no campo da política, e ascensão de outras formas de reconhecimento, entre perspectivas elitistas e mais democráticas. Mas a questão não se encerra, pois outros atores irão buscar orientar a politização da cultura. No cenário do mundo global, para além do papel de tradicionais atores sociais, como o Estado-nação, os governos (executivo, legislativo e judiciário) e a sociedade civil, se apresentam organizações não-governamentais, as redes e movimentos sociais transnacionais.

duas linhagens de pensamento que surgem no grupo de trabalho sobre políticas culturais no Conselho Latino Americano De Ciências Sociais (CLACSO)⁶.

O viés formalista das políticas culturais é afirmado nos estudos de José Joaquín Brunner, pois privilegia os circuitos organizados do Campo e seus aspectos estéticos dissociados da dimensão cotidiana. O destaque é dado às fases da produção, transmissão e consumo de bens culturais como resultado da combinação de agentes (produtores profissionais, empresas privadas, agências públicas e associações voluntárias); instituições (administração pública, mercado e comunidade); meios de produção (fundamentos tecnológicos, propriedade de meios e organização de agentes e meios); canais de comunicação (relativos ao condicionamento tecnológico e o acesso de agentes e públicos); e públicos. A estrutura institucional garantiria formalmente aos indivíduos a oportunidade de aderir ao modelo ou de expressar os próprios valores culturais.

A outra vertente tem como uma de suas maiores expressões Néstor García Canclini, antropólogo argentino, que é definido por Juan Ignacio Brizuela e José Márcio Barros (2015) como uma importante referência, sendo difícil nos dias atuais pensarmos o campo de estudos sobre políticas culturais sem fazermos referência aos estudos dele. Na sua extensa obra, há a afirmação de que para além da descrição de princípios, práticas e procedimentos administrativos, conforme as primeiras orientações da UNESCO, era necessário se aproximar da atual práxis cultural.

O aspecto inovador era pensar demandas da ação cultural no contexto das lutas políticas contra o autoritarismo na América Latina. À título de exemplo, destacam-se as particularidades dos países do Cone Sul – Argentina, Brasil e Chile – que, no final da década de 1970 e início de 1980, foram marcados por manifestações a favor da democracia e em defesa da cidadania. Essas se confirmam a partir de um vocabulário político específico que era importante para o momento vivido, esse caracterizava a rejeição ao governo autoritário, e valorização do papel político do cidadão. Observamos o uso do conceito de “sociedade civil”, que substituiu o conceito de “povo”, recorrente nas décadas de 1950 e 1960 (CANCLINI, 1996). De forma específica, o conceito de “sociedade civil” foi apresentado de forma totalizante, incluindo organismos não-governamentais, empresas privadas, múltiplos movimentos sociais e até indivíduos, como nos explica Lúcia Oliveira:

⁶O Conselho Latino Americano De Ciências Sociais (CLACSO) foi criado em 1964, em Buenos Aires, tendo como Patrocínio o conselho internacional de Ciências Sociais da UNESCO, responsável por comparar a política cultural e consumo em diferentes países da América Latina. Dentre os intelectuais atuantes estão: José Joaquín Brunner, Néstor García Canclini, Oscar Landi e Sérgio Miceli. Em destaque temos duas correntes teóricas cujas referências são José Joaquín Brunner e Néstor García Canclini.

“Sociedade civil, porém, não se refere a um grupo familiar ou a uma aldeia global homogênea e sem conflitos, mas um terreno de lutas, minados por relações de poder não democráticas e excludentes. Trata-se de uma esfera política crucial para o exercício da cidadania democrática, onde a cidadania pode ser remodelada, onde interesses podem ser representados e remodelados. Com esse entendimento, ampliou-se o campo de luta para além do sistema político, já que o objetivo era erradicar as diferentes desigualdades sociais” (Oliveira, 2008, 175).

Observa-se, assim, que os países em regimes não democráticos, como na América Latina, demandavam em diferentes esferas de atuação política, como a cultura, os direitos civis e políticos, e por isso na década de 1980, Garcia Canclini apresentou a seguinte definição “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, 1987, p. 26). A ênfase era na inclusão dos cidadãos na política cultural, e essa proposta foi aos poucos sendo reforçada nos documentos da UNESCO.

De forma ainda pouco sistematizada pelos estudiosos, e como um campo ainda novo de atuação, é na década de 1980 que vemos o aparecimento na América Latina de uma proposta de organização cultural próxima aos grupos comunitários, denominada de gestão cultural, cuja atuação se distingue de “animadores e promotores culturais”, “administradores e gerentes culturais” ou “trabalhadores culturais” (OEI, 1998, p.19).

Essa urgência de democratização dos espaços de representatividade se apresenta nas discussões sobre cultura na UNESCO, e o acúmulo de discussões possibilitou a ampliação do escopo de atuação Estado - antes restritas às artes, letras, patrimônio, folclore -, como se verifica em importantes normativas como o documento-síntese intitulado “Declaração de México sobre as Políticas Culturais” resultante da Conferência mundial sobre políticas culturais que ocorreu em 1982, na América latina, especificamente na Cidade do México, que afirmou uma nova definição de política cultural sob viés antropológico que considerava “os direitos fundamentais ao ser humano, os sistemas de valores, as tradições e as crenças”.

Importa dizer que a “Declaração de México sobre as Políticas Culturais”, ocorreu na década de 1980, quando o neoliberalismo ascendia entre os países, e aos poucos se tornava política de Estado, restringindo recursos e políticas estatais para a cultura. Contudo, mesmo com todas as dificuldades que existiram, a UNESCO teve um papel fundamental na garantia da permanência das discussões a respeito das políticas voltadas para a cultura, ainda que haja discontinuidades. Entre idas e vindas, as ações e discussões para o setor, continuaram em diferentes países, muita das vezes incentivada pela UNESCO. Após a década de 1980 e 1990,

logo no início do século XX, novas orientações transnacionais foram debatidas e formalizadas, a exemplo da Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural, no ano de 2001, cuja redação é resultado dos debates, ocorridos em variadas intensidades, nos diferentes continentes, desde a década de 1970, e que auxiliou na fundamentação da Convenção Sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais do ano de 2005.

Essa análise nos permitiu entender como as diferentes questões no âmbito da cultura podem subsidiar a política pública para além do mero formalismo. Ressaltamos subtemas que podem estar vinculados ao grande tema de política e gestão cultural, como aspectos administrativos e financeiros, e que são equiparados em grau de importância à democracia, sociedade civil, sistema de valores, crenças, trabalhadores culturais, grupos comunitários, entre outros. No próximo tópico faremos o mapeamento das cátedras do programa Unitwin que tratam do tema.

MAPEANDO AS CÁTEDRAS DE POLÍTICA E GESTÃO CULTURAL

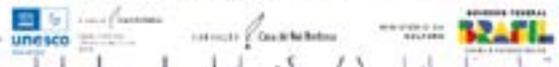
Após situar a discussão sobre a atuação da UNESCO no campo cultural, especificando os subtemas da política e da gestão cultural, refinamos a análise a partir do exame das informações históricas e seriadas obtidas dos documentos oficiais resguardados no acervo online da UNESDOC⁷ sobre o referido Programa. Este é um sítio eletrônico que reúne documentos diversos, dentre os quais priorizamos o relatório de 1998, que apresenta informações das instituições filiadas ao Programa, em sete anos de efetivo funcionamento.

A análise deste documento foi possível após escaneamento pela tecnologia OCR, acrônimo para o inglês *Optical Character Recognition*, que possibilita o reconhecimento de caracteres a partir de um arquivo de imagem ou mapa de bits sejam eles escaneados, escritos a mão, datilografados ou impressos. Desta forma, as informações puderam ser copiadas uma a uma para uma base de dados criada em planilhas no excel. Esta foi organizada seguindo, algumas orientações em *Data Science Analytics*. Na explicação de Andrea Filatro (2020, p. 21) esta é uma disciplina que “fornece princípios, metodologias e orientações para transformação, validação, análise e criação de significado a partir de dados”. Esta parte de conceitos da estatística, e nos informa como a base de dados deve ser organizada para ser analisada em programas específicos como o RStudio⁸.

⁷Disponível em:

<http://www.unesco.org/new/en/unesco/resources/online-materials/publications/unesdoc-database/>. Acesso em: 6 nov 2022.

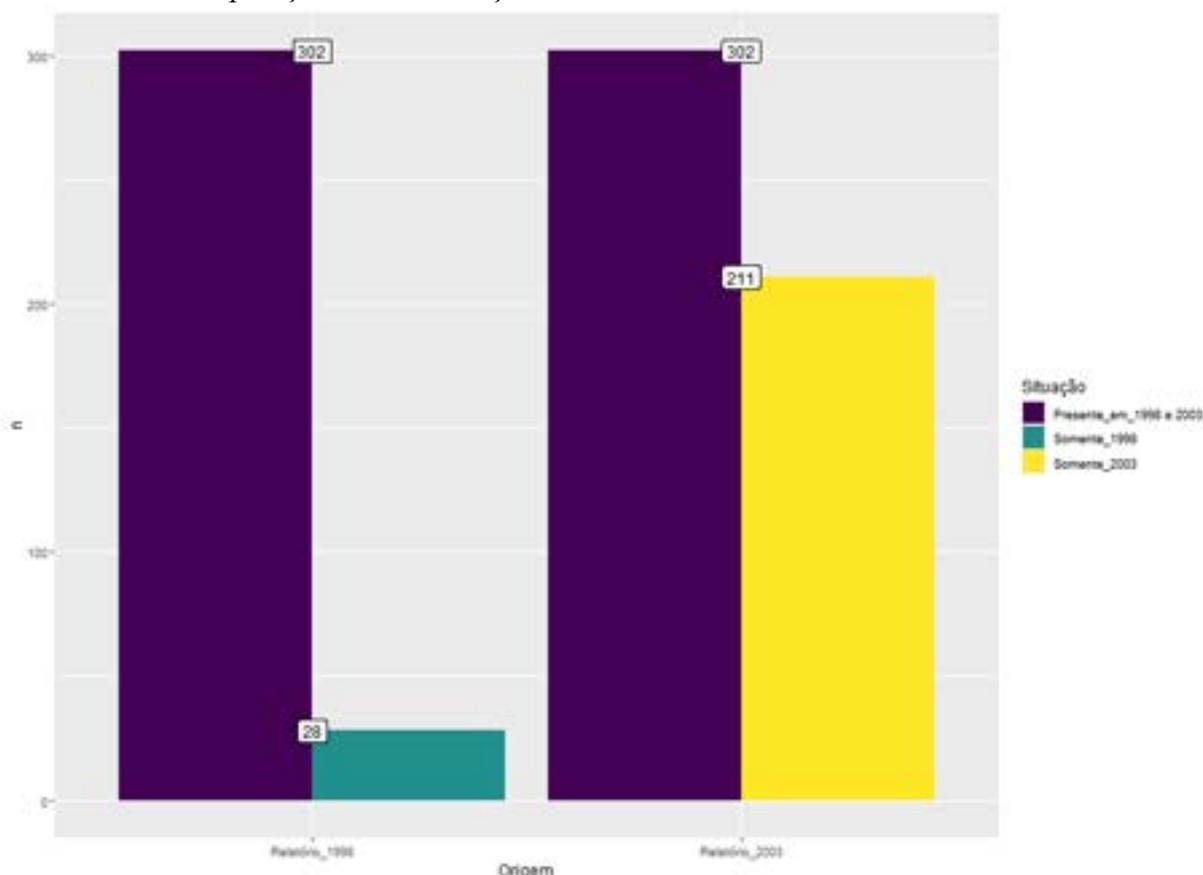
⁸O software RStudio pode ser definido como um software livre de ambiente de desenvolvimento integrado para R, e constituindo uma linguagem de programação para gráficos e cálculos estatísticos.



Grosso modo, a metodologia incluiu transcrição das informações do primeiro relatório do Programa Unitwin em uma planilha no excell, e com o formato de banco de dados pudemos explorar e visualizar em gráficos elaborados no programa RStudio. Destaca-se que estas representações foram construídas com a paleta de cores denominada *viridis* que é um conjunto de cores que possibilitam a acessibilidade cromática⁹. Este é um dos recursos que permite apresentações mais acessíveis.

O contraste das informações do primeiro balanço de 1998 com outras fontes nos pareceu vantajosa, pois nos trouxe esclarecimentos sobre as filiações, especialmente, sobre o tempo de permanência destas no cenário internacional. Visando explicar como essa metodologia comparativa nos auxiliou, encaminhamos como a análise do gráfico 1 com resumos estatísticos dos relatórios de 1998 e 2003 indicando como estes são interessantes para a análise.

Gráfico 1: Comparação das informações entre os relatórios de 1998 e 2003.



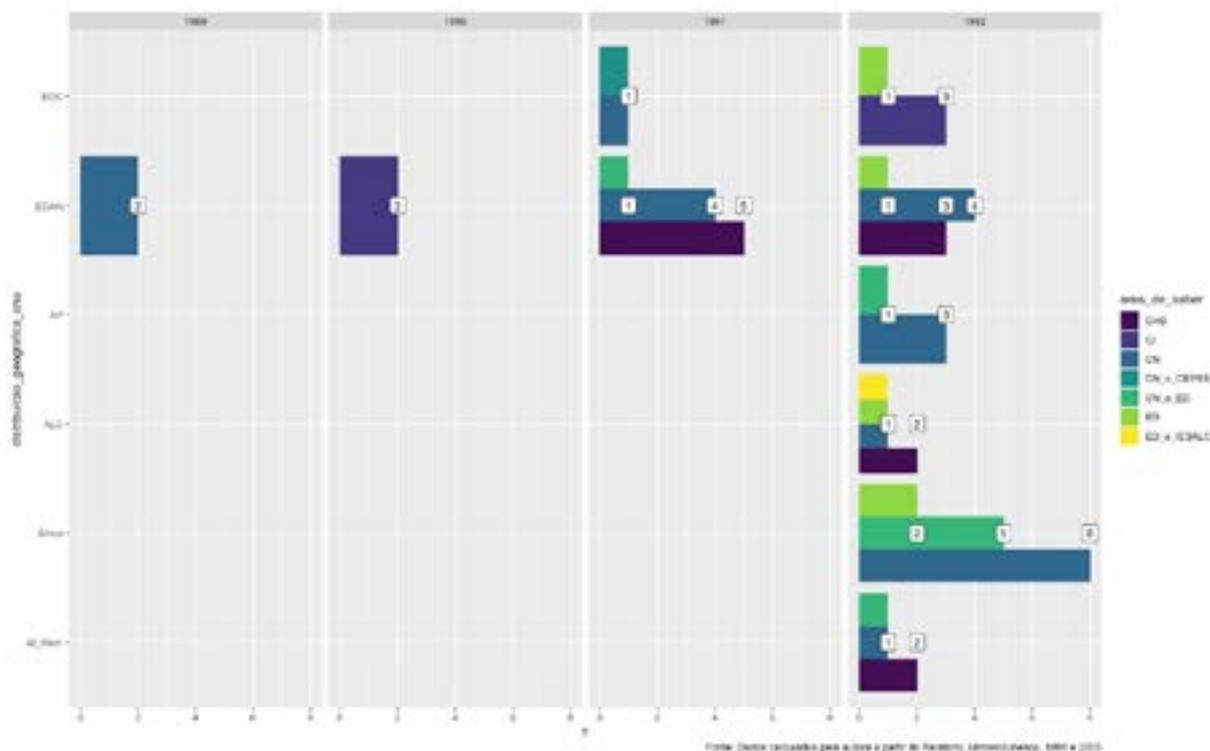
Fonte: Dados organizados pela autora a partir dos Relatórios UNITWIN/Unesco -1998 e 2003.

⁹A paleta de cores utilizada se chama *viridis*, e suas cores são facilmente distinguíveis por daltônicos. Torna as apresentações mais inclusivas. Disponível em: <https://www.ufsm.br/midias/arco/guia-daltonismo-acessibilidade-cromatica/>. Acesso em: 24 abr. 2022; Disponível em: <https://marcusnunes.me/posts/como-alterar-as-cores-em-um-grafico-ggplot2/>. Acesso em: 13 nov. 2022.

O gráfico 1 mostra a existência de 302 informações que se apresentam tanto no relatório de 1998 como de 2003, ou seja, estas permaneceram pelo menos 10 anos no cenário internacional de produção de conhecimento engendrado pelo Programa Unitwin, se considerarmos o período de 1992 a 2002. A segunda constatação é que 28 registros constam apenas no relatório de 1998, e nós sugerimos que estas vinculações foram extintas. E, por último, em amarelo, são somente as informações do relatório de 2003, ou seja, indica que ao longo dos anos, houve a inclusão de 211 novas filiações do ano de 1998 até o ano de 2002.

Na nossa análise, o período de 1989 a 1992 não apresenta vinculações relacionadas a grande área da cultura, conforme se verifica no gráfico 2 abaixo.

Gráfico 2: Grandes áreas distribuídas pelos anos de 1989 a 1992.



No interregno que antecede a implantação do Programa, entre 1989 e 1991, verificamos o registro de 8 (oito) cátedras, sendo que 2 (duas) destas foram mencionadas no artigo “Cátedras e redes UNESCO: instrumentos para uma cooperação interuniversitária solidária”, apresentado no Encontro Nacional das Cátedras UNESCO, realizado na Universidade Católica de Brasília (UCB), no ano de 2009. Trata-se de uma publicação que apresenta as memórias do professor M.A.R.Dias, que foi responsável pela implantação do Programa UNITWIN.

Neste artigo, o professor nos esclarece sobre a data em que o diretor geral Federico Mayor, num encontro do Conselho executivo da UNESCO, demandou a elaboração de um plano para a criação de cátedras UNESCO em escala global. Mayor citou - em 1989 - a existência de duas cátedras, ambas em Barcelona, na Catalunha, Espanha. Uma sobre engenharia numérica, e outra sobre comunicação:

“Foi num contexto de ambiguidades sobre o tratamento dado à cooperação no meio internacional que, um dia, em junho de 1988, durante uma reunião do Conselho executivo, o diretor geral Federico Mayor me viu de longe, chamou-me e me solicitou que elaborasse um plano para a criação de cátedras UNESCO no mundo inteiro. Naquele momento, duas cátedras UNESCO já existiam, ambas em Barcelona, na Catalunha, Espanha, uma sobre engenharia numérica, outra sobre comunicação. Tratava-se de projetos isolados que serviam com o apoio da UNESCO ao reforço de duas instituições catalãs. Estava claro que, apesar da qualidade dos projetos, não podiam servir de modelo para um programa amplo de cooperação como o que imaginava o diretor geral e com o qual sonhávamos alguns membros da então Divisão de ensino superior” (Caliman, 2019, p. 54-55).

No ano de criação do referido Programa – 1991 - foram acrescentadas mais 6 (seis) cátedras, antes do efetivo funcionamento no ano de 1992. Nos anos de 1989, 1990 e 1991, encontram-se registradas cátedras situadas na Europa, com a predominância de temas ligados às ciências, com exceção da única cátedra vinculada à comunicação.

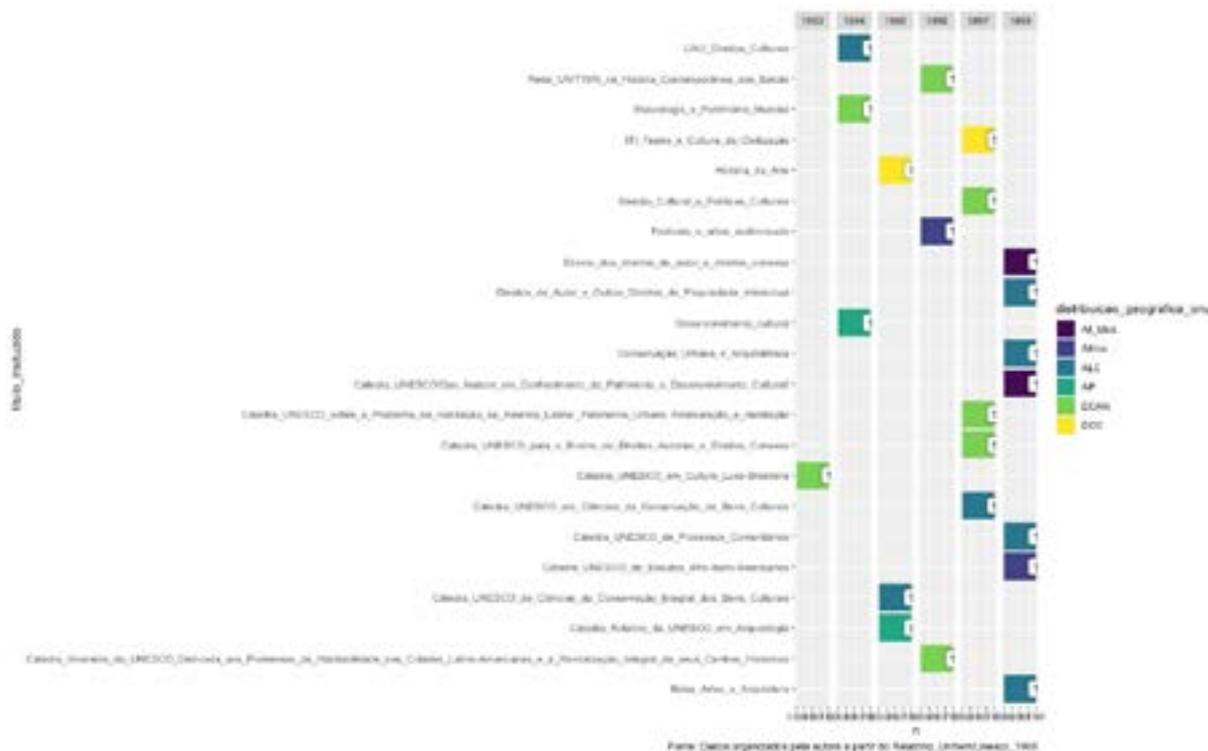
Em ordem cronológica, assinala-se que em 1993 surge a primeira vinculação na grande área da cultura. A primeira cátedra instituída no campo da cultura é intitulada de Cátedra UNESCO de Cultura Luso-Brasileira, se localizava na Espanha, com o ID 255. É a única do ano de 1993. Seu subcampo envolve a literatura e a civilização luso-brasileira, sendo de responsabilidade de Manuel Freire Garabal, da Universidad Santiago de Compostela. O seu objetivo era apoiar os programas da faculdade de filologia em duas abordagens: a) “Estudios Portugueses” y b) sobre Literatura y Civilización Brasileñas (Departamento de Filologia Gallega). Na sua descrição, informa que colaborava com a Cátedra UNESCO sobre Migraciones de la misma Universidad.¹⁰ Esta vinculação pioneira nos parece fortalecer os vínculos do Brasil, Portugal e Espanha, todos países que compartilham idiomas de matriz latina, trazendo uma aproximação internacional de viés regional, a favor da identidade Iberoamericana.

Nos anos seguintes identificamos a presença de cátedras no campo cultura, e entre estas que buscamos a ocorrência das palavras política e/ou gestão. Constatamos que apenas uma - como se observa no gráfico 3 abaixo - atendia a nossa procura que é a cátedra intitulada

¹⁰A cátedra intitulada de migrações, data do ano de 1993, e está vinculada à rede Grupo Compostela de Universidades, sob a responsabilidade de Prof. Manuel Freire Garabal. Estava situada no endereço: Universidad Santiago de Compostela, Colexio de San Jeronimo, Plaza del Obradoiro, Santiago de Compostela, España Tel. :34 981 58 20 19 e Fax :34 981 56 31 00. Esta rede desenvolve atividades no campo das CHS.

Cultural Management and Cultural Policies, identificada pela numeração 48, do ano de 1997, situada na instituição Neofit Rilski Southwest University, na Bélgica, Europa.

Tabela 3: Cátedras de cultura no relatório de 1998.



A cátedra *Cultural Management and Cultural Policies* tem como palavras-chave Políticas, estratégias, programas e projetos culturais, e seu objetivo é:

Aumentar a capacitação para a gestão da cultura no nível regional por meio da promoção de atividades regionais de treinamento, pesquisa, informação e documentação com foco principalmente em políticas culturais e desenvolvimento, pesquisa e estatísticas culturais, economia cultural, legislação sobre cultura, administração e gestão no artes, etc.- servir de plataforma para fomentar o diálogo entre os atores envolvidos (Estado, autoridades regionais e locais, pesquisadores, artistas, organizadores, agências, ONGs, etc.) e auxiliar na formulação de políticas culturais- para sensibilizar a opinião pública, especialistas e tomadores de decisão para os métodos mais adequados de formulação, planejamento, implementação e avaliação de políticas, estratégias, programas e projetos culturais¹¹.

¹¹“To enhance capacity-building for culture management at the regional level through the promotion of regional training, research, information and documentation activities focusing mainly on cultural policies and development, cultural research and statistics, cultural economics, legislation concerning culture, administration and management in the arts, etc.- to act as a platform to foster dialogue between the actors concerned (State, regional and local authorities, researchers, artists, organizers, agencies, NGOs, etc.) and assist in cultural policy formulation- to sensitize public opinion, experts, and decision-makers to the most appropriate methods of formulating, planning, implementing and evaluating cultural policies, strategies, programmes and projects” (Relatório Unitwin, 1998, tradução nossa).

O caso em questão apresenta a preocupação com os aspectos formais no âmbito da cultura como "legislação sobre cultura, administração e gestão no artes", mas não descuida da aproximação dos diferentes pleitos, e por isto sugere "o diálogo entre os atores envolvidos (Estado, autoridades regionais e locais, pesquisadores, artistas, organizadores, agências, ONGs, etc.)". Nos parece que esta filiação anuncia um esforço para que a política cultural não seja pensada apenas pelo viés formal, mas também considerando a questões políticas amplas com o envolvimento dos diferentes atores sociais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A grande área da cultura foi a única área de saber que se repete na íntegra no relatório de 2003, apresenta um cenário de estabilidade, pois permaneceram no cenário da cooperação universitária pelo menos em 10 anos de efetivo funcionamento do Programa. Esta constatação nos traz a esperança da ampliação e renovação das discussões próprias do campo cultural a nível global a partir do Programa Unitwin. Nos parece interessante a continuidade do exame exploratório minucioso sobre esta área de saber, observando quais temáticas - e subtemas - para observarmos as cátedras permaneceram e as que declinaram em meio às questões político-sociais-econômicas dos diferentes países.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Elder, P. Maia. Diversidade cultural, patrimônio cultural imaterial e cultura popular: a UNESCO e a construção de um universalismo global. **Revista Sociedade e Estudo**, v.25, nº3, setembro/dezembro 2010, p.539-560.

BRIZUELA, J. I.; BARROS, José Márcio . Políticas Culturais e Território na América Latina: Diálogos conceituais entre Néstor García Canclini, Rodolfo Kusch e Milton Santos. **PragMATIZES** ¿ Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura, v. 5, p. 22-36, 2015.

CALIMAN, G. **Cátedras UNESCO e os Desafios dos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável**. 1. ed. Brasília: Cidade Gráfica e Editora, 2019. v. 1. 151p.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. ed. **Políticas Culturales en América Latina**. México. Editorial Grijalbo, 1987.

FLORES, Alicia Pérez; MIGUEZ, Paulo César. A cooperação cultural na perspectiva da UNESCO: Trajetória e expectativas. **Políticas culturais em revista**, I(8), p. 106-120, 2015. Disponível em: <https://politicasculturaisemrevista.ufba.br/>. Acesso em: 15 jan. 2019.

GUMPORT, Patricia J. (Ed.). **Sociology of higher education**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2007.

IANNI, Octávio. **Teorias da globalização**. 4ª edição, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.

FILATRO, Andrea. **Data Science na Educação: presencial, a distância e corporativa**. São Paulo: Saraiva, 2020.

KNIGHT, Jane. Internationalization: elements and checkpoints. **CBIE Research**, n. 7, 1994. Disponível em: <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED549823.pdf>.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi de. **Cultura é Patrimônio: um guia**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.

MIURA, Irene Kazumi. **O processo de internacionalização da Universidade de São Paulo: um estudo de três áreas do conhecimento**. Ribeirão Preto, 2006. 365f. Tese (Livre Docência em Administração) - Faculdade de Economia, Administração de Ribeirão Preto. Universidade de São Paulo.

NEVES, CLARISSA ECKERT BAETA; BARBOSA, MARIA LIGIA DE OLIVEIRA. Internationalization of higher education in Brazil: advances, obstacles, and challenges. **Sociologias** (UFRGS), v. 22, p. 144-175, 2020.

PETRILLO, GISELE LÚCIO DA COSTA. **Estratégias E Políticas Públicas Para Promoção Da Internacionalização Do Ensino Superior Do Brasil**. Dissertação de mestrado: Faculdade de Ciências Sociais. Universidade Federal de Goiás. 2014.

ROCHA, R. Políticas culturais na América Latina uma abordagem teórico-conceitual. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; ROCHA, R. (Org.). **Políticas Culturais**. 1. ed. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia - EDUFBA, 2012. v. 1. 182p

RUBIM, Antonio Albino Canelas; RUBIM, Iuri e VIEIRA, Mariella Pitombo. Políticas e redes de intercâmbio e cooperação em cultura no âmbito ibero-americano. In: **CONVÊNIO ANDRÉS BELLO. Siete cátedras para la integración**. Bogotá, Convênio Andrés Bello, 2005.

SILVA, Gabriela Toledo. **A UNESCO e a trajetória da política cultural: momentos e movimentos de uma linguagem de ação pública (1966 - 1982)**. 2016. Tese (Doutorado) - Administração Pública e Governo, Fundação Getúlio Vargas, 2016

FONTES

DECISÃO 214 EX/28. Atividades do Programa UNITWIN e das Cátedras UNESCO. Relatório apresentado ao Conselho Executivo na 215ª sessão. Paris, 31 de agosto de 2022.

RELATÓRIOS DO PROGRAMA UNITWIN 1998 e 2003.

A POLÍTICA CULTURAL EM UMA IFES DO INTERIOR E O PROJETO WEBCINETV UFOP: PESQUISANDO E FAZENDO CINEMA E AUDIOVISUAL ATRAVÉS DA UNIVERSIDADE PÚBLICA BRASILEIRA

Adriano Medeiros da Rocha¹

RESUMO: Esta pesquisa registra o caminho constituinte da Política de Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto, bem como do I Plano de Cultura da Ifes, lançado em dezembro de 2022. Articulado à consolidação da área cultural nesta universidade, também será tomada como objeto de estudo a criação e evolução do projeto WebCINETV, do curso de Jornalismo da referida instituição, que desenvolve obras culturais alternativas dentro da linguagem do cinema e do audiovisual. A iniciativa é subsidiada pelos novos programas de fomento à cultura da UFOP.

PALAVRAS-CHAVE: Política cultural. Plano de cultura. Programa de cultura. WebCINETV UFOP. Cinema brasileiro.

INTRODUÇÃO: BUSCANDO CONSOLIDAR UMA POLÍTICA CULTURAL DA UFOP

O Comitê de Cultura e Arte da Pró Reitoria de Extensão da Universidade Federal de Ouro Preto foi criado pela Resolução CEPE n. 5.294, de 10 de janeiro de 2013. O órgão tem a incumbência de estabelecer diretrizes e normas para o desenvolvimento de ações extensionistas da UFOP ligadas à cultura e à arte.

Nos últimos anos, a UFOP tem investido na difusão da transversalidade da cultura. Neste sentido, incorporou o termo ao nome da Pró Reitoria de Extensão (Proex), após realização de debates na comunidade acadêmica, entre os anos 2016 e 2017, ocasião em que foram aprovados os novos Estatuto e Regimento da Instituição. Em 2019 foi criada a Coordenadoria de Cultura (CCULT), setor vinculado à Pró-Reitoria de Extensão e Cultura que busca mobilizar e coordenar os esforços de estudantes e servidores para a construção e execução de uma política institucional para a cultura. Em última instância, a Coordenadoria tem a missão de consolidar o papel da UFOP como agente cultural na sociedade.

¹Pós-doutor em cinema pelo PPGCINE da Universidade Federal Fluminense, cineasta, professor de cinema e linguagem audiovisual do curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto. E-mail: adrianomedeiros@ufop.edu.br.

Em 2020, a referida coordenadoria fortaleceu ainda mais o movimento em prol da constituição de uma Política de Cultura para a Universidade. Uma das iniciativas neste sentido foi o convite a toda comunidade acadêmica para participar da palestra intitulada *A Política Nacional de Cultura e a importância da criação de um Plano de Cultura para a Universidade*, proferida pelo sociólogo João Pontes, de forma remota, no dia 24 de novembro de 2020, através do Canal do YouTube Ufop Cultura.

A Política de Cultura da UFOP foi elaborada a partir de quatro referências principais: o Sistema Nacional de Cultura (SNC), o Fórum Nacional de Gestão Cultural das Instituições de Ensino Superior (Forcult), as políticas culturais de outras instituições públicas de ensino superior e o Plano Nacional de Cultura (PNC), que compreende o conceito de cultura a partir de três dimensões complementares: simbólica, cidadã e econômica.

A dimensão simbólica reconhece o potencial criativo do indivíduo e contempla diretamente as artes como outras expressões da diversidade cultural, uma vez que promove o entendimento que toda ação humana é socialmente construída por meio de símbolos que, entrelaçados, formam redes de significados. No caso da dimensão cidadã, há a defesa de que os direitos culturais fazem parte dos direitos humanos e devem ser a base de sustentação das políticas culturais. Já a dimensão econômica trata de compreender a cultura como parte do sistema de produção, introduzindo a perspectiva de transversalidade entre as áreas de conhecimento e entre os grupos sociais, ao estimular fluxos criativos e economicamente sustentáveis de formação, produção e difusão cultural.

Em contexto universitário, a orientação no sentido da maior abrangência possível introduz outros desafios. Em nosso caso devemos entender a cultura como transversal às atividades fim da universidade pública, constituídas pela realização de ações de ensino, de pesquisa e de extensão. A cultura será percebida na UFOP como uma das linhas que podem contribuir para que a universidade alcance a tão almejada indissociabilidade entre esses segmentos. Além disso, a cultura perpassa todas as áreas de conhecimento, assim como todos os grupos sociais presentes na comunidade acadêmica e em toda a sociedade. Isso quer dizer que é preciso identificar a presença da cultura nas áreas das ciências exatas, da terra, da saúde, assim como nas humanidades, e criar mecanismos para possibilitar o exercício de trocas desses grupos entre si, e também com a sociedade.²

Vale ressaltar que a Política de Cultura da UFOP é um esforço coletivo para a organização do segmento da cultura nesta universidade. Seu texto base foi aprovado pelo Conselho Universitário da UFOP no dia 29 de março de 2021 (Resolução CUNI nº 2.404). A Política define os princípios, os objetivos e a estrutura para a gestão da cultura na UFOP e também os caminhos iniciais para o investimento racional de recursos.

²Disponível em: <https://proex.ufop.br/cultura/politica-de-cultura-da-ufop>.

Os oito objetivos descritos no documento constituem o núcleo da Política de Cultura da UFOP. Eles colocam foco nas demandas mais fundamentais e servem para justificar a criação de programas institucionais que atendam essas áreas. São eles: consolidar o papel da UFOP como agente cultural; estimular a presença da arte e da cultura em todos os segmentos da comunidade acadêmica da UFOP; fomentar a criação e a frequência de bens culturais; reconhecer e valorizar as ações artísticas e/ou culturais realizadas nos contextos da UFOP; empenhar esforços para promover a preservação de acervos culturais e a manutenção de estruturas físicas dos equipamentos culturais da UFOP; estimular a realização de intercâmbios de saberes e de produções artísticas e culturais com outros segmentos; fomentar o desenvolvimento da criatividade e da reflexão crítica sobre valores simbólicos; desenvolver parcerias com órgãos do poder público, entidades do terceiro setor e empresas privadas, tendo por finalidade a promoção dos direitos culturais.

A Coordenadoria de Cultura da PROEX apresentou a Política de Cultura da UFOP à comunidade acadêmica através de um webinar. O evento aconteceu no dia 14 de abril de 2021, a partir do canal UFOP Cultura, no Youtube. Desdobrando e buscando consolidar os objetivos acima, foi desenvolvido o Fórum de Cultura da UFOP - uma instância de discussão e acompanhamento da Política de Cultura da UFOP pela comunidade acadêmica. O Fórum foi aberto à participação de discentes, docentes, técnicos administrativos e trabalhadores terceirizados vinculados à área cultural que prestam serviço à UFOP. Neste sentido, representou a instância democrática responsável pelo debate, elaboração e proposição do esperado Plano de Cultura da Ifes.

Visando fomentar a produção, o desenvolvimento, a difusão e a frequência de trabalhos artísticos e culturais realizados na UFOP foi aprovado pelo Conselho Superior de Extensão e Cultura (CONEC), no dia 19 de outubro de 2021, o Programa Institucional de Fomento à Cultura da UFOP. Neste caminho, o papel da cultura passou a ser catalisado como uma possibilidade de enriquecimento das relações de aprendizagem, bem como da melhoria da qualidade de vida nas relações de trabalho e de estudo. Os recursos destinados ao Programa são distribuídos por meio de editais específicos, lançados pela Coordenadoria de Cultura nas seguintes cinco modalidades: criação e produção artística e cultural individual ou coletiva; intercâmbios de saberes e de produções artísticas e culturais; montagem e/ou itinerância de espetáculos ou exposições; realização de eventos artísticos e culturais, com particular atenção para ocupação de espaços e equipamentos da UFOP; preservação de acervos.

Os apoios são oferecidos em forma de bolsas e auxílios financeiros a estudantes, transporte, contratação de serviços e apoio a servidores. Neste artigo iremos discorrer sobre o trabalho desenvolvido por um dos projetos apoiados diretamente dentro de editais de incentivo à cultura oferecidos pela Universidade Federal de Ouro Preto, tanto através de sua Pró-Reitoria de Extensão e Cultura, como também pela Pró-Reitoria de Assuntos Comunitários e Estudantis.

Depois de muitos diálogos entre os participantes do Fórum de Cultura da UFOP, conseguiu-se chegar a um caminho reflexivo que se consolidou no I Plano de Cultura da UFOP. É importante ressaltar que, como a Política de Cultura da UFOP tem duração de dez anos (de 2021 até 2031), houve o entendimento que este primeiro Plano deveria ter duração menor, de no máximo quatro anos, garantindo sua incidência direta em dois mandatos da administração da referida universidade.

O Plano é uma referência para a execução da política cultural e da gestão da cultura na instituição. Trata-se de um documento importante, que traça o planejamento cultural da UFOP através de metas, ações e indicadores para serem realizados entre 2023 e 2027. Seu lançamento aconteceu no dia 02 de dezembro de 2022, no Cine Vila Rica - anexo do Museu da Inconfidência, no centro de Ouro Preto. Apesar do pequeno número de pessoas que compareceu ao evento, o tom era de celebração.

A cultura é uma questão presente no cotidiano e muito presente na universidade. Ela perpassa o fazer da universidade no ensino, pesquisa e na extensão. A UFOP recentemente constituiu um setor que se institucionalizou para poder trabalhar essa temática. A partir disso, a gente estabelece uma política de cultura e consegue capilarizar e fazer com que a comunidade interna entenda essa relação e essa presença da cultura e consiga entender a cultura nela e dela. A partir desse entendimento, que vai se dar com um plano bem estabelecido, com metas, ações e indicadores, nós vamos poder fazer esse vínculo de forma mais qualificada com a comunidade externa.³

O Plano de Cultura pretende criar um contexto institucional que favoreça, de modo mais sistemático e fundamentado, a construção e a realização de projetos culturais na comunidade acadêmica e em seu entorno. Nesta primeira edição do Plano, de curta vigência, optou-se por um objetivo único e basilar: estruturar o campo da cultura na UFOP. Assim, para cada uma das doze ações principais elencadas e almeçadas, foram estabelecidos metas e indicadores.

³Fragmento da fala de Raquel Leite, coordenadora de cultura da UFOP, em reportagem Plano de Cultura da UFOP - Universidade lança política para o planejamento das produções culturais. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=M-4MXrnmKhU&t=141s>.



Imagem 01: Lançamento do I Plano de Cultura da UFOP
Fonte: Assessoria de Comunicação da UFOP

Entre as ações almeçadas dentro do I Plano de Cultura da UFOP, quatro delas dialogam diretamente com o projeto que estaremos analisando nesta pesquisa, enquanto objeto de estudo: interlocução com os agentes culturais internos à comunidade acadêmica da UFOP; interlocução com agentes culturais externos à comunidade acadêmica; divulgação cultural; capacitação de agentes culturais.

A WEBCINETV NO CONTEXTO DA POLÍTICA CULTURAL DA UFOP

O projeto *WebCINETV: criação em linguagem audiovisual afirmativa, experimental e de formação humanística* foi idealizado em 2020 por este pesquisador. O próprio nome já diz muito desta iniciativa, que foi contemplada, inicialmente, pelo edital do Programa de Incentivo à Diversidade e Convivência (PIDIC), implementado pela Pró-Reitoria de Assuntos Comunitários e Estudantis da UFOP. Entre os objetivos da WebCINETV estão as seguintes ações: instigar a pesquisa na linguagem audiovisual dentro da UFOP; catalisar encontros multidisciplinares e interinstitucionais; promover experimentações de criação audiovisual; estimular novos(as) realizadores(as) e profissionais da área audiovisual; fomentar o protagonismo juvenil em estudantes universitários e do ensino médio; compartilhar conteúdos reflexivos de forma acessível e gratuita, a partir da web.

A premissa do trabalho era (e continua sendo) o desenvolvimento de conteúdo audiovisual alternativo com temas ligados à inclusão social, à igualdade étnico-racial e de gênero, à diversidade sexual, a ações afirmativas, de formação de cidadania e de preocupação socioambiental. Para além do recorte e registro desses temas, o projeto busca a constituição de perfil narrativo, discursivo e estético dessas obras audiovisuais, bem como a atenção e

cuidado na aproximação para com atores sociais ainda denominados por alguns pesquisadores da área como “outros”.

Vale lembrar que, em 2020, com o avanço da pandemia de Covid-19, toda comunidade universitária teve que buscar alternativas viáveis para o desenvolvimento seguro de atividades acadêmicas. Durante meses o modo presencial precisou ser repensado para mecanismos remotos, seja de forma síncrona ou assíncrona. Adentramos na terminologia proposta por Manuel Castells (2020): a Sociedade em Rede ou Sociedade da Informação, que aponta para uma nova dinâmica instaurada na sociedade que busca flexibilizar os processos e sistemas diante de um novo ambiente tecnológico e de novas estruturas econômicas voltadas para a ação das redes.

Mesmo neste novo ambiente de encontros virtuais, tínhamos um desejo latente de pensar e buscar fazer uma televisão compromissada socialmente e muito mais criativa do ponto de vista do uso desta linguagem específica. Neste caminho, o interesse público foi tido como fator primordial.

“O conceito de “interesse público” em matéria de televisão requer a oferta de serviços de televisão aos quais todos possam ter acesso, portanto sem limitações de qualquer ordem, abrangendo tanto a sua condição de cidadão quanto de pessoa humana. Segundo esta posição teórica, a noção de interesse público guarda certa oposição com a de televisão de mercado. Quando se trata do interesse público, os valores de ordem cultural têm uma posição central, estando os demais valores a eles subordinados. Já na televisão de mercado, os valores centrais são de ordem econômica, ficando os demais valores em posição secundária” (Aguiar, 2012, p. 65).

No caso do projeto WebCINETV procuramos pensar o interesse público em diálogo com o conceito de TV pública. Dialogando com este ideal, Omar Rincón (2002) defende que as emissoras públicas devem ser espaço para a expressão e a representação do cidadão comum. Assim, entre as missões desse tipo de TV estaria a inovação, ou seja, a criação de propostas alternativas, a formação de novos talentos, a geração de novas formas de pensar as identidades dentro do audiovisual.

“O ideal é projetar uma televisão humanista, que promova uma melhor compreensão entre todos e permita aos excluídos terem um controle sobre suas imagens públicas; que propicie novas formas de controle e de rede social, ao permitir às pessoas a possibilidade de criar e de contar suas próprias histórias; uma tela que possibilite imaginar novas audiências e novas consciências, sobretudo a partir dos atores sociais que se sentem abandonados pela tela comercial” (Rincón, 2002, p. 337).

A primeira etapa do trabalho na WebCINETV foi denominada Fase Cachoeira, em homenagem ao saudoso cineasta mineiro Humberto Mauro. Segundo ele, o cinema era como uma cachoeira, repleto de dinamismo, beleza e continuidade eterna. Adotando esta denominação para a fase inicial, nos deparamos com uma contradição: como ser dinâmico e manter movimento constante cerceado por um isolamento social?

Buscamos responder essa e outras questões através de pesquisas e do aprendizado de novas formas de criação audiovisual que catalisaram metodologias ativas, anteriormente já buscadas no ambiente da sala de aula tradicional. Tais metodologias ativas constituem ações que reconhecem os alunos como sujeitos agentes e protagonistas desse processo. Assim, foi necessário constituir estratégias de ensino-aprendizagem para a construção de conhecimentos a partir da Aprendizagem Baseada em Projetos, APB.

Pedro Demo (2005), defende que as universidades e os centros de ensino precisam oferecer aos estudantes as melhores condições de aprendizagem, não só para alcançarem um bom desempenho, mas pela experimentação prática que permita a realização também como indivíduo, capaz de aprender sempre, e de se reinventar:

“O profissional, portanto, não é aquele que apenas executa sua profissão, mas sobretudo quem sabe pensar e refazer sua profissão. Está incluída a especialização operativa, mas sobretudo o que chamamos de formação básica. Esta depende mais que tudo da propedêutica, resumida no questionamento reconstrutivo. Ao lado disso, alimenta-se também da multidisciplinaridade, que não passa da aplicação mais coerente do aprender a aprender: a especialidade isolada desaprende, não só porque reduz a realidade ao que dela imagina saber, mas igualmente porque, ao não se comunicar, perde a noção do conhecimento como desafio e obra comum” (Demo, 2005, p. 68).

Além deste pesquisador, a equipe inicial do projeto WebCINETV foi constituída por alunos dos cursos de graduação em Jornalismo e em Artes Cênicas da UFOP, ex-alunos dos respectivos cursos, mestrandos, além do técnico do Laboratório de Criação e Produção Audiovisual da UFOP. Mesmo com as limitações impostas pelo isolamento social, a equipe conseguiu constituir quatro obras audiovisuais a partir de um inovador modelo remoto de trabalho e captação. A primeira obra finalizada recebeu o título de *Estudantes e mães: transformações*. Trata-se de um documentário, de 35 minutos de duração, lançado em 02 de dezembro de 2021, através de live com toda a equipe participante.

O filme aborda vivências de três mulheres estudantes da UFOP que tiveram suas vidas transformadas pela gravidez durante o período de graduação. Em depoimentos emocionantes, relatam fragmentos de suas histórias e compartilham suas transformações no âmbito universitário, impulsionadas pela maternidade. As personagens retratadas foram: Cecília Vargas (estudante de Artes Cênicas); Jaqueline Ferreira (estudante de Jornalismo) e Nathália de Souza (estudante de Letras). Além delas, também participaram diretamente da obra as crianças Sarah e Caetano⁴. A direção e o roteiro são de Anderson Medeiros da Rocha.

⁴O filme documentário *Estudantes e mães: transformações* está disponível, gratuitamente, no canal do YouTube audiovisual ufop, através do link:
https://www.youtube.com/watch?v=57mT5BJ4tsw&list=PL2tKtSTK_epUtd6p9oLRaPkyNggsEp_7D&index=5.



Imagens 02, 03, 04 e 05: Tela de apresentação do filme *Estudantes e mães: transformações*, as personagens Jaqueline Ferreira (com Caetano), Nathalia de Souza (com Sarah) e Cecília Vargas (ainda gestante)

Fonte: Equipe WebCINETV UFOP.

As três outras produções finalizadas nesta fase de trabalho remoto da WebCINETV foram programas alternativos de televisão. O primeiro deles foi intitulado *Representações Filmicas* e foi lançado, através de live, em 10 de dezembro de 2021. Tratava-se de um programa de entrevistas, com duração de 30 minutos, cuja proposta era difundir filmes brasileiros de curta metragem, de diferentes gêneros, e promover entrevistas com membros das equipes realizadoras sobre alguma temática presente na respectiva obra. Este programa piloto⁵ tratou do cinema negro brasileiro e trouxe como convidado Lucas de Jesus, diretor, roteirista e editor do Cinemas Possíveis. A direção e apresentação do programa foi de Uriel Silva.



Imagens 06, 07, 08: identidade visual do programa *Representações Filmicas*, o entrevistado Lucas de Jesus e o apresentador Uriel Silva

Fonte: Equipe WebCINETV UFOP.

A terceira obra audiovisual realizada por esta equipe foi o programa de entrevistas intitulado *Sons & ecos*. A proposta é apresentar jovens artistas da música contemporânea que possuem viés autoral e trajetória de resistência, garantindo também espaço para artistas regionais e videoclipes experimentais. No programa piloto⁶, o apresentador Saulo Calixto

⁵O programa de TV Representações Filmicas está disponível, gratuitamente, no canal do YouTube audiovisual ufop, através do link:

https://www.youtube.com/watch?v=fvjHCbOWcPk&list=PL2tKtSTK_epUtd6p9oLRaPkyNggsEp_7D&index=6

⁶O programa de Sons & ecos está disponível, gratuitamente, no canal do YouTube audiovisual ufop, através do link:

https://www.youtube.com/watch?v=E0DdEYgw9XM&list=PL2tKtSTK_epUtd6p9oLRaPkyNggsEp_7D&index=7

conversou com o rapper Rich Braza. Com 35 minutos de duração, Sons e ecos foi lançado, através de live, no dia 20 de abril de 2022. A direção é de Jahi Amani.



Imagens 09, 10, 11: identidade visual do programa Sons & Ecos, o apresentador Saulo Calixto e o rapper Rich Braza.
Fonte: Equipe WebCINETV UFOP.

O quarto e último programa realizado na fase remota da WebCINETV foi intitulado *Comida Sensível*. Ele apresenta uma cultura culinária voltada para estudantes universitários. A partir de receitas simples, baratas e repletas de afetividade, o apresentador desperta hábitos mais saudáveis e também o fortalecimento da produção de alimentos regionais e da agricultura familiar. O piloto⁷ do programa de receitas teve 24 minutos de duração e foi lançado, através de live, em 25 de abril de 2022. Nele, o apresentador Gabriel Luis recebe as orientações da agricultora familiar Célia Corcini para preparar seu primeiro bolo de cenoura.



Imagens 12, 13, 14: identidade visual do programa Comida Sensível, apresentador Gabriel Luis e agricultora familiar Célia Corcini explicando para ele cada etapa da feitura de um bolo de cenoura.
Fonte: Equipe WebCINETV UFOP.

Em 2022, depois da finalização das quatro obras produzidas na fase remota e do abrandamento da pandemia de Covid-19, a equipe da WebCINETV pode, enfim, se reunir de forma presencial no Laboratório de Criação e Produção Audiovisual do Curso de Jornalismo da UFOP, no campus de Mariana, MG. Logo veio o desejo de imergirem ainda mais na linguagem cinematográfica. Complementando o apoio conquistado e renovado pela PRACE, o projeto também foi contemplado em um edital Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da UFOP, diretamente ligado ao fomento de ações e obras artísticas e culturais para a III Mostra Multi

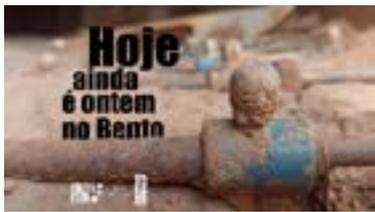
⁷O programa de TV Comida Sensível está disponível, gratuitamente, no canal do YouTube audiovisual ufop, através do link:
https://www.youtube.com/watch?v=SdqYIsNPgks&list=PL2tKtSTK_epUtd6p9oLRaPkyNggsEp_7D&index=8

de Arte e Cultura da instituição. Ampliando seus horizontes, a WebCINETV constituiu dois núcleos de criação: um deles em documentário e outro contemplando o gênero ficcional.

O Núcleo de Produção Documental desenvolveu o filme intitulado *Hoje ainda é ontem no Bento*. A partir da sua story line é possível perceber a força desta obra: Sete anos após o maior desastre socioambiental do Brasil, sete pessoas que tiveram suas vidas duramente mudadas tentam projetar algum amanhã. Expectativas e medos se misturam à nova forma de vida urbana, reclusa. No rastro da famigerada destruição, a promessa de um reassentamento e as memórias interrompidas de um pertencer.

Para a constituição deste filme, além das pesquisas tradicionais em documentos físicos e virtuais, espaços históricos, visitas aos ambientes a serem retratados, a equipe contou com o auxílio de consultorias de profissionais externos para apresentarem e debaterem conceitos como memória, pertencimento, trauma, tempo, espaço e expectativa. A aproximação com os personagens também foi um grande desafio. Como a comunidade do antigo distrito de Bento Rodrigues já participou de muitas apurações equivocadas daquele crime socioambiental - que originaram representações nas quais eles não se reconhecem - muitos recusaram a participar desse novo e diferenciado registro. Dessa maneira, esse achegamento foi bastante delicado, paciente e sensível.

As sete pessoas de idades distintas que são retratadas no filme, além de serem personagens, também tiveram a oportunidade de conhecer a obra ainda na sua fase de montagem. Para este pequeno coletivo foi feita uma exibição especial, no Instituto de Ciências Sociais e Aplicadas da UFOP, a fim de que pudessem assistir e opinar sobre o filme, antes de ele estar acabado ou ser lançado. A ideia era dar uma oportunidade real dessas fontes participarem também do processo de montagem, apontando sugestões para possíveis modificações e complementos. Após ouvi-los, a equipe entrou na fase de finalização da obra. O filme de 52 minutos de duração e direção deste pesquisador teve seu pré-lançamento durante a *Mostra Direitos humanos e mineração: enquanto há vida, há luta!* – desenvolvida pela organização Cáritas. Atualmente, o média-metragem está sendo difundido através de mostras e festivais de cinema pelo país.



Imagens 15, 16, 17: Fotogramas do filme *Hoje ainda é ontem no Bento*
Fonte: Equipe WebCINETV UFOP.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por essas e outras iniciativas, a WebCINETV tem se consolidado como um espaço jovem, potente e diferenciado para: a inclusão de pessoas e ideias; a constituição de diálogos, trocas de experiências e saberes; a investigação, o aprofundamento e a prospecção de conteúdos a partir da linguagem audiovisual; a pluralidade de gêneros, narrativas e estéticas; a aproximação com a comunidade sem matrícula oficial na UFOP; a união e articulação pesquisa, ensino e extensão. Para pesquisadores como Marília da Silva Franco, a incorporação da linguagem audiovisual no cotidiano do ensino-aprendizado se torna, a cada dia, mais urgente e fundamental.

“A modernidade é audiovisual. Essa é a premissa de que deve partir a educação hoje. Essa modernidade, no entanto, impregna a realidade social e psicológica dos indivíduos. A escola não precisa criá-la artificialmente no estrito contexto dos mecanismos formais de ensino/aprendizagem. O educador deve buscar a compreensão da natureza dos processos de realização e fruição da linguagem audiovisual” (Franco, 1987, p. 41).

Complementando o pensamento de Franco, Marcos Masetto (2006), defende que os recursos audiovisuais formam um tipo de combinação que oferece as melhores condições para a aprendizagem. Eles têm a capacidade de tirar a escola do lugar de centro de ensino para o lócus da aprendizagem de forma ampla e aprofundada. Dessa maneira, a escola (tal como a universidade) e seus gestores podem deixar de se preocupar com a “simples” transmissão de conhecimento, e dar ouvidos aos latentes apelos sociais na direção do enriquecimento através de novas experiências, como sensações, emoções, atitudes e intuições.

Sendo assim, nessas últimas linhas, e através de cada conteúdo cultural desenvolvido no projeto WebCINETV, defendemos a necessidade da valorização, da defesa e do investimento para a manutenção e aperfeiçoamento das políticas culturais das universidades públicas brasileiras. Que elas realmente fomentem arte e cultura de forma plural, inclusiva, de significativa liberdade de pensamento hoje e sempre.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Itamar. **TV Brasil**: algo novo no ar. Florianópolis: Tribo da Ilha, 2012.

BUCCI, Eugênio. É possível fazer televisão pública no Brasil? **NOVOS ESTUDOS**: revista da CEBRAP, São Paulo, n.88, p.5-18, nov. 2010. Disponível em:
https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002010000300001&script=sci_arttext. Acesso em: 20 jun. 2021.

CASTELLS, Manuel. **Sociedade em Rede**. 21. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2020.

DEMO, Pedro. **Educar pela pesquisa**. 7. ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2005.

FRANCO, Marília da Silva. **Escola audiovisual**. Tese de Doutorado em Comunicação. São Paulo: ECA/USP, 1987.

Lançado o primeiro Plano de Cultura da UFOP. Disponível em:
[https://ufop.br/noticias/extensao-e-cultura/lançado-o-primeiro-plano-de-cultura-da-ufop#:~:text=Criado%20por%20Tiago%20Maia%20em,Extens%C3%A3o%20e%20Cultura%20\(Proex\)](https://ufop.br/noticias/extensao-e-cultura/lançado-o-primeiro-plano-de-cultura-da-ufop#:~:text=Criado%20por%20Tiago%20Maia%20em,Extens%C3%A3o%20e%20Cultura%20(Proex))

Lançamento do primeiro Plano de Cultura da UFOP. Disponível em:
<https://proex.ufop.br/noticias/lançamento-do-primeiro-plano-de-cultura-da-ufop>.

MASETTO, Marcos. **Mediação pedagógica e o uso da tecnologia**. Campinas: Papirus, 2006. Palestra sobre políticas culturais nas universidades. Disponível em:
<https://proex.ufop.br/noticias/palestra-sobre-politicas-culturais-nas-universidades>.

Plano de Cultura da UFOP. Disponível em:
<https://proex.ufop.br/cultura/politica-de-cultura-da-ufop/plano-de-cultura-da-ufop>.

PLANO DE CULTURA DA UFOP. Universidade lança política para o planejamento das produções culturais. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=M-4MXrnmKhU&t=141s>.

Política de Cultura da UFOP. Disponível em:
<https://proex.ufop.br/noticias/politica-de-cultura-da-ufop>.

Programa de Fomento à Cultura – PIFCULT. Disponível em:
<https://proex.ufop.br/cultura/politica-de-cultura-da-ufop/programa-de-fomento-cultura-pifcult>.

REGULAMENTO DO PROGRAMA INSTITUCIONAL DE FOMENTO À CULTURA DA UFOP (PIFCULT). Disponível em:
https://drive.google.com/file/d/1IAQajb2NCVdBW0gA6pR_VHUuDIqUFSco/view?pli=1.

RESOLUÇÃO CONEC No 08. Disponível em:
<https://drive.google.com/file/d/1CTvRINmNdl26UhhelXy6eYRqqNkJmT/view>.

RINCÓN, Omar (org.). **Televisão pública**: do consumidor ao cidadão. São Paulo: Friedrich-Ebert-Stiftung, 2002.

NOTAS SOBRE A POLÍTICA CULTURAL DA UNE EM TEMPOS DISTINTOS

José Marcio Barros¹
Priscila Valente Lolata²

RESUMO: Este artigo apresenta resultados parciais de uma pesquisa³ sobre as políticas culturais da União Nacional dos Estudantes (UNE) e tem como objetivo mostrar aproximações e diferenças dessas políticas culturais, considerando os tempos distintos, a relação com os estudantes, com as políticas públicas e o contexto político nacional, evidenciando o Centro Popular de Cultura (CPC), a Bienal e o Circuito Universitário de Cultura e Arte (CUCA) da UNE.

PALAVRAS-CHAVE: Movimento estudantil. Políticas culturais. CPC da UNE. Bienal da UNE. CUCA da UNE.

INTRODUÇÃO: A UNE, O CPC E A DITADURA MILITAR

A União Nacional dos Estudantes (UNE), criada em 1937, desde o princípio teve uma relação com a cultura. No entanto, é no início da década de 1960 que a entidade máxima da representação estudantil do Brasil vai efetivar sua relação com o campo artístico-cultural com a criação do Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE. Tomamos aqui como o embrião do CPC a criação do Teatro de Arena, na década de 1950, em São Paulo.

O Teatro de Arena nasce com o propósito de apresentar produções de baixo custo, em contraposição ao tipo de teatro que se era praticado pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), com um repertório iminentemente internacional e produções sofisticadas. Em 1956, a fusão do Teatro de Arena com o Teatro Paulista dos Estudantes (TPE) e a contratação de Augusto

¹Professor do PPG em Artes da UEMG e da Faculdade de Comunicação e Artes da PUC Minas, doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ, líder do grupo de pesquisa Observatório da Diversidade Cultural. E-mail: josemarciobarros2013@gmail.com.

²Professora da EBA/UFBA, doutoranda no Pós-Cultura/UFBA, mestra em História da Arte pelo PPGAV/UFBA, integrante do grupo de pesquisa Observatório da Diversidade Cultural/UEMG, editora de arte da Revista Boletim do Observatório da Diversidade Cultural. E-mail: priscila.lolata@gmail.com.

³Artigo produzido a partir da pesquisa que vem sendo desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia UFBA.

Boal, que ministrou aulas sobre o método de Stanislavski⁴, adaptando-o ao contexto brasileiro e ao formato de um teatro de arena, dá um novo ânimo ao Arena.

O TPE foi fundado em 1955, por militantes da União da Juventude Comunista (UJC), a juventude do Partido Comunista Brasileiro (PCB), e não estava ligado, diretamente, a qualquer entidade estudantil. O propósito cultural do TPE era articular o fazer teatral com as questões políticas e sociais da realidade brasileira. Bem como, buscou constituir uma política estudantil pautada em cima de uma linha estética embasada nos ideais comunistas e que pudesse chegar às massas estudantis e de trabalhadores. Entre seus fundadores, dois nomes se destacam nesse propósito: Gianfrancesco Guarnieri, com relevante atuação no movimento estudantil secundarista, e Oduvaldo Vianna Filho, conhecido como “Vianninha”, filho de pais ligados à dramaturgia e militância política, e que já militava politicamente.

Os integrantes do Teatro de Arena discutiam, concebiam e atuavam em direção a um novo teatro brasileiro, buscando dialogar com as classes populares da sociedade, principalmente operários e estudantes, o que não aconteceu efetivamente. Em meio às divergências conceituais, o Arena entra em crise financeira e, graças à peça inédita, *Eles Não Usam Black-Tie*, do jovem autor Guarnieri, reverte, em parte, a situação, em função do inesperado sucesso de público e bilheteria.

Entre 1960-1961, três peças do Teatro de Arena foram levadas ao Rio de Janeiro: *Eles não usam Black-tie*, *Chapetuba Futebol Clube* e *Revolução na América do Sul*. As apresentações teatrais fizeram muito sucesso com o público jovem de classe média. Diante do entusiasmo que esse tipo de montagem gerou no Rio de Janeiro, Vianninha - em crise com o Arena - e Francisco “Chico” Assis - que já tinha saído do grupo do Arena - decidiram buscar setores populares com a peça *A mais-Valia vai acabar; seu Edgar*, escrita por Vianninha e com trilha sonora de Carlos Lyra.

As apresentações da *A mais-Valia* agregavam muita gente, na sua maioria estudantes, e surge a questão de como manter essas pessoas juntas depois que a temporada da peça acabasse? Os jovens Carlos Estevam Martins, sociólogo, e Leon Hirzman, cineasta, se juntam ao grupo que decide procurar a UNE. Dois motivos os levaram à UNE: o primeiro foi porque a entidade tinha um prédio enorme e ocioso; o segundo, porque a plateia de *Black-tie* era UNE. O contato inicial foi com o presidente da UNE, Oliveiros Guanais (gestão 1960-1961), que já estava no fim de sua gestão. Na gestão seguinte, a presidência é assumida por Aldo Arantes (gestão 1961-1962), então integrante da Juventude Universitária Católica (JUC), e

⁴Ator, diretor e escritor russo, conhecido por desenvolver a autonomia dos atores para a interpretação de personagens com o máximo de realismo.

tudo muda. A UNE percebeu que tinha nas mãos um importante canal de comunicação, um instrumento de atração da massa estudantil para as atividades que viessem a realizar (MARTINS *in* BARCELOS, 1984, p. 77-78). Desse encontro é concebido o CPC da UNE, como a proposta de fazer, levar e transmitir cultura para o povo, uma cultura de viés marxista, que lhe desse repertório para transformar a realidade (Araújo, 2007, p. 109-110).

Essa preponderância do CPC da UNE tendo o marxismo como projeto revolucionário e, sobretudo, a instrumentalização da arte como meio para levar cultura ao povo, assim como as concepções sobre cultura popular, foram justificadas, criticadas ou postas em questão no próprio período do CPC e em diversas publicações posteriores. (Amaral, 2003; Araújo, 2007; Berlinck, 1984; Chauí, 1982, p. 61; Chauí, 1984, p. 63; Gullar, 2006; Hollanda, 1980, p. 17-19; Ortiz, 1994, p. 68; dentre outros).

Explorando a questão de forma mais ampla, Millandre Garcia (2004) diz que a análise da produção artística do CPC deve cessar a parcialidade que priorizou o documento escrito “manifesto do CPC” em detrimento da produção artística cepecista. Diante da dimensão polêmica posta em discussão, Maria Paula Araújo coloca que, “Até hoje, muitos de seus pressupostos despertam polêmica: como a ideia de uma ‘arte engajada’, a proposta didática e doutrinária em relação às classes trabalhadoras, a submissão da forma ao conteúdo etc” (ARAÚJO, 2007, p. 106). No entanto, a autora diz que mesmo com as críticas no período, quanto depois, “na verdade, até isso pode ser visto de forma positiva. O CPC da UNE reuniu um grupo grande de jovens que, sem medo de despertar polêmica, se dispunha a fazer política e arte” (*loc. cit.*) e a experiência proporcionada pelo CPC é tida e expressada pelos seus participantes com emoção, carinho, respeito, saudade e admiração (*loc. cit.*)

Mesmo sendo “um órgão cultural da UNE” (Berlinck, 1984, p. 23), o CPC não estava subordinado à UNE e nem a partidos políticos, embora seus membros fossem, em grande parte, filiados ao Partido Comunista (PC). Dessa maneira, “o CPC só tinha uma saída organizacional: operar como se fosse uma empresa prestadora de serviços.” [...] Se por um lado, [isso] garantia a autonomia relativa ao Centro, por outro criava dificuldades para a obtenção de recursos” (*ibidem*, p. 25).

Com recursos que proviam de suas atividades culturais, o CPC tinha autossuficiência financeira, através, por exemplo, da organização de shows, que funcionavam como feiras literário-musicais, e a venda de produtos culturais. O CPC tinha uma editora e uma distribuidora chamada Programa de Divulgação e Assistência Cultural (PRODAC), o que favoreceu o sucesso das vendas de livros e discos por sindicatos e diretórios acadêmicos. Em geral, as apresentações teatrais eram gratuitas para o público, ocorrendo em eventos da UNE,

em praças públicas, comícios populares, sindicatos e organizações de massa. No entanto, mesmo com recursos, uma série de atividades foram interrompidas por falta de verba.

O CPC da UNE, sediado no Rio de Janeiro, ainda que com infraestrutura precária e pouca verba, sem dúvida, teve produção relevante e participação de nomes que hoje são referências no cenário nacional em suas áreas de atuação, a exemplo: no cinema, Leon Hirzman, Eduardo Coutinho, Cacá Diegues, Ruy Guerra; Carlos Lyra, Nara Leão, Geraldo Vandré, na música; Vianinha, Chico Assis, Guarnieri, no teatro e Ferreira Gullar na poesia.

Porém, também são relevantes os doze CPCs criados em outras cidades do país, como, por exemplo, Salvador - BA, Goiânia - GO e Santo André - SP, que desenvolviam atividades próprias, conforme o contexto e os recursos que obtinham. A ramificação do CPC se deu, de forma geral, pela primeira caravana *UNE Volante*. A *UNE Volante* foi criada em 1962, quando Aldo Arantes era presidente da entidade. Os principais objetivos da caravana eram propagar Centros de Cultura Popular em outros Estados, discutir a reforma universitária e a situação social do Brasil, além das apresentações artísticas com conteúdo político. A importância do CPC nesse projeto pode ser percebida pela própria composição, no total 25 jovens acompanharam a caravana, sendo cinco diretores da UNE e vinte integrantes do CPC. E, neste contexto, prevendo demandas que orientassem a criação de novos CPCs, às vésperas do início da *UNE Volante*, Carlos Esteves escreve o, já citado, “*Manifesto do CPC*”.

Nesse período, a situação política do Brasil inflamava cada vez mais e, quando aconteceu a segunda *UNE Volante*, em 1963, os ataques às atividades promovidas pela UNE já mostravam o que aconteceria nos anos seguintes:

“Em várias cidades, a caravana foi atacada por grupos de direita. Em Natal (RN), uma bomba explodiu próximo ao hotel onde se hospedavam os estudantes; em Vitória (ES), uma bomba caseira interrompeu um espetáculo; em Maceió (AL), uma sabotagem cortou a energia; e em Fortaleza (CE), tentaram jogar ácido nos atores” (Revista Movimento, 2017, p. 37).

Nesse clima de tensão, as forças armadas e os setores conservadores da sociedade arquitetaram e executaram um golpe de estado com a deposição do presidente João Goulart, em 1º de abril de 1964. No mesmo dia ocorreu um drástico ataque aos estudantes, a sede da UNE, local que também acolhia o CPC, localizada na Praia do Flamengo⁵, foi metralhada e incendiada pelos militantes. A ofensiva interrompe bruscamente todo o projeto do CPC da UNE. A UNE e diversas outras instituições da sociedade civil como, sindicatos e partidos, por

⁵Para conhecer a história do prédio da UNE na Praia do Flamengo, no Rio de Janeiro, e as tentativas de reconstrução até os dias hoje cf. MÜLLER, Angélica e REZENDE, Tatiana M. *Praia do Flamengo, 132: Histórias e Memórias*. São Paulo: Letras Jurídicas, 2011.

exemplo, são perseguidas e fechadas e passam a operar de forma clandestina e, mesmo sofrendo forte repressão e violência por parte do regime militar, inclusive com prisões e assassinatos de seus líderes, resistiram e atuaram de forma decisiva para o enfrentamento ao regime militar. No fim da década de 1970, a ditadura começou a dar sinais de enfraquecimento. A Lei da Anistia sancionada em agosto de 1979, e o 31º Congresso da UNE (CONUNE), conhecido como o “Congresso da Reconstrução”, ocorrido em maio do mesmo ano, são ícones desse processo de reconstrução da democracia no país.

NOVOS TEMPOS: O CUCA E AS BIENAS DA UNE

Com a retomada gradual da democracia, se reconhece a especificidade da cultura, e sua importância, com a criação da Secretaria de Cultura, vinculada ao Ministério da Educação e denominado Ministério da Educação e Cultura (MEC), em 1981. Cinco anos depois, em 1985, no governo de José Sarney, é criado o Ministério da Cultura (MinC). Apesar da importância de sua criação, cerca de dez ministros se alternaram durante os governos de Sarney, Collor e Itamar. No governo de Collor o MinC chegou a ser reduzido a secretaria e vários órgãos foram extintos. Política semelhante vamos encontrar, cerca de trinta anos depois, nos Governos de Michel Temer, de 2016 a 2018, e de Jair Bolsonaro, de 2018 a 2022.

A partir de 1995, com a eleição de Fernando Henrique Cardoso, a cultura assume um protagonismo nas políticas públicas, porém sob a perspectiva neoliberal. Entretanto, nesse período começa a ser mais bem elaborado, um projeto cultural que representasse a nova fase da entidade. Integrantes da União da Juventude Socialista (UJS) - força política majoritária da UNE - buscaram, segundo Ricardo “Alemão” Abreu, então dirigente da UJS, “fazer um debate cultural mais organizado, de conteúdo, de agenda e de forma. Aí surge a ideia do CUCA, não com o nome ainda, enquanto centro cultural, enquanto circuito, enquanto bienal. Surge essa ideia de circuito, centro e evento⁶”.

A ideia do centro e circuito cultural veio antes do evento, que acabou acontecendo primeiro. Em meados da década de 1990, a disputa no movimento estudantil fica acirrada, e a UNE, com o alicerce da UJS, decidiu fazer um grande festival nacional de cultura. Quando, em 1997, aconteceu o 45º Congresso da UNE e nele é eleito como presidente da entidade o estudante carioca Ricardo Cappelli (gestão 1997-1999). A partir de então, foi colocada em prática a construção da 1ª Bienal da UNE. A proposta era de fazer um grande evento nacional de arte, cultura e ciência, a cada dois anos, entre um congresso e outro. Abreu, que estava nos

⁶Depoimento verbal de Ricardo Abreu em entrevista à autora, em 07/07/2022.

bastidores da elaboração do evento, coloca que a proposta vinha de uma tradição do Partido Comunista do Brasil (PCdoB) no campo da cultura e que: “Para ser algo grandioso tinha que ser algo tipo uma Bienal dos Estudantes. [...] Isso é o meu dedo, a digital não é minha, é de Mario Schenberg, isso é o velho partido”⁷.

O movimento estudantil mais tradicional não estava completamente convencido, mas a universidade era muito mais ampla, os estudantes queriam ter um mais espaço de expressão: e a Bienal foi uma forma de dialogar com esse público, a busca por um diálogo mais amplo e que unificasse mais, que fosse menos polarizado. Portanto, a grande diferença do modelo inspirador, o CPC, para a realização da Bienal, é que a nova proposta da UNE, a Bienal, foi construída por estudantes, em geral universitários, mas pós-graduandos e secundaristas também. Em um momento diferente do início da década de 1960, a Bienal conseguiu englobar a expertise da UNE para a produção de grandes eventos estudantis, a discussão política através das artes e da cultura e agregar diversos perfis de estudantes, com destaque para os que não participavam do movimento estudantil tradicional, vinculados às forças políticas.

Vencendo o primeiro desafio ao realizar um evento cultural de grandes dimensões, o objetivo da UNE foi alcançado. Mas as discussões sobre a retomada de um projeto cultural capitaneado pela entidade não foram encerradas. A questão levantada por militantes do movimento estudantil que eram estudantes de arte, mais especificamente de teatro, foi para além do êxito da UNE em ter conseguido realizar um grande evento de arte e cultura estudantil. A discussão levantou o viés da semelhança com a política cultural que a entidade criticava e fazia oposição, a do governo de Fernando Henrique Cardoso, de ser de eventos. A discussão teve como ponto de partida, principalmente, dois movimentos de teatro que aconteciam concomitantes em São Paulo, o da Companhia do Latão e o Manifesto Arte Contra a Barbárie, criado a partir da Cooperativa de Teatro Paulista.

A UNE acata as colocações e a construção da 2ª Bienal parte dessa crítica à primeira. A ideia do circuito cultural discutido na UNE chegou aos coordenadores de área da Bienal. O processo de construção do segundo evento foi intrínseco à discussão de como seria o Circuito ou Centro Universitário de Cultura e Arte (CUCA)⁸ da UNE, como veio a ser chamado. A

⁷Ricardo Abreu, *idem* nota 6.

⁸A sigla ou a palavra “CUCA” nomeia diversos projetos sem relação direta com a UNE, mas que facilmente podem ser confundidos como sendo ou fazendo parte do CUCA da UNE. Alguns com objetivos afins, muitas vezes tem a sigla como resultado da mesma junção de iniciais de um nome. O caso mais comum é o Centro Universitário de Cultura e Arte da Universidade Estadual de Feira de Santana – CUCA da UEFS que, fundando em 1995, é a unidade organizacional responsável pela gestão da política cultural da referida universidade baiana. Outro caso, fica localizado em Fortaleza - CE, é a Rede Cuca, composto por três Centros Urbanos de Cultura, Arte, Ciência e Esporte, e como é uma rede e um instituto, facilmente é confundida com o CUCA da UNE. Para

criação do CUCA da UNE é anunciada numa espécie de plenária final da Bienal, recebendo apoio e questionamentos de estudantes presentes. Como registro, no final do vídeo institucional - que traz um apanhado do que aconteceu na 2ª Bienal, fazendo jus ao tema *Nossa Cultura em Movimento*, Wadson Ribeiro, como o presidente da UNE, diz que o grande saldo daquela Bienal foi a construção dos CUCAs (in 2ª Bienal da UNE, 2001 [vídeo]). Os CUCAs se espalharam pelo país, cada qual do seu jeito, conforme suas possibilidades e propensões artística-culturais.

Em outubro de 2002, Luiz Inácio “Lula” da Silva foi eleito presidente do Brasil, pelo Partido dos Trabalhadores (PT). Com o novo governo federal, de caráter progressista, as políticas culturais da UNE ganharam fôlego e participaram de um programa nacional que buscava chegar a fazedores de cultura por todo o país. E, nesse clima de novo governo, na 3ª Bienal, a primeira com o CUCA ativo, aconteceu o encontro do recém empossado Ministro da Cultura, Gilberto Gil, com as novas políticas culturais da UNE.

A partir da 4ª Bienal da UNE (2005), da qual Gilberto Gil também participa, acontece a aproximação efetiva entre CUCA da UNE e Ministério da Cultura. Naquele ano, uma dezena de CUCAs foi aprovada como Ponto de Cultura do programa Cultura Viva. Com financiamento, os CUCAs flutuaram menos, e passaram a dispor de estabilidade para a elaboração de seus projetos e, conseqüentemente, uma melhor estrutura, maior organização e responsabilidades institucionais. Nesse contexto, o CUCA da UNE passou a integrar o Conselho Nacional da Juventude (CONJUVE) e foi condecorado com a Ordem do Mérito Cultural – principal premiação do Ministério da Cultura.

Para o 1º Encontro Nacional de Pontos de Cultura, a Teia Nacional 2006, o CUCA da UNE foi eleito à coordenação nacional do Espaço Preto Ghóez, voltado para a juventude. Eram três redes que participavam, a do CUCA, a do Movimento Hip Hop e do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). Encorpado, atuante e com respaldo do MinC, ainda em 2006, durante o 5º Seminário Nacional do CUCA, acontece a 1ª Assembleia para transformar a condição do CUCA de um projeto da UNE para a de um instituto. Aquele foi o momento inicial do processo para o CUCA vir a ter um número no Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica (CNPJ)⁹.

saber mais sobre o CUCA da UEFS, cf. <https://cuca.uefs.br/>; sobre a Rede Cuca, cf. <https://juventude.fortaleza.ce.gov.br/rede-cuca>.

⁹No Guia Prático de Formação do CUCA, que tem a logo dos 10 anos do CUCA e que fala em um de seus textos que o CUCA completa 12 anos, diz que: “em 2006, durante o 5º Seminário do Cuca, tomou-se a decisão de transformar o projeto em programa, por meio da criação do Instituto Cuca. Ele foi registrado como Organização Não Governamental, constituída estatutariamente de maneira autônoma.” Sem data, a publicação deve ser de

Em 2008, o CUCA alcançou sua maior abrangência desde o seu início, em 2001, chegando a 18 estados, com 30 núcleos, em 18 capitais e em importantes cidades de alguns desses estados, como Porto Alegre e Santa Maria; Recife, Olinda, Caruaru e Petrolina; Fortaleza e Crato; João Pessoa e Campina Grande, assim como em Goiânia, Brasília, Belém, Manaus, dentre outras. O Programam Cultura Viva lança os Pontões de Cultura, em 2010, uma nova modalidade caracterizada por ter uma entidade cultural ou instituição pública de ensino responsável pela “mobilização, formação, mediação e articulação de uma determinada rede de Pontos de Cultura e demais iniciativas culturais, seja em âmbito territorial ou em um recorte temático e identitário” (Nascimento, 2023).

No contexto político geral, o Congresso Nacional finalizava a Comissão Parlamentar de Inquérito das Organizações Não Governamentais (CPI das ONGs), que tinha como objeto investigar repasses de recursos federais para ONGs e Organizações da Sociedade Civil de Interesse Público (OCIPs). A UNE estava na lista das instituições investigadas e, mesmo o Relatório Final do Senado concluir que o objeto dessa CPI era amplo e impreciso “Não aponta política pública, ministério, programas, entidades ou convênios específicos.” (BRASIL, 2010, p. 02), houve um desgaste para entidade. Fora a crise provocada pela CPI “das ONGs”, as mudanças no Ministério da Cultura e, outra situação constante no movimento estudantil, a rotatividade de pessoal, não facilitaram as coisas, o Instituto CUCA deixou de ser Pontão de Cultura.

A situação política desfavorável para o financiamento dos CUCAs e, por outro lado, a expansão das universidades, levaram o Instituto a buscar aprofundar a ideia de vincular o CUCA a projetos culturais de extensão nas universidades públicas. Na 2ª Conferência Nacional de Cultura, a proposta foi levantada por integrantes do CUCA, defendendo a extensão como a melhor forma de integrar cultura e educação nas universidades, promovendo a interação entre o saber popular e o saber acadêmico. No 12º Seminário Nacional do CUCA, em 2012, A pauta principal abordou o Plano Nacional de Cultura e Educação como Projeto de Extensão para as Universidades. A discussão contou com convidados da Secretaria de Políticas Culturais do Ministério da Cultura e com Elder Vieira, do Fórum de Pró-Reitores de Extensão.

2013. Cf. CIRCUITO UNIVERSITÁRIO DE CULTURA E ARTE DA UNE. Guia prático de formação do CUCA, São Paulo, [2013].

Em 2010, Dilma Russeff, sucessora de Lula, é eleita. Sob o comando de Anna de Hollanda¹⁰ o MinC altera sua política para os Pontos de Cultura, o que afetou também o CUCA. Juntando-se a isso, conflitos internos com a UNE se agravaram, sendo o ano de 2013, possivelmente, o momento mais crítico da existência do CUCA, até então. O instituto já não fazia mais parte dos Pontos de Cultura, não era mais Pontão de Cultura e parecia não ter nenhuma prioridade para a UNE. Não tinha recursos para seus projetos e ações, mesmo tendo um CNPJ próprio. A concepção de lideranças da UNE de que o CUCA não tinha que ter autonomia e que deveria estar imbricado com o movimento estudantil tradicional, inflamou a relação.

Em 2015, a comunicação do CUCA com os estudantes ganhou as redes sociais. Juca Ferreira retornava ao MinC e reestruturava projetos como os Pontos de Cultura. O CUCA tomava fôlego elaborando diversas propostas de ação. No entanto, na conjuntura nacional, depois de um dramático processo, aconteceu, em agosto de 2016, a votação vitoriosa pelo *impeachment* da presidenta Dilma Russeff. O vice-presidente Michel Temer, um dos articuladores da deposição de Rouseff, tomou posse. Em uma de suas primeiras medidas como presidente foi anunciar outro “golpe”, só que dessa vez, contra a cultura. O Ministério da Cultura passou a ser uma secretaria do Ministério da Educação, um retrocesso de décadas. Com essa situação, pessoas que trabalhavam na área, estudantes e apoiadores da cultura de forma geral, fizeram protestos e ocuparam as sedes do MinC e da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), por todo o país. O CUCA esteve presente nas ocupações e, inspirado na atuação do Mídia Ninja¹¹, se lançou na comunicação colaborativa. Reuniu diversas pessoas – estudantes e aderentes à causa, fotógrafos profissionais ou não, que com suas câmeras registraram e difundiram a própria narrativa na disputa do termo do ocorrido, “golpe”.

A situação política no país fica cada vez mais polarizada. E, em 2018, é eleito um governo da extrema direita, liderado por Jair Bolsonaro. O desmonte das áreas da educação e da cultura, dentre outras, demanda uma atuação mais enfática da UNE. O mundo é surpreendido com a pandemia da Covid-19, impondo um isolamento social. O CUCA passa a desenvolver suas atividades via redes sociais e plataformas online, como toda a área da cultura.

¹⁰Anna Buarque de Hollanda foi ministra da cultura entre janeiro de 2011 e setembro de 2012, durante o governo de Dilma Russeff.

¹¹Configurada como uma rede de comunicação livre que propõe, através de uma lógica colaborativa e com cunho sociopolítico, difundir informações alternativas à imprensa tradicional. A Mídia Ninja inicia suas atividades por meio da mídia digital do circuito Fora do Eixo. Ganha notoriedade nas jornadas de junho de 2013 com coberturas ao vivo de dentro dos protestos, o que volta a acontecer com as manifestações de 2016. Para saber mais, cf.: <https://midianinja.org/quem-somos/>.

A comunicação colaborativa do CUCA torna-se presença constante em qualquer evento da UNE. A comunicação da UNE, antes tida como anacrônica em relação aos estudantes, passa a agregar mais gente. Desde então, a nova ala do CUCA, ligada à comunicação, ganhou mais força e visibilidade em detrimento aos projetos ligados diretamente à arte e à cultura. Dentro do próprio movimento estudantil, e entre ex-cuqueiros, surgem diversos questionamentos em relação a isso.

Neste rápido retrospecto histórico é possível constatar a importância histórica da rede do CUCA que, em seu processo, se manteve viva, encolheu, expandiu, se manteve flexível e, eminentemente, ativa. Nesse desafio, seus agentes e militantes sempre mantiveram o CUCA da UNE e os CUCAs regionais acontecendo. Diversas transformações nas políticas culturais da UNE, desde a primeira Bienal, aconteceram ao longo de mais de duas décadas. As diferentes direções da UNE se mostraram heterogêneas na concepção do papel do CUCA e de sua autonomia em relação à entidade. Nos últimos anos, a participação de políticos nas Bienais da UNE, que atuam em campos não relacionados diretamente à cultura, é crescente e tem tido cada vez mais relevância. O CUCA segue atuante, mas tem maior dificuldade em agregar estudantes que preferem não estar vinculados ao movimento estudantil tradicional. O CPC mantém-se como movimento inspirador para a Bienal e o CUCA, continua sendo apontado como grande referência da atuação da UNE no campo cultural, mesmo considerando as distintas políticas culturais da entidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Aracy. *Arte para quê?: A preocupação social na arte brasileira 1930-1970: Subsídio para uma história social da arte no Brasil*. 3ª. ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003. 435 p.

ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. *Memórias estudantis, 1937-2007: da fundação da UNE aos nossos dias*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Fundação Roberto Marinho, 2007. 304 p.

BERLINK, Manoel T. *O Centro Popular de Cultura da UNE*. Campinas: Papyrus, 1984. 120 p.

BRASIL. Comissão Parlamentar de Inquérito “das ONGs”. *Relatório final da CPI “das ONGs”*. Relator: Senador Inácio Arruda (PCdoB-CE). Brasília, outubro de 2010. 1.478 p.

CHAUÍ, Marilena. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. 3. ed. São Paulo: Moderna, 1982. 220 p.

_____. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. Seminários. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984. 106 p.

CIRCUITO UNIVERSITÁRIO DE CULTURA E ARTE DA UNE. Guia prático de formação do CUCA, São Paulo, [2013].

GARCIA, Miliandre. *A questão da cultura popular: as políticas culturais do centro popular de cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE)*. Revista Brasileira de História [on-line]. 2004, v. 24, n. 47. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0102-01882004000100006>>. Acesso em: 20 dez. 2020. p. 127-162.

GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006. 296 p.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. São Paulo: Brasiliense, 1980. 199 p.

MARTINS, Carlos Estevam. [Depoimento a] BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. p. 71-93.

MÜLLER, Angélica e REZENDE, Tatiana M. *Praia do Flamengo, 132: Histórias e Memórias*. São Paulo: Letras Jurídicas, 2011. 91 p.

NASCIMENTO, Cristiane. *Pontos e Pontões de Cultura de A a Z*. Disponível em: <https://iberkulturaviva.org/es-puntos-y-pontones-de-cultura-de-la-a-a-la-zor-or/>. Acesso em: 09 jul. de 2023.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. 148 p.

VÍDEO

2ª Bienal da UNE - Rio de Janeiro/RJ – 2001. Produção: W3: publicidade, design e vídeos. Rio de Janeiro: UNE, 2001. *On-line*, (9:59 min), son., color. Disponível em: https://youtu.be/i7jICU4_Fpo. Acesso em: 21 dez. 2022.

ENTREVISTA

Depoimento oral de Ricardo Abreu em entrevista à autora, em 07/07/2022.

MEMÓRIAS DO FUTURO: FORMAÇÃO E PROSPECÇÃO EM UMA EXPERIÊNCIA ARTÍSTICO-PEDAGÓGICA

Marisa Schincariol de Mello¹

RESUMO: A ELÃ (Escola Livre de Artes) - iniciativa do Galpão Bela Maré iniciada em 2019 - é um experimento artístico-pedagógico, um espaço de criação e reflexão nos campos estético e político, e de fomento à produção artística contemporânea preta, LGBTQIA+, de pessoas oriundas de favelas e territórios periféricos. A presente pesquisa, não sobre, mas *com*, situa-se entre interagentes: equipes, artistas, trabalhos de arte, o Galpão, a Maré. Fazer “com” aparece aqui como metodologia, uma vez que trata-se de investigação de interesse coletivo, para ser usada no presente e dar continuidade ao trabalho. O fio condutor é a trajetória dos artistas residentes egressos, suas posições no campo artístico. Aqui apresentamos os resultados do levantamento realizado com as duas primeiras turmas com o objetivo de sistematizar uma metodologia de mapeamento dos egressos de forma contínua e processual, com olhar prospectivo. Bem como uma série de questionamentos que surgiram ao longo do processo de pesquisa.

PALAVRAS-CHAVE: Escola Livre de Artes – Elã. Experimento-artístico-pedagógico. Mapeamento de egressos.

INTRODUÇÃO

Por que mapear os caminhos dos egressos? A Escola Livre de Artes, Elã, está em processo, tendo iniciado em maio de 2023 a sua quarta edição. Decidimos mapear os egressos da Escola para saber o que os 67 artistas residentes² estão produzindo e em que plataformas e instituições estão apresentando seus trabalhos. Com isso, avaliar e dar continuidade a esse experimento artístico-pedagógico. Conhecer para melhorar. Também buscamos produzir dados sobre o sistema de arte e (re)conhecer as trajetórias desses artistas incríveis, para manter contato e apresentá-los em outras programações do espaço. É o caso, por exemplo, de Guilhermina, Mulambo, Agrade, Irmãs Brasil, Arcasi e Patyfudida, que passaram pela Elã e estiveram com trabalhos em cartaz na exposição *Misturas*, que comemorou 10 anos do Galpão Bela Maré em 2022.

¹Doutora em história, com pós-doutorado em cultura e territorialidades e especialização em gestão cultural. Gestora de projetos na Automatica Produtora e Automatica Edições. Colabora com o Galpão Bela Maré| Observatório de Favelas (<https://belamare.org.br>). Trabalha na Elã. E-mail: marisa@automatica.art.br.

²Dados de 2023.

Antes de começar a contar quais encruzilhadas e escolhas de percursos resultaram na síntese aqui apresentada gostaria de explicitar meu lugar de fala, ou seja, em qual contexto essa pesquisa é realizada. Faço parte de uma produtora cultural e editora chamada Automatica³, que possui uma parceria com o Observatório de Favelas há dez anos na realização desse espaço cultural chamado Galpão Bela Maré⁴ e há cinco anos na elaboração da Elã.

Como é esse território da Maré? É um complexo de 16 favelas, com quase 200.000 habitantes, por onde passam a Avenida Brasil, Linha Vermelha e Linha Amarela. Tem todos os problemas de uma favela: moradia e transporte precários, violência policial (muita), grupos civis armados e pobreza, em geral. A Maré tem 30% a menos de carga horária nas escolas, por exemplo, por conta da violência. A violência do Estado, as desigualdades sociais ainda são fortes empecilhos para uma participação (e não apenas acesso) mais massiva nos espaços culturais formativos. Ao mesmo tempo, é um local de efervescência cultural e com várias instituições da sociedade civil: Observatório de Favelas; REDES – CAM, Lona Cultural Herbert Vianna; Museu da Maré, o Galpão Bela Maré, entre muitas outras.

O Bela atravessa a cidade: agrega artistas, projetos vinculados em sua maioria aos chamados jovens de periferias, moradores de favelas ou das chamadas periferias, LGBTQIA+, profissionais da cultura. Também frequentam o espaço moradores das regiões centrais ou até dos bairros mais elitizados. Trabalhamos no galpão tensionando a noção de cidade (e não centro e periferia/favela), e de cruzamentos, fricções entre pessoas, projetos, instituições. **Ainda faz sentido falar em centro e periferia, considerando que a maioria dos moradores das cidades vivem em territórios periferizados, que incluem inclusive o centro das cidades? Periferia de onde? De quem?** Ou é necessário reafirmarmos esses territórios a partir da noção de favelas e periferias para denunciar a ausência de políticas de vida e para demandar legitimamente direitos? O Observatório de Favelas reivindica falarmos desses territórios como espaços de potência, sem com isso fazer um elogio da precariedade.

A presente pesquisa apresenta dados quantitativos de referência, mas caracteriza-se pelo recolhimento qualitativo de dados e reflexões e pela realização de entrevistas compreensivas - conversa que articula formas tradicionais de entrevista semidiretiva com técnicas de natureza mais etnográfica, cujo resultado é parte do encontro, uma composição tanto social quanto discursiva, um diálogo recíproco entre interlocutores, mais narrativo que informativo. Mais do

³Website da Automatica: <https://automatica.art.br>.

⁴Website do Galpão Bela Maré: <https://belamare.org.br>.

que recolher informações sobre os territórios por onde circularam esses artistas, o objetivo é ter acesso e estabelecer a relação dessas trajetórias com os meios e mediações onde se inserem. Trata-se de recolher informações, mas de estabelecer uma ponte intersubjetiva através da qual seja possível a circulação de interesses e pontos de vista diferenciados, sem separação.

Além da leitura bibliográfica, da pesquisa sobre as trajetórias dos egressos e entrevista com artistas e profissionais participantes, a prática de pesquisa aplicada aqui é a cartografia. Para Andira Zuhaira Richter e Andréia Machado Oliveira, “em cartografia, o que interessa é o que se passa entre, o que extrapola fronteiras, o que transborda as bordas, as delimitações.” (Richter; Oliveira, 2017, p. 32). O método cartográfico propõe que se trabalhe com o entre, sugere que a pesquisa acontece no que se vivencia entre o pesquisador e o território de pesquisa. O que vive um pesquisador-cartógrafo, reside exatamente no ato de cartografar o que é móvel, o que não é estático: ele captura o entre, em seus campos de abrangência. (Ibidem).

A cartografia não é um método fechado e pronto. Uma das principais características deste método de pesquisa encontra-se na atenção que devemos dar às perguntas que a cartografia nos coloca. Isso significa que ao utilizar a metodologia cartográfica, o pesquisador coloca-se, e, sobretudo, percebe-se dentro de sua pesquisa. Este é um dos princípios da cartografia, o autor presente em sua pesquisa, em sua totalidade. No método cartográfico não buscamos um resultado, uma conclusão de fatos, e sim, pensamos o próprio processo de pesquisa, em si: suas etapas, seus desvios, seus “erros”, e tudo que dali puder vir a se tornar potência para a pesquisa. (Ibidem).

Inúmeras são as abordagens utilizadas pelos pesquisadores em arte, através da metodologia cartográfica. Alguns buscam na cartografia uma estética para suas obras, trabalhando com representações. Outros encontram aproximação pelo caráter desviante, e aplicam a teoria do método em sua poética de criação. Outros, ainda, utilizam a metodologia para organizar seu pensamento, sua linha de raciocínio. Encontram lógica nos cruzamentos de linhas que se atravessam.

A Elã procura intervir no sistema de arte criando caminhos e perspectivas, junto com artistas que estão constantemente refletindo sobre seu lugar no mundo, seu lugar de fala, suas identidades enquanto artistas e suas poéticas. O mapeamento dos egressos da Elã compreende especialmente os anos de 2019 a 2023, o primeiro ano referente ao fim da primeira edição da Escola e termina nos dias de hoje. A proposta é que se constitua uma cartografia em processo, atualizada em agosto de cada ano, incorporando novos pontos da trajetória e somando as

novas turmas. Para ver o projeto de cartografia resultante dessa primeira fase da pesquisa [acesse aqui](#).

O objetivo desse trabalho é produzir, portanto, reflexão crítica contextualizada, aplicada, e principalmente mostrar e chamar a atenção para poéticas materializadas em gestos e objetos potentes, agentes, interessantes, belos e híbridos. Resultado de uma reflexão nas encruzilhadas entre as expressões artísticas, a educação, a gestão cultural e as teorias da cultura, portanto, uma abordagem interdisciplinar que se pretende complexa e inacabada. Aqui seguem as primeiras reflexões sobre os resultados, que se apresentam mais como questionamentos que direções a serem seguidas. Esperamos que no encontro com outras colaborações e interpretações, o quadro se torne cada vez mais complexo e completo.

O esgarçamento e ampliação dos conceitos de arte, de curadoria, são uma tendência da contemporaneidade, onde convivem, segundo Moacir dos Anjos, movimentos contrários, mas articulados, de homogeneização e de afirmação de diferenças. Nos resta atuar praticamente e servindo a uma “arte menor”, definida nos termos do autor pelo “conjunto de movimentos contra hegemônicos que constantemente reiteram a ideia de que o local não é somente lugar de subjugação, mas confronto e insubordinação” (Dos Anjos, 2017, p. 155).

Para Howard Becker, produzir uma obra de arte exige sempre um conjunto de ações coletivas. Para entender a criação de uma obra é preciso então considerar o mundo da arte, do qual fazem parte artistas e especialistas, mas também públicos, mediadores, instituições, ou seja, a sociedade. Define um mundo como a totalidade de pessoas e organizações cuja ação é necessária à produção do tipo de acontecimento e objetos caracteristicamente produzidos por aquele mundo. Assim, um mundo artístico será constituído do conjunto de pessoas e organizações que produzem os acontecimentos e objetos definidos por esse mesmo mundo como arte (Becker, 1976).

Cabe compreender a arte e a atividade de curadoria enquanto um mundo e um campo, constituído pelos equipamentos culturais (museus e galerias, centros culturais e a rua), os atores, curadores e críticos de arte, gestores culturais e artistas e, por fim, a ação ou os dramas seriam as relações e motivações que constituem um tipo prática artística, seus produtos (as obras), a exposição desses e as histórias da arte contemporânea (Bourdieu, 1996).

Alexandre Barbalho identifica a disputa central na contemporaneidade em torno de dois paradigmas interdependentes e responsáveis pela perda de potência crítica da cultura. O paradigma econômico; individualismo liberal; que enxerga a cultura como mercadoria, geradora de emprego e renda; e o paradigma social; identitário-comunitarista; que considera a

cultura capaz de gerar inclusão social; lógica da biopolítica. Nos termos do autor, precisamos viver a cultura a partir do desentendimento, dos conflitos. (Barbalho, 2016).

Teoricamente, podemos filiar esse pensamento ao de Rancière, e a sua ideia de que política (e porque não o próprio conhecimento) só se faz a partir do desentendimento, por meio da enunciação e da instauração do dissenso, abrindo fendas e criando brechas no consenso. O horizonte comum, espaço de vida comum, ou a partilha do sensível se dá também num ambiente de conflito, pois a partilha remete a comum; e a disputa, ao mesmo tempo, uma vez que não são todos e todas que podem partilhar esse comum. **Como educar a partir e para o desentendimento? Como educar para ajudar a organizar a raiva, aproveitar a energia da raiva e da revolta para ação e transformação?**

Por serem dois modos de operar a partilha do sensível, arte e política estão, desde logo, conectadas. Os artistas trabalham numa zona de indistinção entre a arte e as outras esferas da vida, negociação entre formas de arte e não arte, trabalhos que articulam inteligibilidade política e certa opacidade quanto àquilo que de fato significam. Essa acepção de política de arte difere da tradicional arte política, arte engajada ou arte como propaganda. A potência transformadora da arte se impõe independentemente de qualquer outra coisa, por conta da autonomia e da disponibilidade de criar significados, o que não é possível nos regimes éticos e miméticos. Existem formas específicas dessa política da arte se expressar, que vão ser resultado do processo de cada artista. Por fim, não existe uma distância calculável entre o choque sensível que um trabalho de arte é capaz de produzir, a uma consciência ou tomada de posição. Aqui entra o papel ativo do espectador interagente e o resultado é indeterminado (Dos Anjos, 2017).

O afeto e o entusiasmo como ferramentas pedagógicas: tanto os afetos de conexão, como a raiva, a revolta. Em *A teoria como prática libertadora*, Bell Hooks defende que para construir uma comunidade pedagógica, tendo como princípio uma pedagogia engajada, é necessário transformar a estrutura pedagógica do ensino, como o currículo. Porém é preciso ir além e transformar atitudes, pois uma aula de conteúdo progressista pode ser dada de modo conservador e autoritária, o conteúdo precisa ser emancipado, mas também a prática de ensino (hooks, 2013, p.273).

A atividade educativa deve buscar relacionar projetos éticos e estéticos incorporando níveis complexos, múltiplos e entrelaçados de cuidado e cumplicidade com artistas, públicos, pesquisadores e contextos com especial atenção nas relações entre arte e sociedade, arte e

saúde. A curadora Diane Lima traz um questionamento⁵ relevante para refletirmos sobre a formação em artes visuais: **O que está fora da norma tem a ver com o rompimento da própria forma?** Ou seja, na hora da educar, para romper com a hegemonia, temos que romper com a própria forma de educar?

A Escola Livre de Artes - ELÃ toma para si o desafio de articular práticas artísticas, experiência cultural e equidade racial e de gênero, orientada para formação, acompanhamento e agenciamento de artistas contemporâneos que lidam com diferentes linguagens, suportes e poéticas, com idade entre 18 e 35 anos.

Os participantes — artistas oriundos de favelas e periferias da Metrópole do Rio de Janeiro — são selecionados a partir de chamada pública, e recebem uma bolsa-auxílio. A seleção considera a diversidade de gênero, étnica-racial e territorial. A formação, de três a seis meses, é composta por encontros entre artistas e educadores, bem como por aulas públicas e vivências. A residência apresenta como produto uma exposição, composta por produções inéditas concebidas e executadas a partir das aulas e processos de interlocução, estabelecido entre residentes, interlocutores educadoras/es e demais colaboradoras/es envolvidas/os com o processo formativo. A própria constituição da exposição é educação: desde o processo de reflexão sobre a mesma a produção dos trabalhos, montagem e desmontagem.

O título da primeira edição, “O nome que a gente dá às coisas”, aponta para uma concepção ampliada e plural de arte e desestabiliza um sistema hierárquico de conceitos e metodologias — uma forma de darmos novos nomes para as coisas. O grupo contava com a participação de artistas de cartografias e repertórios distintos. A partir dos temas percursos, corpos, materialidades, conceitos e agenciamentos, criaram-se conexões e interlocuções entre educadoras, educadores e artistas. Como um desdobramento dessa experiência coletiva foi realizada a exposição *O nome que a gente dá às coisas*, com trabalhos inéditos resultantes do processo⁶.

Nesta primeira edição, as atividades formativas foram realizadas de agosto a novembro de 2019. As inscrições estiveram abertas no período de 20 de junho a 22 de julho de 2019, em formato de edital e preenchimento de formulário on-line. Somamos 165 inscrições, das quais saíram 54 artistas elegíveis para fase das entrevistas. Contemplou 26 artistas e/ou representantes de coletivos artísticos, com idade entre 18 e 35 anos.

⁵Exercício realizado durante aula no curso de Gestão Cultural Contemporânea: da Ampliação do Repertório Poético à Construção de Equipes Colaborativas.

⁶Os artistas participantes foram Agrade Camíz, Alex Reis, Anderson Barreto, Andressa Núbria, Arcasi, Aya Ibeji, Beatriz Brito, Christine Jones, Cruz, Gabrielle dos Santos, Guilhermina Augusti, Irmãs Brasil, Jade Maria Zimbra, Kamila Camillo, Lucas Assumpção, Lucas Araújo, Lucas Ururah, Manaira Carneiro, Mulambö, Nzaje, Rack, Rainha F., Ramon Silva, Talita Nascimento e Thiago Saraiva.

A chamada foi direcionada à artistas, numa concepção ampliada do termo, de linguagens múltiplas, poéticas interdisciplinares e suportes diversos, e na seleção foram consideradas a diversidade de gênero, étnico racial, de sexualidade e território. Foram realizados 10 encontros formativos (totalizando 60 horas de formação), com sete educadores/as e o acompanhamento integral do programa educativo do Galpão Bela Maré, e ao final, em dezembro de 2019, montou-se a exposição.

No perfil da turma, abrangemos todas as zonas da cidade do Rio de Janeiro, assim como o território do Conjunto de Favelas da Maré e a metrópole do Rio de Janeiro, com destaque à cidade de São Gonçalo. Em relação à idade, a inicial foi 20 anos e a final 31 anos gerando uma média de 26 anos de idade. 65% da turma se autodeclara preta. Em relação à cor/etnia, a autodeclaração apresentou uma ampla variação das classificações já estabelecidas como “amarelo”, “branco”, “preto” e “pardo” introduzindo “afroindígena”, “mestiça” e “não-branco” na composição étnica da turma. Em relação à identidade de gênero, a autodeclaração apresentou, novamente, uma ampla variação das classificações, introduzindo “corpo estranho”, além das classificações já estabelecidas de “cisgênero” e “transgênero”. Em relação à sexualidade, a autodeclaração apresentou uma maior expressão de “LGBTQI+”, seguido de “Heterossexual”.

O processo construído nos deu a possibilidade de trabalhar com uma turma diversa e plural de amplas e singulares escalas.

“Estar com esses artistas, essa diversidade de corpos, foi onde eu mais me formei, foi o que mais somou na minha trajetória. Em um terreno que só tem um tipo de árvore, o solo não se torna tão fértil. A Elã é uma possibilidade de curar o solo tão desgastado pela monocultura das artes” (Barreto, Artista Elã, 30 anos, nascido na Providência, depoimento).

Todas as edições da Escola contaram com avaliações pedagógicas. As duas primeiras foram realizadas por Natália Nichols, através da observação participante, em conjunto com a turma ou individualmente, sem a presença dos interlocutores. As reflexões apresentadas aqui de avaliação da Escola são coletivas, seja com a equipe, seja com artistas residentes, mas foram sistematizadas por Natália.

A avaliação do projeto foi bastante positiva, houve um desejo expresso e unânime pela continuidade do processo de formação. Todos os eixos deixaram inquietações que os levaram a querer mais encontros no intuito de aprofundar as questões, também para estreitar mais a relação com os educadores. A turma não poupou elogios à qualidade das referências apresentadas. A composição da turma também foi uma surpresa gratificante, em sua visão este

foi um elemento fundamental para o desenvolvimento das aulas. Os artistas se reconhecem como sujeitos sociais subalternizados frente ao circuito artístico hegemônico, e isso cria neles uma identidade coletiva, mas resistem ao termo periféricos, pois temem que este seja um rótulo redutor que não reconhece dentro desta coletividade as especificidades que os singularizam. A Maré também foi apontada como um dado com forte presença no processo, mesmo que ao longo dos encontros eles não tenham percorrido o território com frequência, ele aprofundou o caráter político da formação e houve, de fato, uma presença do território durante as aulas. Se formar com esta turma na Maré foi uma experiência apontada como única em suas trajetórias (Ibidem).

A partir da segunda edição, com o tema *Construindo masculinidades outras*, havíamos decidido que a ELÃ seria experimentada como uma residência formativa – e não um curso:

“Residência na qual artistas, educadoras, produtoras, gestoras, curadoras e comunicadoras seriam implicadas em processos de escutas, observações, debates e fricções, que resultariam na avaliação permanente do que sabemos, do que precisamos saber e do que é urgente desaprender, contribuindo assim para a revisão e transformação estrutural do complexo e ainda restrito campo da arte” (Heitor, 2021).

A temática 2020-2021 está inserida no contexto das ações brasileiras do Global GRACE, realizado em parceria com o Instituto de Relações Internacionais da PUC-Rio, a UNIPeriferias, o Promundo e o Observatório de Favelas, e organiza diálogos e reflexões transversais em torno das masculinidades. Selecionamos doze pessoas — entre 18 e 35 anos, de favelas e periferias — que lidam com diferentes linguagens, suportes e poéticas, para serem artistas-residentes do programa. Suas investigações questionaram as masculinidades, a partir das desigualdades de gênero, raça e territorialidades.⁷

A segunda edição da Elã contou com o desafio de realizar a formação no formato híbrido por conta da pandemia. Por isso, o projeto pedagógico teve que ser reformulado e adaptado a essa condição. Houve todo um debate ético por parte da equipe. Adiamos ao máximo o início das atividades da Escola, entendendo que o formato online poderia ser excludente, devido ao acesso desigual à internet e por outro lado, pela perda do encontro presencial e do contato físico entre artistas residentes e interlocutores. O formato online colocou desafios de sociabilidade para a turma que, ao final, identificou a falta de contato

⁷Os artistas participantes foram Abimael Salinas, Ana Bia Novais, Davi Pontes, Loo Stavale, Morani, Patfudyda, Paulo Vinicius, Pedro de Moraes Barroso, Rafael Amorim, Rafael Simba, Simonne Silva Alves e Taísa Vitória. As educadoras e educadores: Eloisa Brantes, Jean Carlos Azuos, Luiza Mello, Marisa Mello, Mulheres de Pedra, Pâmella Carvalho e Rafa Éis.

como um elemento negativo da experiência. Nesse contexto de pandemia, de perdas, tristeza e falta de recursos materiais para os trabalhadores da cultura, os artistas residentes tiveram um comprometimento significativo, aberto e propositivo, seja em termos de assiduidade, quanto de engajamento nas proposições da Escola (Nichols, 2021).

Ao final do processo, avaliamos que a turma em tamanho menor que a primeira, 25 artistas e na segunda 12, facilitou o trabalho coletivo. A bolsa, certamente, é um recurso que contribui para a permanência e engajamento da turma. Em relação aos educadores, todas as proposições foram aceitas com bastante abertura por parte dos artistas durante os laboratórios. As relações foram se desenvolvendo de forma tranquila, sem conflitos declarados ou desentendimentos. Os encontros de interlocuções provocaram tipos de abertura e construções de relações diferentes entre os pequenos grupos. É muito importante construir nestes espaços relações mais horizontais, bem como agregar referências que sejam pertinentes às pesquisas dos artistas, este é o momento de mergulhar nas produções. A identificação da turma com os educadores é um fator muito importante. A turma espera encontrar na Elã sujeitos e pontos de vista contra hegemônicos (Ibidem).

As pessoas entraram na Elã conscientes do tipo de formação que desejavam participar, se candidataram porque conhecem as experiências da primeira turma e suas reverberações, procuraram a Elã por identificação com os métodos e com a instituição. Os artistas compreendem o diferencial político da Elã e entram engajados em colaborar e se formar coletivamente, certos de que encontraram pares artísticos. A segunda edição da formação teve uma grande virada para o fazer artístico e suas responsabilidades, no lugar do discurso e da tomada de consciência dos papéis frente ao circuito artístico trabalhados na turma anterior (Ibidem).

A incorporação de um mote com um campo de debate mais definido, as masculinidades, também foi um fator diferencial, a edição anterior tinha um tema que foi mais trabalhado durante as aulas, mas que na exposição não contribuiu muito para os projetos, já o mote desta edição não foi diretamente incorporado como disparador em todos os encontros, mas colaborou nas pesquisas dos artistas apresentadas na exposição, criando também uma curadoria mais costurada que permitiu uma experiência de visita mais qualificada à exposição por parte do público: “a ELã reafirma a cada edição sua importância no campo da formação de artistas, ao defender que esse fazer articula dimensões poéticas, políticas e sociais” (Heitor, 2021).

Após apresentar as características da Escola: conteúdos, representação, metodologias, múltiplas linguagens, rejeição da ideia de contemplação passiva, autoria coletiva, ocupação de outros espaços, o corpo como obra de arte, a identidade de gênero e sexualidade dissidente como obra de arte e as avaliações e reformulações constantes baseadas no erro e negociação, trazemos algumas reflexões relacionadas com os percursos e trajetórias dos artistas, antes da e após a Elã. Isso não quer dizer que a Escola determinou o sentido dessas trajetórias, no entanto, foi mais uma força que se somou numa determinada direção conforme os desejos e possibilidades concretas de cada artista participante.

Na interface entre itinerários formativos, políticas públicas e territórios há a combinação de três políticas fundamentais: uma no campo da educação, as cotas nas Universidades e outra no campo da cultura; a inserção dos territórios na divisão de vagas em editais, chamamentos, e os pontos de cultura. Ambas insuficientes e ainda em processo, mas muito significativas.

O impacto nas artes visuais brasileiras é sentido na Elã, quando a maioria de seus frequentadores passa pelo ensino superior relacionado às artes acessando essa política e outras políticas (poucas, de assistência estudantil – bandeirão e alojamento estudantil principalmente. Bolsa de estudo em alguns casos): especialmente os cursos de educação artística da UERJ e Belas Artes na UFRJ. Na UFRJ - Rafael Amorim, Simonne Silva Alves, Patfudyda, Loo Stavale, Guilhermina Augusti, Morani, Pedro de Moraes Barroso, Alex Reis, Arcasi, Christine Jones, Lucas Araújo, Thiago Saraiva Na UFF - Davi Pontes, Mulambö, Anderson Barreto, Manaíra Carneiro. Na UERJ - Aya Ibeji, Beatriz Brito, Lucas Assumpção.

Além do aspecto mais acadêmico, de ensino e aprendizagem, a universidade aparece para os estudantes como um espaço de afirmação e reconhecimento, tanto artístico, quanto político em relação ao seu lugar numa sociedade racista e excludente quanto à brasileira. O impacto das cotas pode ser identificado na maior participação de negros e indígenas nas universidades, assim como nas trajetórias individuais, que muitas vezes se encontram no mesmo lugar de estreia da família na universidade.

A maioria dos artistas trabalham, na área, ou em outras áreas, para garantir suas práticas artísticas. Depois de formados na Universidade, encontraram cenários desfavoráveis para a cultura, especialmente depois de 2016, de escassez de recursos, editais e investimentos públicos. Entre os locais de circulação desses artistas após a Escola, destacamos 9 territórios institucionais do sistema das artes: o próprio Galpão Bela Maré, as Universidades Públicas, Editais públicos/Lei Aldir Blanc, instituições museais privadas, instituições com fins comerciais/galerias, instituições museais públicas, editais privados, prêmios, circuito

internacional e atua em outro circuito que não o das artes visuais. Nos caminhos identificamos se são relações comerciais ou institucionais, apresentações individuais ou coletivas.

A maior parte dos artistas da Elã permanecem no circuito das artes visuais, participando de exposições individuais e coletivas, em instituições públicas e privadas, participando de outras formações, em sua maioria com recorte de faixa etária relacionado com a juventude. Das exposições individuais realizadas após a Escola, destacamos uma instituição aberta a esses artistas que é o SESC. A Grade Camiz, Rafael Amorim e Mulambo realizaram individuais em diferentes sedes da instituição, localizadas em territórios fora do eixo centro-zona sul.

Antes da Elã, nenhum dos artistas da primeira e da segunda turmas era representado por galerias comerciais. Hoje, temos dois deles, Mulambo, na Portas Vilaseca e Agrade, na A Gentil Carioca. A comercialização dos trabalhos é um grande desafio. Nesse sentido, os artistas demandam da Escola conhecimentos sobre disponibilizar os trabalhos para venda, relativos à precificação, custo de produção, serialização ou não, certificado de autenticidade, produção em si do trabalho.

Algumas instituições estão mais abertas e cuidadosas em sua programação, com destaque para alguns projetos específicos. Ou seja, muitas vezes não se trata de políticas que podem ser observadas no conjunto da instituição, mas em projetos, com curadorias e abordagens específicas, esses corpos são convidados a comparecer. Foram identificadas participações em mostras e formações no MAR, e mais recentemente no MAM, onde podemos observar um número cada vez maior de projetos que incorporam esses corpos. Mas os artistas ainda identificam um distanciamento e uma intimidação em relação a essas grandes instituições hegemônicas. Destacamos a exposição *Crônicas cariocas*, com curadoria de Marcelo Campos, Amanda Bonan, Luiz Antônio Simas e Conceição Evaristo no MAR, entre setembro de 2021 e julho de 2022 por ter incorporado uma série de artistas que passaram pela Elã.

A cena Vogue e das festas *ball* também são locais de circulação de muitas artistas que passaram pela Elã. São eventos culturais que reúnem manifestações artísticas relacionadas ao corpo, a performance e a dança, com forte marca identitária de travestis e transexuais.

Como construir casas culturais, projetos de formação continuados, em rede, num contexto tão grande de violação de direitos? A preocupação e a falta de acesso a direitos humanos mínimos e básicos, como moradia e alimentação, para além da falta de direitos culturais. **Como sobre-viver no sistema das artes e da cultura?**

Como então juntar pragmatismo e criação/criatividade na formação em rede e na formação de novas redes formativas e deformativas?

A formação em artes visuais ou em produção cultural demanda, de fato, um percurso formativo, em rede, que envolve instituições, como as Universidades, os espaços culturais, os Museus, mas cursos, residências, publicações, vídeos. Ao falarmos de formação em artes devemos pensar no conjunto da sociedade e não apenas artistas, organizadores da cultura, trabalhadores da cultura em geral e em nós educadores, que também estamos em processo de formação, repensando, ampliando repertórios, tanto estudando quanto com os educandos, todo o tempo.

Só existe a possibilidade da formação em rede nas artes. No entanto, a chave para uma transformação mais efetiva passa também pela formação de novas redes de circulação e formação, para além das já estabelecidas, que tenha o protagonismo justamente dos jovens das favelas e territórios periféricos. Ou seja, a formação de redes deve buscar relacionar projetos éticos e estéticos incorporando níveis complexos, múltiplos e entrelaçados de cuidado e cumplicidade com artistas, interagentes, pesquisadores e contextos, com especial atenção nas relações entre arte e sociedade, arte e saúde. Os desafios também são os desafios dos museus, que devem deslizar do prédio para o território, do público para a comunidade local e dos objetos para os processos. Formação em rede, formação de rede: a construção de circuitos das favelas e periferias. A inclusão não modifica o centro, por isso não é suficiente. Por isso a necessidade de novos circuitos, contextualizados e territorializados. Politizar a vida.

Sobre o processo de seleção gostaria de registrar dois pontos principais. O cuidado cada vez maior com a composição da turma em termos de identidades territoriais, identidades raciais, identidades de gênero, orientações sexuais. Reconhecimento e representatividade importam demais. Por outro lado, nas entrevistas, o Galpão Bela Maré já é identificado e apontado como um espaço cultural racializado e territorializado, com os quais querem construir relação e aliança. Ou seja, já é reconhecido como um espaço legítimo e territorializado.

Quem está faltando e por quê? Como aproximar quem ainda está distante? Essas perguntas propostas pela educadora Bel Santos Mayer⁸, ao refletir sobre as políticas públicas a partir da compreensão dos direitos culturais, encerra a presente conversa e abre uma nova. Temos vagas insuficientes: Elã 4, com o tema *Pista Ritmo Fluxo* teve 150 inscrições e apenas 15 vagas disponíveis, ainda não mobilizamos a quantidade de artistas da Maré que

⁸Exercício realizado durante aula no curso de Gestão Cultural Contemporânea: da Ampliação do Repertório Poético à Construção de Equipes Colaborativas.

gostaríamos, nossa bolsa de estudos tem valores limitados. É preciso mais. Mas essa história não terminou, continua....

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBALHO, A. **Política cultural e desentendimento**. Salvador: IBDCult, 2016.

BECKER, H. **Uma Teoria da Ação Coletiva**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.

BOURDIEU, P. **As regras da arte**. Gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DOS ANJOS, Moacir. **Contraditório: arte, globalização e pertencimento**. Rio de Janeiro: Cobogó; 1ª edição, 2017.

EXPOSIÇÃO **O nome que a gente dá às coisas**. Rio de Janeiro, Observatório de Favelas: Escola Livre de Artes, 2021 [livro eletrônico].

HEITOR, Gleyce Kelly. “Uma experiência de criação do presente”. In: **EXPOSIÇÃO Masculinidades em diálogo**. Rio de Janeiro, Observatório de Favelas: Automatica Edições, 2021 [livro eletrônico].

HOOKS, B. A teoria como prática libertadora. *Nômadias* [online]. 2019, n.50, pp.123-135.

NICHOLS, Natalia. *Avaliação pedagógica Elã*. Rio de Janeiro, 2020.

NICHOLS, Natalia. *Avaliação pedagógica Elã*. Rio de Janeiro, 2021.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental / Editora 34, 2005.

RICHTER, A. Z. OLIVEIRA, A. M. **Cartografia como metodologia: uma experiência de pesquisa em artes visuais**. In *Paralelo* 51, ed. 08, p. 28-38, jul. 2017.

MESA VI

DIREITOS CULTURAIS
E DIREITO AUTORAL

GOVERNO LULA E A CULTURA PARA TODOS

Cleisemery Campos da Costa¹

RESUMO: O presente artigo trata de uma abordagem do conjunto de propostas norteadoras para a Cultura, adotadas pelo Ministério da Cultura entre 2003 e 2010, que representam um novo paradigma de gestão pública da cultura para o Brasil, em sintonia com as propostas de campanha do então candidato Luiz Inácio Lula da Silva em 2002 e 2006 – Partido dos Trabalhadores.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura. Políticas Culturais. Programas de governo. Mudanças.

INTRODUÇÃO

Boa parte das duas décadas iniciais do século XXI indica um novo cenário histórico para as políticas culturais brasileiras, com pontual reorganização da institucionalidade das políticas do setor na instância federal, repercutindo para os demais entes federados. O conjunto de mudanças estabelece um marco na gestão pública e no setor cultural, junto à sociedade civil, onde inovadoras ações são implementadas em um curto espaço de tempo nos dois Governos de Luiz Inácio Lula da Silva.

“É outra – e é nova – a visão que o Estado brasileiro tem, hoje, da cultura. Para nós, a cultura está investida de um papel estratégico, no sentido de construção de um país socialmente mais justo e de nossa afirmação soberana no mundo. Porque não a vemos como algo meramente decorativo, ornamental. Mas como base da construção da preservação de nossa identidade, como espaço para a conquista plena da cidadania, e como instrumento para a superação da exclusão social” (Programa Cultural para o Desenvolvimento do Brasil, 2006).

Assim que Lula toma posse em janeiro de 2003, no Ministério da Cultura é iniciado o trabalho de implementação do Sistema Nacional de Cultura (SNC). Para que esse novo

¹Doutoranda em História Social/Uerj e mestre em História pela UNIVERSO. É assessora de Políticas Culturais na Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura de São Pedro da Aldeia (RJ). E-mail: cleisecampos@gmail.com.

modelo de gestão fosse adotado de imediato, a referência pontual foi o programa de governo para cultura apresentado no documento “A imaginação a serviço do Brasil”, do então candidato à Presidência da República pela Coligação Lula Presidente (PT/PCdoB/PL/PMN/PCB).

“Em 2002, a candidatura de Lula, alimentada por essa história, apresentou ao país seu quarto programa de governo para a Cultura: A Imaginação a Serviço do Brasil. Talvez se possa dizer que os eixos conceituais principais valorizavam a ideia da cidadania cultural, da diversidade e da inclusão das políticas de cultura num novo projeto nacional. Assim, como se depreende do documento, as dimensões social, democrática e nacional da cultura deveriam servir como pano de fundo para a afirmação do seu caráter transversal e para a implantação de um sistema nacional de cultura no país. Neste sentido, havia propostas concretas, sendo as mais divulgadas a criação de um Conselho Nacional de Políticas Culturais (CNPC), realização de Conferências Nacionais de Cultura, revisão da política de fomento público à cultura, fortalecimento do Fundo Nacional de Cultura e, principalmente, a criação do Sistema Nacional de Cultura” (Piva, 2013, p. 286).

Desde o começo de 2003, o Ministro Gilberto Gil, que usa seus discursos como instrumentos de anúncio, é o primeiro-ministro da Cultura do governo do PT de uma gama de novos atores na esfera federal da Cultura: o programa de governo do PT, em 2002, com boa parte apreendido como linha adotada no Ministério da Cultura, apresentou uma compreensão da cultura como um direito de todas e todos, como um campo de luta contínua pelas liberdades individuais (contra o racismo, o machismo, a LGBTfobia, a intolerância religiosa) e contra qualquer retorno de conservadorismo no Brasil, ainda sob as sombras dos resquícios do período da ditadura civil militar que atingiu o país.

“Ficou evidente que a tarefa seria gigantesca. Seria preciso instalar um ministério, que naquele momento, não passava de um pequeno balcão de negociação da renúncia fiscal, buscar um orçamento público gerido pelo próprio governo, e não pelos gerentes de marketing das grandes empresas, criar uma política nacional para as artes, incorporar, no escopo de atuação do MinC, centenas de iniciativas da própria sociedade brasileira, localizar e potencializar os pontos de contato das políticas de cultura com educação e comunicação e fazer transbordar essa importância da cultura para outros níveis de governo. Seria necessário dar efetividade e abrangência ao ministério e superar a tradição do Estado brasileiro de tratar a cultura a partir de sua própria ausência, com irregularidade e sob o domínio do autoritarismo” (Rubim, 2007, p. 28).

Entre 2003 e 2010 a defesa do livre pensamento e da diversidade brasileira orientava as políticas públicas no âmbito da cultura, e ainda, o fortalecimento de mecanismos para inserção da cultura brasileira, em sintonia com a presença ativa e soberana do Brasil no contexto das relações internacionais. Uma ação pensada considerando o tamanho do Partido dos Trabalhadores e suas pretensões internacionais como o partido da esquerda de maior referência na América do Sul.

No início do primeiro Governo Lula o cenário do MinC era de um Ministério enfraquecido, com baixo orçamento e frágeis características de políticas públicas para o setor. Ao longo do Governo, as ações do Ministério da Cultura abraçam de modo potencial os compromissos de campanha do candidato do Partido dos Trabalhadores. A ampliação do orçamento do MinC, compatível com as novas tarefas constitucionais, acompanha a redefinição dos instrumentos e das políticas, onde substancial aumento (número expressivo de crescimento de R\$ 276,4 milhões, em 2002, para R\$ 3,27 bilhões, em 2014) retrata o novo direcionamento político da pasta, focado em uma ampla política de fomento, apoio à produção cultural e valorização da diversidade cultural brasileira.

O MinC altera a prática predominante, desde sua criação em 1985, para além das renúncias fiscais dirigidas para a produção de projetos, na conhecida “política de balcão”, centradas no eixo Rio-São Paulo, assumindo papel ativo no cenário cultural.

Apesar da grandeza e da diversidade cultural do país, o MinC, até o ano de 2003, era um ministério de pouca relevância como fomentador de políticas públicas, sendo necessário criar planos, programas e metas para democratizar, federalizar e redistribuir as ações nas cinco regiões do país. Sob a tutela do Ministro Gilberto Gil, o Ministério adota uma inovadora ação de reconhecimento da cultura como parte relevante da economia brasileira, um dos eixos norteadores do poder público, na esfera federal.

Cultura, política e desenvolvimento incorporados em um conceito amplo, com iniciativas inovadoras para articulação do progresso econômico, humano, social e cultural, de modo dinâmico e integral, na construção de uma visão pela igualdade, pela melhoria de vida e o respeito às identidades e subjetividades, como propunha o documento de campanha de 2002 do Partido dos Trabalhadores.

Em 2003, Gil e sua equipe apregoaram o conceito de que a Cultura, além de ser um dos principais componentes geradores de uma modificação na sociedade, dos seus valores e sensibilidade, também tinha papel de estimular a criatividade dos comportamentos que impulsionam na direção do futuro, produzindo um novo movimento das economias que mais crescem no mundo, gerando emprego, renda e soberania.

“Para a esquerda, a cultura é a capacidade de decifrar as formas da produção social da memória e do esquecimento, das experiências, das ideias e dos valores, da produção das obras de pensamento e das obras de arte e, sobretudo, é a esperança racional de que dessas experiências e ideias, desses valores e obras surja um sentido libertário, com força para orientar novas práticas sociais e políticas das quais possa nascer outra sociedade” (Chauí, 2006, p. 289).

É identificável o conjunto de propostas norteadoras para a Cultura, que foram, uma a uma, adotadas pelo Ministério da Cultura, com foco na promoção conjunta de políticas

públicas, democráticas e permanentes, pactuadas entre os entes da federação e a sociedade civil, que representavam um novo paradigma de gestão pública da cultura para o Brasil, com capacidade de impactar a autoestima do povo afirmativamente, em sintonia com as propostas de campanha do então candidato Lula.

A equipe do Ministério da Cultura se serviu de uma linha condutora, a ponto de realizar, em 2005, apenas dois anos após a posse de Lula, a 1ª Conferência Nacional de Cultura (1ª CNC) que envolveu os três entes federativos e os variados movimentos sociais. Entre 2003 e 2010 as políticas culturais foram idealizadas e planejadas com base em três dimensões: simbólica, social e econômica, já anteriormente discutidas no programa de governo de Lula Presidente, em 2002. Na dimensão simbólica, a identificação equânime é que todos são parte de uma mesma nação. Social, pelo direito à cultura, assim como saúde, educação, alimentação e moradia. Econômica, pela ênfase que a movimentação de uma economia criativa alimenta o desenvolvimento, cotidianamente, movimentando recursos, garantindo trabalho e gerando renda para milhões de brasileiros.

A ampla escuta que marca os Seminários “Cultura Para Todos” sintetiza o modo conceitual da nova linha do MinC, a partir das propostas de campanha da Coligação Lula Presidente (partidos PT/PCdoB/PL/PMN/PCB), com a promoção e o desenvolvimento de ações básicas e estruturantes, sociais e individuais, que objetivam atender os grupos de excluídos ou socialmente desfavorecidos. No MinC novas práticas para a garantia do acesso à cultura, envolvendo de modo amplo, inclusivo e democrático com singulares estímulos para a participação social, mirando a promoção da inclusão social no combate à pobreza e qualquer discriminação, na vivência do conceito “Cultura é direito”.

O Seminário “Cultura para Todos” fez parte de um percurso de construção coletiva do projeto democrático inaugurado pelo Ministro da Cultura. Esse foi o primeiro passo de uma série de ações voltadas ao envolvimento dos cidadãos na avaliação e no direcionamento dos rumos das políticas culturais, a partir de 2003. Foi possível reunir uma base para planejamentos futuros, mais pontualmente discutidos e avaliados na 1ª Conferência Nacional de Cultura, em 2005, onde seria estabelecida a necessidade de um Plano Nacional de Cultura, em uma clara ação mobilizadora em torno da democratização do acesso aos bens de cultura, a valorização da diversidade étnica e regional e a qualificação técnica para gestão cultural, como destacado na Constituição Brasileira:

“I - Defesa e valorização do patrimônio cultural brasileiro; II - produção, promoção e difusão de bens culturais; III - formação de pessoal qualificado para a gestão da cultura em suas múltiplas dimensões; IV - democratização do acesso aos bens de cultura; V - valorização da diversidade étnica e regional” (Constituição da República Federativa do Brasil, 2005).

Toda essa ação resultante das propostas do programa de governo de Lula para a Cultura, com a implementação de uma série de políticas públicas para o desenvolvimento e aperfeiçoamento de serviços culturais e com amplo acesso aos meios de criação, produção, circulação, difusão, fruição, formação, memória, pesquisa, informação e comunicação.

Os direitos sociais básicos, tão importantes e complementares às três primeiras gerações de direitos (individuais, políticos e sociais) passam a figurar em um grau de relevante importância. A partir do governo Lula, uma contínua promoção da cidadania cultural, da liberdade de expressão, autonomia, diversidade e memória, contribuindo com uma agenda de potencialização dos processos culturais e artísticos como vetores de desenvolvimento.

A realização das Conferências Nacionais, organizadas pelo MinC, com a participação de diversos atores da sociedade civil até então excluídos do processo de participação direta na construção de propostas para as políticas públicas, traçam tarefas para a formulação do Plano Nacional de Cultura. O potencial de mobilização das conferências é evidenciado pelos resultados do debate público, pela visibilidade do setor e participação direta dos atores interessados que proporcionam novas perspectivas de articulações e arranjos de aprofundamento da democracia envolvendo as três instâncias do poder executivo – prefeituras, governos estaduais e governo federal.

Em um espaço de tempo inferior a 10 anos, o Ministério da Cultura promove uma real participação dos sujeitos sociais através da realização das três Conferências Nacionais, com garantia de voz ativa da sociedade civil em um inédito espaço de expressão das comunidades periféricas, urbanas, rurais e tradicionais das cinco regiões do Brasil.

“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” (MinC, 2006).

Com a Emenda Constitucional nº 71, o Sistema Nacional de Cultura (SNC) passa a fazer parte da Constituição Federal (artigo 216-A), estabelecendo a implantação de uma política de Estado estruturante, com uma engrenagem que projetava a viabilização da distribuição de recursos federais para projetos culturais nos mais de 5 mil municípios brasileiros.

O SNC prevê que todas as esferas da Federação devem criar órgãos gestores da cultura (secretarias de cultura exclusivas); conselhos de política cultural; conferências de cultura; comissões Intergestoras; 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.

Resultado direto dos oito anos do governo Lula, entre 2003 e 2010, todos os Estados da Federação e quase 50% dos municípios passam a integrar o SNC, onde São Gonçalo, no estado do Rio de Janeiro, integra esse percentual. Pela primeira vez na história do Brasil uma autêntica política de Estado para a cultura.

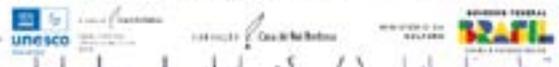
É identificável a linha adotada pelo Ministério da Cultura, com as novas orientações de governo para a área cultural, de acordo com as propostas do documento *A imaginação a serviço do Brasil* (Fundação Perseu Abramo), elaborado por especialistas do Partido dos Trabalhadores e apoiadores, contendo um conjunto de temas com o projeto de Políticas Públicas de Cultura para o Brasil, na então terceira campanha de Lula (PT), para Presidente do Brasil.

“O PT e Lula, para chegarem à Presidência da República, acumularam forças ao lado de diversos setores da sociedade brasileira que lutaram pela democracia. Foi assim também com os militantes da cultura, que, em grande parte, engrossaram o sonho de ver um metalúrgico na Presidência e, com isso, romper com a lógica elitista e privatista que, desde sempre, dominava as políticas culturais no país. Com isso, a própria vitória de Lula, pelo o que representava e pelo o que foi sua história pessoal até ali, teve uma dimensão cultural que já servia como plataforma de lançamento para o Ministério que se instalava. Como se isso já não bastasse, Gilberto Gil, com sua trajetória, força e carisma, assume o Ministério da Cultura” (Piva, 2013, p. 288).

Na égide do documento, *A Cultura como Política de Estado*, com uma série de planejamentos das Políticas Públicas de Cultura como direito básico e permanente do cidadão; a instituição de políticas públicas de Cultura de longo prazo, para além das contingências dos governos; políticas de cultura voltadas para as novas gerações frente a um novo projeto nacional encabeçado por Lula, em uma atenta afirmação das identidades regionais e étnico-culturais do País.

Na cartilha *A imaginação a serviço do Brasil*, adoções crescentes de medidas para favorecer a inclusão social, a descentralização político-administrativa do Ministério da Cultura com a regionalização das Políticas Públicas de Cultura através de novos mecanismos de participação popular, mirando na implantação de um Sistema Nacional de Política Cultural, a exemplo do SUS (Sistema Único de Saúde).

“A valorização da cultura nacional é um elemento fundamental no resgate da identidade do país. É preciso abrir espaço para a expressão de nossas peculiaridades



culturais (inclusive de corte regional), sem que isso se confunda com um nacionalismo estreito, mas sim articulado e aberto às culturas de todo o mundo. Trata-se, na linha de nossa melhor tradição cultural, de resgatar os traços peculiares de nossa identidade em formas de expressão de cunho universal, isto é, em diálogo aberto com todo mundo. É essencial, nessas condições, realizar um amplo processo de inclusão cultural, garantindo, de forma progressiva, o acesso de toda a cidadania a produção e fruição cultural, bem como a livre circulação de ideias e de formas de expressão artística, com uma ampla participação social na discussão das políticas culturais do país” (Cartilha A imaginação a serviço do Brasil, 2002).

A marca do MinC, traçando um planejamento das políticas públicas de cultura entendidas como direito básico do cidadão e sua relação com as políticas sociais, evidencia as dimensões do programa proposto no documento *A imaginação a serviço do Brasil*. Através da adoção de uma inovadora linha de políticas culturais, a meta do programa de governo do PT para a Cultura² mirava atenuar a realidade da sociedade brasileira dilacerada por uma brutal concentração de renda, pela exclusão social e por uma *cultura da violência* generalizada como método de resolução das gravíssimas contradições que a história do país apresentava.

A cartilha *A imaginação a serviço do Brasil* se contrapõe ao que estava posto no Ministério da Cultura, desde sua criação em 1985, com uma marcante ausência de um projeto estratégico para o setor, de modo mais abrangente. Eleito Presidente do Brasil, em 2002, Lula assume no seu Governo uma via onde a Cultura é reconhecida como possibilidade de desenvolvimento e impõe uma ampla reforma do aparato nacional para o setor.

São destaques na base das diretrizes do Plano Nacional de Cultura, que seria formulada ainda no primeiro mandato do Presidente Lula, os mais diversos assuntos das políticas culturais e de sua relação com outras áreas (educação, meio ambiente, esportes, segurança pública, ciência e tecnologia), consolidando no âmbito do poder executivo, o que foi pensado e discutido anteriormente no período de campanha eleitoral.

Ao contrário dos três governos anteriores, que descentralizaram e repassaram a responsabilidade da política cultural para o mercado, com o governo Lula é priorizado um processo de coordenação nacional para o setor cultural. Um conjunto de instrumentos é criado para normatizar, financiar, monitorar e avaliar a política pública, onde parte destes instrumentos passa a contar com a participação social.

Não foram poucos os esforços do Ministério da Cultura, entre 2003 e 2010, para envolver os demais entes federados no novo Sistema Nacional de Cultura, movimentando os

²“A construção de um Brasil democrático, que aponte para a inclusão social, para o resgate dos valores da integridade e da solidariedade - tão caros ao nosso povo -, e para a abolição da desconfiança e do medo como motores das relações sociais e inseparável do necessário investimento em Políticas Públicas de Cultura que garantam a inclusão cultural. Em suma, o combate efetivo à exclusão social no Brasil passa inevitavelmente pela abertura democrática dos espaços públicos aos nossos criadores populares e pela inclusão da Cultura na cesta básica dos brasileiros” (Cartilha A imaginação a serviço do Brasil, 2002).

mecanismos de gestão, inovadores, para a consolidação de um sistema com capacidade de romper com o modelo anterior, de feições pouco públicas. São identificáveis os esforços governamentais de Estados, Municípios e da sociedade civil na institucionalização das políticas culturais para além do ciclo político-partidário.

“Ao oferecer visibilidade e estimular a participação social de um sem-número de experiências que passam a ser protagonistas da sua memória e da sua visão própria do presente e do futuro, reconhece que a cultura é, sobretudo, o encontro de muitas éticas e estéticas. Assim, afirma que a centralidade que a cultura requer só se torna possível quando o centro é promovido por muitos e não sempre pelos mesmos” (Porto, 2004, p. 14).

Outro destaque é a retomada do Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC) onde a materialização da diversidade brasileira é expressa em sua composição. Além do campo da formulação passar por instâncias participativas que atravessam um processo de consolidação, como os Conselhos de Cultura (Nacional, Estaduais e Municipais) e as Conferências (Nacionais, Estaduais e Municipais), que se aprofundam com os dois mandatos do Governo Lula, a União retoma papel de coordenador, assumindo em grande medida a formulação nacional da política cultural, onde Estados e Municípios utilizam sua autonomia na execução dos serviços.

“Pela obra realizada entre 2003 e 2006 o Governo Lula mostrou seu compromisso com um projeto nacional de desenvolvimento, que ponha fim à exclusão e à pobreza, amplie a democracia com reformas institucionais e a universalização da cidadania e garanta ao Brasil um sólido e contínuo desenvolvimento, um lugar soberano e solidário no mundo” (Lula Presidente – Plano de Governo, 2007/2010).

O conjunto de medidas que buscavam integrar os históricos grupos marginalizados na sociedade brasileira, na garantia de uma participação igualitária de todos, independente da classe social, da educação, da condição física, do gênero, da etnia, da orientação sexual, dentre outros aspectos, foi meta de combate ao longo dos dois governos Lula, entre 2003 e 2010, que manteve pontual ação em prol da promoção da inclusão social, com programas ou projetos no âmbito da Cultura, em atenção à efetivação desta promoção.

Na prática, o Ministério da Cultura aplicava campanhas comprometidas com este fim, desde a escolha de representantes políticos na gestão da pasta com histórico de luta e militância contra a desigualdade, com firme cobrança de fiscalização das políticas públicas e contribuindo fundamentalmente para o acesso à Cultura.

A criação de políticas públicas, como o Programa Cultura Viva, com a valorização de pontos de cultura espalhados pelo país, que já era uma negativa da prática concentradora anterior a 2003, com manifestações de cultura popular tão diversas que ganharam visibilidade

e políticas específicas, representou o afloramento, no âmbito do Estado brasileiro, da dimensão simbólica da cultura.

As Conferências Nacionais de Cultura, a elaboração do Plano Nacional de Cultura e a proposta de criação, institucionalização e consolidação do Sistema Nacional de Cultura (SNC) são marcas desse projeto, onde os repasses de recursos de fundo a fundo para estados e municípios, estimulava prefeituras e governos estaduais a organizarem seus respectivos sistemas de cultura, com o compromisso do MinC de tratar da desburocratização dos mecanismos de fomento para o setor.

O fortalecimento da FUNARTE, construindo uma política nacional para as artes, includente e abrangente, articulada com estados e municípios, também foi alvo de investimento do MinC, sob a ótica do programa de governo da campanha de 2002, renovada também na campanha de 2006, destacando a necessidade de consolidação de uma política nacional em diálogo com os mais variados setores da cultura brasileira.

Todos os setores do MinC receberam atenção de forma ativa (IPHAN, IBRAM, Biblioteca Nacional, Fundação Cultural Palmares, Fundação Casa de Rui Barbosa), que receberam investimentos proporcionais à sua imensa importância para a memória, pesquisa e acervo da cultura brasileira. Nos dois programas de governo do então Lula Presidente, o compromisso com a Convenção da UNESCO sobre a Proteção e Promoção da Diversidade Cultural, foi um estímulo extra para a adoção do ciclo de políticas centradas nos direitos culturais dos povos indígenas, quilombolas, ribeirinhos e outras minorias.

“A dinâmica do primeiro governo (2003-2006) evidenciou que Gil e equipe organizaram o Ministério sob a bandeira do papel ativo do Estado como indutor de um protagonismo efetivo dos fazedores de cultura esparramados por todo o país, com as mais diversas formas de expressão. A sociedade brasileira respondeu ao chamamento do governo federal revelando o vigor de sua produção cultural para além do que a indústria instalada já mostrava. O MinC, em todo o período Lula, era um caldeirão de propostas e ideias em ebulição. Sendo assim, de maneira dialética e dinâmica, não exatamente planejada, nem totalmente pacífica, o ministério foi conformando quatro polos de atuação que disputavam o sentido do projeto. Houve um grupo de gestores mais dedicados à institucionalização da cultura. Esses se empenharam pela constituição do Sistema Nacional de Cultura (SNC) e diferentes instrumentos de participação social (conselho, conferência, câmaras e colegiados setoriais), pela recuperação da FUNARTE e do IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – e pela criação do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), que ocorreria apenas no segundo mandato, e do Instituto Nacional do Livro e Leitura, ainda em projeto. Esse grupo estabeleceu muito rapidamente o diálogo com setores já organizados da sociedade: partidos políticos, associação de produtores e criadores, entidades de classe, gente ligada à universidade e gestores estaduais e municipais de cultura” (Piva, 2013, p. 291).

O estabelecimento de um sistema permanente de estatísticas culturais, em conjunto com o IBGE, para geração de dados, e com o IPEA, para a análise deles, de modo a superar a

insuficiência e a dispersão de informações que impediam a análise socioeconômica aprofundada dos diversos setores que compõem os elos da produção cultural em seus diversos níveis e registros, além de impedir a comparação do perfil econômico das atividades culturais desenvolvidas no Brasil e em outros países.

A partir dos grandes avanços no primeiro mandato do Governo, o segundo mandato de Lula aponta continuidade, mantendo a trajetória de mudanças para o fortalecimento da cidadania cultural e renovação das políticas públicas culturais. No Plano de Governo da campanha de 2006 os pontos apresentados para Cultura sinalizam a manutenção das ações iniciadas em 2003.

Como registrado no programa de governo do candidato à reeleição (coligação A Força do Povo PT, PRB e PCdoB) avançando na consolidação do Sistema Nacional de Cultura, integrando políticas de financiamento e estimulando práticas participativas na gestão cultural: criar e implementar mecanismos de financiamento para estabelecer o Ticket Cultural, como forma democrática de acesso da população aos bens e serviços culturais; acelerar o processo de revisão do Fundo Nacional de Cultura e das demais leis de incentivo, preservando o caráter republicano, a transparência e o controle público sobre esses instrumentos de financiamento à produção cultural; articular as ações governamentais em educação, cultura e comunicação, reconhecendo e apoiando a diversidade cultural do país.

Na proposta do candidato Lula, na campanha de 2006, a participação democrática tem lugar especial no programa de governo. Para as eleições de 2006 a coordenação da campanha de Lula publica seu programa para a cultura com o título *Brasil: cultivar a memória e inventar o futuro*, no qual havia a defesa das realizações na primeira gestão e um elenco de propostas que estavam em sintonia com o programa geral.

Uma semana após a vitória, o próprio MinC publica um *Programa Cultural para o Desenvolvimento do Brasil*. Mais extenso, mostrava sintonia com o programa eleitoral, com função de disputar o futuro e legitimar a continuidade da gestão e das políticas em operação. Somados, os dois documentos são o registro de um vértice importante do período Gil/Juca.

“A ampliação do orçamento, democratizadas as esferas de decisão e criados espaços participativos em diálogo permanente com a gestão e por meio de três conferências nacionais de cultura, que envolveram mais de 3.000 municípios, em todos os estados da federação. O Conselho Nacional de Política Cultural foi implementado e fortalecido e estabelecemos as bases de um Sistema Nacional de Cultura. Foi um período fértil para a imaginação e para a cultura brasileira. Mesmo com avanços tão importantes nas políticas culturais, nossos governos não conseguiram incidir no nível necessário na dimensão simbólica do país e na vida dos seus mais de 200 milhões de habitantes” (Matta-Machado, 2009).

Problemas foram identificados, como por exemplo, a inabilidade e imprevisibilidade de boa parte dos chamamentos públicos (editais), em função do despreparo da própria sociedade civil para o trato das exigências burocráticas do Estado, frente ao compromisso da pasta de fazer valer uma política cultural sob o prisma da dimensão simbólica da Cultura. Frente o volume da inovadora pauta, parte das ações evidenciaram uma inadequação da burocracia da Administração Pública às práticas culturais, uma vez que os procedimentos não foram determinados tendo por base a sua natureza específica, mas sim reproduziram normas e preceitos aplicáveis aos tipos de bens e serviços que o Estado costuma contratar, sem considerar a especificidade da cultura.

Estimulador potencial dos debates políticos, o MinC identificou que era necessário sedimentar no território das prioridades orçamentárias, uma ação pontual para assegurar de modo mais efetivo a participação dos agentes culturais, dos artistas e trabalhadores de cultura nos mecanismos para acessar os recursos públicos, onde se identificou quanto a necessidade da busca de soluções sistêmicas e não pontuais.

“Nestes dez anos vivemos uma situação nova no país. Pela primeira vez combinamos democracia, crescimento econômico e redução das desigualdades. Nunca havíamos vivido tal experiência, e isso não pode ser minimizado ou esquecido. Esta combinação carrega uma carga de valores que têm acompanhado todas as ações do governo federal. Como se sabe, a questão permanente para a esquerda é a dura tarefa da travessia para uma sociedade que não restrinja a ideia de liberdade de expressão aos limites impostos pelo capital. Liberdade de expressão, nesse sentido, tem relação direta com a própria ideia de direito à comunicação e à cultura, por um lado, e, por outro, à ideia de participação na cena política” (Piva, 2013, p. 292)

Nos dois mandatos do Presidente Lula, os Ministros Gilberto Gil e Juca Ferreira, aos olhos do público e da crítica, foram os principais responsáveis pelos principais avanços conquistados pelo MinC.

“Para a esquerda, a cultura é a capacidade de decifrar as formas da produção social da memória e do esquecimento, das experiências, das ideias e dos valores, da produção das obras de pensamento e das obras de arte e, sobretudo, é a esperança racional de que dessas experiências e ideias, desses valores e obras surja um sentido libertário, com força para orientar novas práticas sociais e políticas das quais possa nascer outra sociedade” (Chauí, 2006, p. 289).

A pluralidade da Cultura brasileira, mesmo em face do próprio Estado, no vício do formalismo burocrático, apresentou um saldo afirmativo diante da dimensão dos direitos culturais que foi fortalecida. Já a dimensão econômica da cultura, em primeiros momentos da associação dos conceitos com o simbólico e o cidadão, foi alargada na prática. O processo que foi estabelecido, em uma nova dinâmica das relações institucionais, marcou sem dúvida a

contribuição do Governo Lula para o avanço e aprimoramento das políticas culturais no Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**. Brasília, DF, 2005.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas**. São Paulo: Editora Cortez, 2006.

COLIGAÇÃO LULA PRESIDENTE. **Cartilha A imaginação a serviço do Brasil**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2002.

CUNHA FILHO, Francisco Humberto. **Federalismo Cultural e Sistema Nacional de Cultura: contribuição ao debate**. Edições UFC: Fortaleza, 2010.

MATTA-MACHADO, Bernardo. **Revista Teoria e Debate**. São Paulo, 2009.

PARTIDO DOS TRABALHADORES – PT. **Lula Presidente - Plano de Governo 2007/2010**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

PIVA, Glauber. Cultura: políticas públicas e novas visibilidades. *In*: SADER, Emir (org.). **10 anos de governos pós-neoliberais no Brasil: Lula e Dilma**. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2013, v. 1, p. 285-301.

PORTO, Marta. **Cultura e desenvolvimento: um desafio de todos**. Aeroplano, 2004.

RUBIM, Antônio Albino Canela. **Políticas Culturais no Brasil – Coleção Cult**. Salvador: EDUFBA, 2007.

DIREITOS CULTURAIS NO ESTADO BRASILEIRO

Camila L. Corrêa da Costa¹

RESUMO: Os direitos culturais são uma garantia constitucional desde 1988. A previsão expressa de direitos em documentos oficiais é uma conquista importante, no entanto ela não é determinante para sua real implementação. O presente trabalho analisa as diferentes formas de interpretação do art. 215 da Constituição Federal, que assegura o exercício dos direitos culturais, ao longo dos anos, comparando o desenho e a implementação das políticas culturais desenhadas no âmbito federal com o quadro político mais geral do país.

PALAVRAS-CHAVE: Direitos culturais. Políticas culturais. Governo federal.

INTRODUÇÃO

A Constituição da República Federativa do Brasil de 1988 (CRFB/88) foi a primeira a mencionar expressamente a expressão “direitos culturais”. Em realidade, foi a primeira Carta constitucional a dedicar um capítulo inteiramente ao tema da cultura, constituído pelos artigos 215, 216 e 216-A (este último introduzido pela Emenda Constitucional nº 71, de 2012).

Segundo Caio Gonçalves Dias (2021), o arcabouço jurídico voltado para a cultura criado a partir da redemocratização é o resultado de inúmeras contribuições de diferentes segmentos sociais reconhecidos e que participaram da Assembleia Nacional Constituinte. Nas entrelinhas do texto constitucional aprovado, apreende-se uma mudança de entendimento basilar, pela qual a cultura passaria a ser entendida como um direito, “[...] a partir do uso de uma noção de cultura ampliada, que extrapolasse as artes e o patrimônio” (Dias, 2021).

Dias aponta o texto do *caput* do art. 215 da Constituição Federal como um indício fundamental deste entendimento. Este dispositivo, cuja redação permanece inalterada desde sua promulgação², é explícito ao afirmar que caberá ao Estado brasileiro garantir a todos o

¹Doutoranda 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.

²Até o momento da elaboração deste trabalho, a Constituição Federal foi emendada 129 vezes, sendo a última registrada em 5 de julho de 2023.

pleno exercício dos direitos culturais e o acesso às fontes da cultura nacional (Brasil, 1988). A constituição, porém, não definiu como essa garantia deveria ser efetivada.

Diante dessas premissas, o presente trabalho pretende averiguar de que forma o comando do art. 215 da CRFB foi implementado ao longo dos anos, visando a efetividade dos direitos culturais. Para tanto, serão apresentadas de forma sucinta as políticas culturais desenvolvidas no âmbito dos governos federais para a concretização dos direitos culturais. Os governos que assumiram a Presidência da República desde 1988 serão apresentados em três grandes blocos, a saber: governos neoliberais (Collor, Itamar Franco e Collor), governos pós-neoliberais³ (Lula e Dilma) e governos ultraneoliberais⁴ (Temer e Bolsonaro).

Em cada bloco, serão abordados alguns dos critérios apontadas por Rubim⁵ (2007) como aspectos relevantes para a análise de políticas culturais: 1) definição de cultura intrínseca à política empreendida; 2) delimitação e caracterização dos atores das políticas culturais e, por fim, 3) qual o conjunto de formulações e ações desenvolvidas ou a serem implementadas.

GOVERNO NEOLIBERAIS: A CULTURA COMO UM BOM NEGÓCIO

Os governos de Fernando Collor de Mello (1990 a 1992), Itamar Franco (1992 a 1993) e Fernando Henrique Cardoso (1994-1998 e 1999-2002) foram gestões predominantemente neoliberais e, para o setor das políticas culturais, foi um longo período de escassez e particularmente dramático.

Por meio de uma medida provisória, Collor extinguiu o ministério criado sete anos antes e a pasta voltou ao patamar de secretaria ligada diretamente à presidência. Além do ministério, outros órgãos que desempenhavam atividades fundamentais também foram extintos, como a Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), a Fundação Nacional de Artes

³Adota-se neste trabalho as categorias propostas por Emir Sader (2022) ao analisar a implementação do neoliberalismo na América Latina. Na sua visão, após décadas de predomínio de governos eminentemente neoliberais na região, que sofreu com as formas mais radicais de ajustes fiscais e desmonte de políticas sociais para o estabelecimento de Estados mínimos, houve um período de governos que conseguiram instituir políticas antineoliberais através do reconhecimento de direitos sociais e ações concretas de combate à fome, à pobreza, à miséria e à desigualdade. Nesse sentido, tais governos são classificados como “pós-neoliberais”, ainda que o autor reconheça que eles tenham acontecido dentro de “era neoliberal”.

⁴O termo se apoia na obra do geógrafo inglês David Harvey, que observa um fenômeno de aproximação entre movimentos chamados de neoconservadores e a setores neoliberais. O conceito será desenvolvido mais adiante.

⁵Segundo Rubim (2007), para realizar uma análise completa e rigorosa de uma política cultural, além dos aspectos já indicados no texto principal, devem ser considerados: definição e determinação da noção de política acionada; quais os objetivos e metas a serem alcançados; qual o público pretendido; quais os instrumentos, meios e recursos acionados; quais as interfaces pretendidas; quais as articulações entre os variados componentes apresentados e, por fim, destaque do momento do sistema cultural atingido por determinada política.

Cênicas, a Fundação do Cinema Brasileiro, a Fundação Cultural Palmares, a Fundação Nacional Pró-Leitura e, por fim, a distribuidora Embrafilme (Mendes, 2015).

O corte nos investimentos públicos em cultura quase paralisou o setor. Segundo Calabre (2007), entre março de 1990 e dezembro de 1991, não houve investimento por parte do Governo Federal na cultura. O choque provocado por essas medidas foi tamanho que, se na década de 80, em grande parte graças ao trabalho da Embrafilme, a produção cinematográfica média girava em torno de 70 filmes lançados por ano, nos primeiros anos da década de 90, esse número caiu para aproximadamente sete (Almeida; Butcher, 2003).

Apesar das medidas drásticas adotadas, a situação econômico-fiscal do país não melhorava. Esse cenário, aliado às acusações de desvio financeiro e corrupção, contribuiu para o aumento da impopularidade do governo de Collor, levando-o a realizar algumas substituições nos cargos de ministros e secretários do chamado primeiro escalão. A pasta da cultura ganhou um novo secretário, o diplomata Luiz Paulo Rouanet, “[...] um intelectual com maior sensibilidade para as questões culturais que seu antecessor” (Calabre, 2009). No entanto, ele pouco pôde fazer diante do parco orçamento, além do trabalho de desmonte da estrutura estatal.

Por outro lado, há de se considerar que uma “[...] política cultural depende de muitos outros aspectos para constituir-se como um conjunto de ações realmente capaz de garantir o acesso aos bens culturais” (Mendes, 2015). Nesse sentido, a postura de diálogo permanente e a vontade de reconstruir o que havia sido extinto do novo secretário foram determinantes para que as atividades voltadas para a cultura fossem, de alguma forma, restabelecidas.

Na sua gestão, foi criado o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), sancionado pela lei nº 8.313/91, mais comumente conhecido como Lei Rouanet. Seguindo os preceitos constitucionais, o programa “visava captar e canalizar recursos para o setor de modo a contribuir para facilitar, a todos, os meios para o livre acesso às fontes da cultura e o pleno exercício dos direitos culturais” (Brasil, 1991, art. 1º, inc. I). Para tanto, eram indicados três mecanismos de financiamento: o Fundo Nacional de Cultura (FNC), o Fundo de Investimento Cultural e Artístico (Ficart) e o incentivo a projetos culturais, através da renúncia fiscal, chamada também de mecenato.

O Fundo Nacional da Cultura (FNC) era um mecanismo que visava à distribuição regional equitativa dos recursos e pretendia favorecer a visão interestadual, estimulando as propostas de enfoque regional (Brasil, 1990, Lei 8.313, art. 4º, inc. I e II). Já o Fundo de Investimento Cultural e Artístico (Ficart) era o instrumento voltado para o financiamento de atividades culturais de cunho comercial ou industrial de interesse cultural (Brasil, 1990, Lei

8.313, art. 9º). Constituía-se como um fundo de investimento a ser administrado pela Comissão de Valores Mobiliários (CVM), sem qualquer participação do Ministério da Cultura, mas este sequer saiu do papel. Por fim, o incentivo a projetos culturais poderia ser realizado através da renúncia fiscal, estimulando o investimento privado mais direto no setor.

Em linhas gerais, através da renúncia fiscal o Estado permite que parte do imposto devido por determinadas pessoas seja direcionada para atividades culturais previamente avaliadas pelos órgãos estatais. Esta avaliação seria realizada (e ainda é) pelo Conselho Nacional de Cultura (CNC), que examina as propostas segundo os critérios estabelecidos em lei e demais instruções normativas. Do valor total do projeto, uma parcela seria financiada através da renúncia estatal e a remanescente deveria ser financiada com recursos privados.

Para estimular o engajamento do empresariado brasileiro, foi criada numa campanha sacralizada na cartilha “Cultura é um bom negócio”⁶. Após a avaliação do CNC, os projetos estariam habilitados a captar os recursos no setor privado. A seleção dos projetos deveria ser feita pelos possíveis apoiadores, os quais, seguindo a lógica neoliberal, teriam mais competência para decidir onde e em quais projetos as verbas deveriam ser alocadas. Seguindo o caminho sugerido pelo próprio Governo Federal, as empresas deveriam adotar os critérios de *marketing* cultural para guiar sua decisão.

Com o passar dos anos, a Lei Rouanet de fato alavancou a produção cultural e conseguiu atrair para o setor investimentos vultosos. No entanto, do ponto de vista de políticas públicas, o uso sistemático desses incentivos acarretou problemas conceituais graves, sendo talvez o mais desconcertante a delegação ao setor privado da decisão de como e onde recursos públicos deveriam ser aplicados, representando uma verdadeira “privatização do poder decisório” (Porto, 2007).

Diante das instabilidades no campo econômico, fiscal e político, o presidente Collor foi afastado da presidência em outubro de 1992 e, em dezembro do mesmo ano, renunciou ao mandato em meio ao processo de *impeachment* que havia sido instaurado pelo Senado Federal. Não obstante, ele foi condenado com a perda de seus direitos políticos por oito anos. O então vice-presidente Itamar Franco assumiu a presidência do país.

Para a cultura, essa transição representou um pequeno alívio, na medida em que algumas instituições que haviam sido extintas foram recriadas, tal como a Funarte. Além disso, a Secretaria de Cultura reassumiria em novembro de 1992 seu *status* de ministério. Em

⁶BRASIL. Cultura é um bom negócio. Ministério da Cultura. Brasília, 1995.

1993, foi promulgada a Lei 8.685, que estabelecia mais uma possibilidade de renúncia fiscal nos moldes da Lei Rouanet, só que desta vez voltada exclusivamente para o setor audiovisual.

Em 1995, Fernando Henrique Cardoso chega ao poder após uma exitosa condução da política econômica à frente do Ministério da Fazenda, no governo de Itamar Franco. No seu governo, o país entrou definitivamente na onda neoliberal e, do ponto de vista da estrutura do Estado, a ordem era minimizá-la.

Diante do sucateamento da estrutura federal voltada para o setor cultural, as leis de incentivo fiscal seguiram adiante e se fortaleceram como única política pública, inclusive nos níveis municipal e estadual. Segundo Calabre (2007), “[...] foi um período dedicado ao aprimoramento das leis de incentivo [...] – ação que esteve em consonância com a política neoliberal implantada pelo presidente Fernando Henrique”. Na ausência de outras políticas para o setor e diante da flagrante desresponsabilização do Estado, que se omitiu perante seus deveres constitucionais, o negócio cultural se sobrepôs aos direitos, permitindo que a lógica mercantil permeasse de vez a produção cultural do país.

GOVERNOS PÓS-NEOLIBERAIS: A CULTURA COMO UM DIREITO

Em 2003, Luiz Inácio Lula da Silva, eleito presidente, tomava posse em meio a uma grande euforia. A esperança vencida o medo e a expectativa era a de uma mudança radical no comando do país, de modo que os interesses do Estado se sobrepusessem aos do mercado. Não se contava, porém, com a profundidade alcançada pela ideologia neoliberal. De acordo com Sader (2009), o “consenso liberal” estava de tal forma enraizado nas elites políticas e sociais que as possibilidades de mudanças reais se demonstraram difíceis e escassas.

As privatizações cessaram, mas os ajustes fiscais continuaram, embora não fossem mais o mote principal da política nacional. Nas áreas sociais, os investimentos voltaram a ganhar força e o papel do Estado foi, de alguma forma e aos poucos, restaurado. A grande desigualdade social no país tornou-se tema principal dos primeiros anos do mandato de Lula e as políticas de distribuição de renda dominaram o debate.

O setor cultural ganhou um novo ânimo com a nomeação do músico Gilberto Gil para ministro da cultura. Reconhecido internacionalmente como artista, Gil trouxe certo glamour ao governo Lula; porém, sua contribuição foi muito mais profunda para o encaminhamento das políticas culturais e representou uma guinada radical nos rumos do MinC. Em seu discurso de posse, o novo ministro deixava claro quais seriam os pilares de atuação do ministério.

Rechaçando a posição omissa e negligente adotada nas gestões anteriores, Gil partia do pressuposto de que não era tarefa do Estado fazer cultura, mas sim dar as condições necessárias para a criação e a produção de bens culturais, de modo a promover o desenvolvimento cultural de toda a sociedade. A atuação estatal passaria a buscar outras formas de facilitar e promover a produção já em curso em todos os cantos do país, numa intervenção que chamou de “*do-in* antropológico”.

O conceito de cultura adotado pelo novo MinC também sofria modificações drásticas. Em vez de ser apenas um bom negócio, a cultura passava a ser entendida de forma ampla e complexa, sendo desdobrada em três dimensões: o simbólico, o econômico e a cidadã⁷. Pela dimensão simbólica, compreendia-se que todos os seres humanos têm a capacidade de criar símbolos. Idiomas, costumes, culinária, modos de vestir, saberes tradicionais, além das mais diversas linguagens artísticas, todas as possibilidades de criação deveriam ser reconhecidas e, portanto, protegidas pelo Estado.

Pela dimensão econômica, entendia-se a cultura como um vetor de desenvolvimento econômico, socialmente justo e sustentável, capaz de gerar dividendos, produzir lucro, emprego e renda. Por fim, pela dimensão cidadã, a cultura passava a ser considerada como um direito básico do cidadão e os direitos culturais deveriam ser garantidos com políticas que ampliassem o acesso aos meios de produção, difusão e fruição dos bens e serviços produzidos. Por este enfoque, a cultura era interpretada como um vetor transversal que permeia, influencia e congrega campos distintos na consecução de um plano geral, capaz de promover a soberania nacional.

Com base nessa interpretação extensiva da cultura, o MinC ampliou e diversificou substancialmente sua atuação, que ultrapassou o campo das artes e do patrimônio material e, desta forma, democratizou a proteção estatal, que passou a abranger outras culturas, tais como as populares, a afro-brasileira, as indígenas, de gênero, entre outras. O “abandono da visão elitista e discriminadora da cultura” representou um rompimento com o autoritarismo de outrora (Rubim, 2010), o que foi reforçado por uma busca incessante de construção democrática das políticas que seriam criadas para o setor cultural.

Em 2008, Gil saiu do comando do MinC, que passou para as mãos de Juca Ferreira, seu assessor nos anos anteriores. Não houve mudanças substanciais na condução das políticas culturais implementadas, mas os primeiros entraves se apresentavam. Cumpria ao novo

⁷BRASIL. As metas do Plano Nacional de Cultura. MinC: 2012.

ministro pensar nas possíveis soluções e isso foi feito seguindo com o debate junto à sociedade civil interessada.

Desse contínuo diálogo com o setor cultural, foram elaboradas propostas de leis que buscavam, de alguma forma, fincar bases legais mais sólidas para a proteção e concretização dos pleitos identificados. Entre estas, destacamos dois: o Sistema Nacional de Cultura (SNC) e o Plano Nacional de Cultura (PNC).

O PNC foi aprovado ainda no governo Lula, sendo incluído no texto constitucional através da Emenda Constitucional nº 48, de 10 de agosto de 2005, promulgado como lei (nº 12.343) em 2 de dezembro de 2010, no final de seu segundo mandato. Segundo Varella (2014), a função primordial do PNC foi regulamentar o §3º do art. 215 da CRFB/88, estabelecendo os objetivos, as prioridades, os meios e o tempo para a elaboração das políticas públicas voltadas ao desenvolvimento cultural. Nesse sentido, ele lança diretrizes para a integração das ações do poder público voltadas para a implementação dos direitos culturais até o ano de 2020⁸.

O SNC foi instituído em 29 de novembro de 2012, com a aprovação da Emenda Constitucional nº 71, já no governo de Dilma Rousseff, que assumiu a Presidência em 2011 e sobre ele se falará mais adiante.

Sendo a primeira mulher eleita para a Presidência da República, Dilma Rousseff procurou nomear outras mulheres para cargos de destaque em seu governo, que se iniciou em 2011. Entre elas, estava Ana de Hollanda, nomeada como a nova ministra da cultura. A expectativa era de continuidade no plano de governo, inclusive no campo das políticas culturais; no entanto, isso não se cumpriu.

Tão logo empossada, a nova ministra decidiu retirar a licença *Creative Commons*⁹ do sítio do ministério. Além disso, foi realizada uma reestruturação da composição do ministério e criada a Secretaria da Economia Criativa, cujo escopo era, segundo seu plano de ação apresentado em 2011, “ampliar a participação da cultura no desenvolvimento socioeconômico sustentável”, através do fortalecimento do “apoio e do fomento aos profissionais e aos micros e pequenos empreendimentos criativos brasileiros”¹⁰. Por outro lado, discussões importantes que estavam em curso foram freadas, como a reforma da Lei de Direitos Autorais e da Lei

⁸Esse prazo foi posteriormente estendido inicialmente até 2022, pela MP 1.129/2022, e depois para 2024, pela lei 14.468, de 16 de novembro de 2022, ambos os instrumentos sancionados na constância do governo Bolsonaro.

⁹*Creative Commons* é uma licença especial para uso gratuito de determinada criação, com respeito à autoria, desde que seja sem fins lucrativo. Trata-se de um instrumento que se contrapõe às proteções ao direito do autor. Fonte: https://creativecommons.org/licenses/?lang=pt_BR. Acesso em: 23 mar. /2023.

¹⁰ Plano da Secretaria da Economia Criativa: políticas, diretrizes e ações 2011, a 2014. ISBN – 978-85-60618-03-3. BRASIL, Ministério da Cultura: Brasília, 2011.

Rouanet (Projeto de Lei Procultura). Além de ilustrar a mudança de postura no ministério, esses episódios foram uma clara demonstração de que as concepções dentro do setor cultural não eram uniformes.

Para Rubim (2015), essas atitudes iniciais dissonantes em relação aos anos anteriores fizeram acirrar os conflitos já existentes no processo de indicação para a direção do ministério e o “[...] clima conturbado se estendeu por praticamente toda gestão” (Rubim, 2015). Ana de Hollanda ficou à frente do MinC por apenas 20 meses e, em 2012, a pasta passaria para as mãos da senadora Marta Suplicy.

A maior contribuição de Marta foi seu prestígio político, com o qual conseguiu dar prosseguimento à tramitação de alguns projetos encaminhados ao Congresso Nacional, como foi o caso do SNC, citado anteriormente. Este sistema representava o principal instrumento pelo qual o MinC poderia desenvolver políticas públicas, coordenando as diferentes esferas de poder (federal, estadual, distrital e municipal). Teria uma estrutura heterogênea que abrangeria órgãos gestores da cultura, conselhos de política cultural, conferências de cultura, comissões intergestoras, planos de cultura, sistemas de financiamento à cultura, sistemas de informações e indicadores culturais, programas de formação na área da cultura e, finalmente, sistemas setoriais de cultural.

A aprovação do SNC, no entanto, representava mais a força política da nova ministra do que propriamente um engajamento com as políticas culturais em curso. Houve uma concentração de poder na sua pessoa e as diversas substituições nos cargos da secretaria executiva dificultaram sobremaneira a condução das políticas em andamento (Rubim, 2015). Marta Suplicy deixou o cargo um pouco antes do final do primeiro mandato de Dilma.

O resultado de gestões tão dissonantes dos anos anteriores foi um rebaixamento no prestígio do ministério. A forte interação com a sociedade civil e, em especial, com as comunidades culturais e com a sociedade política, nacional e internacional, ficou debilitada. A perda da centralidade da participação popular no processo de construção de políticas nos anos anteriores deu espaço para a retomada de premissas gerenciais (Calabre, 2015). Segundo Rubim (2015), “[...] as políticas culturais subsistiram pela potência de sua assimilação pela sociedade e pela resistência de alguns dirigentes no Ministério, o que tornou possível sua continuidade, mas em níveis desacelerados”.

GOVERNOS ULTRANEOLIBERAIS: A CULTURA COMO ALVO

Em 2016, quando Michel Temer assumiu a presidência após o afastamento da presidenta Dilma Rousseff, que posteriormente sofreria o *impeachment*, o Ministério da Cultura foi novamente extinto, sendo a pasta incorporada ao Ministério da Educação¹¹. Desta vez, no entanto, houve forte reação do setor cultural, que se mobilizou e ocupou repartições públicas da cultura em 18 capitais no país¹², que tiveram como mote “Ocupa MinC”, “Ocupa Funarte”, entre outros (Dias, 2021). Diante de tamanha repercussão negativa, a decisão foi revogada e o MinC voltou a compor a estrutura do governo federal. Isto, no entanto, não significou uma continuidade nas políticas estabelecidas anteriormente, sobre as quais passou a incidir um forte viés neoliberal (Barbalho, 2018). Segundo Dias (2021),

“Certamente o governo Temer sentiu o peso das manifestações, já que o ponto óbvio de culminância desse processo foi a refundação do MinC. O jogo político construído por esses agentes para a gestão pública da cultura foi posteriormente modificado. De modo geral, é visível a maneira como o governo golpista atuou para rebaixar a pasta, mesmo mantendo seu *status* de ministério” (Dias, 2021, p. 235).

Diante da crise política, que teria levado o país novamente à recessão, o governo Temer tomou para si a responsabilidade de ajustar as contas públicas e mobilizou esforços para aprovar uma emenda constituição que imporia limite aos gastos públicos por vinte anos¹³, através de políticas fiscais de controle das contas públicas. Esta medida ficou conhecida como “PEC do teto de gastos” e atingiu todos os setores de serviços públicos. Os cortes nas dotações orçamentárias foram sentidos de forma mais contundente no campo social. Especificamente para o MinC, houve redução de 43% do seu orçamento¹⁴.

Em 2019, com o início do governo do presidente Jair Messias Bolsonaro, o Ministério da Cultura foi extinto pela terceira vez, sendo novamente rebaixado ao *status* de Secretaria

¹¹Vide art. 1º, inc. IV e art.6º, inc. VI da Medida Provisória nº 726, de 12 de maio de 2016. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2016/mpv/mpv726.htm. Acesso em: 10 mar. 2023.

¹²Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/07/1795104-policia-invade-palacio-capanema-e-encerra-ocupacao-contra-temer.shtml>. Acesso em: 10 mar. 2023.

¹³Fonte: <https://g1.globo.com/politica/noticia/senado-aprova-pec-do-teto-de-gastos-em-2-turno.ghtml>. Acesso em: 10 mar. 2023.

¹⁴Fonte:

<https://www.poder360.com.br/governo/com-corte-de-gastos-de-43-cultura-segue-sem-titular-ha-59-dias/>. Acesso em: 10 mar. 2023.

Especial, inicialmente lotada no Ministério de Cidadania¹⁵ e remanejada para a pasta do Turismo¹⁶ um ano e meio mais tarde.

Neste novo período de intensas práticas neoliberais, pode-se destacar um fator que o diferencia do primeiro momento, indicado anteriormente: a associação a movimentos conservadores. No entendimento do geógrafo inglês David Harvey (2008), esse tipo de associação é uma consequência lógica de políticas neoliberais.

Considerando que o Estado deve não somente garantir os direitos individuais, em especial a propriedade privada, de modo que o mercado possa gerir a vida em suas diversas dimensões, as estruturas criadas para assegurar direitos sociais são destruídas. Serviços públicos de saúde, educação, seguridade social são desmontados sob o pretexto de ajuste fiscal e diminuição dos gastos públicos.

Sem essa rede de amparo social, os interesses individuais podem (e eventualmente o farão) se sobrepor à ordem. Para se evitar esse caos, Harvey afirma que “algum grau de coerção parece necessário à restauração da ordem” e, para isso, o grupo que chama de neoconservadores apresenta uma solução para restabelecer certo amparo social, que enfatiza a militarização, bem como valores morais religiosos.

No caso brasileiro, é notório o apoio de setores religiosos mais conservadores ao governo Bolsonaro, no qual tiveram ampla influência. Com especial ênfase nas pautas morais, estes setores tornaram questões ligadas à diversidade social e cultural, bem como às questões identitárias alvos para perseguição e desmonte (RUBIM, 2020). Esses argumentos constituíram elementos essenciais na plataforma do governo Bolsonaro, servindo como base ideológica de uma “guerra cultural” deflagrada desde antes do início da campanha eleitoral para a Presidência em 2018 (Matta-Machado, 2020; Scoralick, 2020; Rubim, 2020). Para Rubim (2020),

“A atuação, inspirada em tais concepções ideológicas, não busca o mero desenvolvimento da cultura, das artes, do patrimônio e de outras modalidades culturais, mas uma brutal cruzada contra elas, em geral consideradas como contaminadas pelo “marxismo cultural”. Tal cruzada está organizada a partir do núcleo ideológico duro de extrema-direita do governo, instalado em diversos setores do aparelho estatal nacional, com destaque para as relações internacionais e a educação, com a estrita colaboração de órgãos estatais controlados pelo fundamentalismo religioso” (Rubim, 2020, 210).

¹⁵Medida provisória nº 870, de 1º de janeiro de 2019, convertida na lei 13.884, de 18 de junho de 2018. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2019/Mpv/mpv870.htm.

¹⁶Alteração instituída pela Medida Provisória nº 1.058, de 27 de julho de 2021, posteriormente convertida na lei nº 14.261, de 16 de dezembro de 2021. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2021/Mpv/mpv1058.htm#art12i.

Ao longo dos quatro anos da gestão Bolsonaro, a cultura tornou-se um alvo nessa disputa e seu desmonte era necessário para encerrar a guerra no governo do presidente eleito (Dias, 2021). Assim, além da extinção do próprio ministério, houve drástica diminuição de recursos destinados a leis de incentivo, descontinuidade de programas federais, cortes orçamentários para a manutenção de instituições e equipamentos culturais, chegando até mesmo a certa criminalização da atividade artística.

Do ponto de vista da gerência da nova Secretaria, a intensa rotatividade dos encarregados gerou grande instabilidade. Ao longo dos quatro anos de governo, foram nomeados cinco Secretários de Cultura, a saber: Henrique Medeiros Pires (1º de janeiro a 21 de agosto de 2019), Ricardo Braga (9 de setembro a 6 de novembro de 2019), Roberto Alvim (7 de novembro de 2019 a 17 de janeiro de 2020), Regina Duarte (4 de março a 10 de junho de 2020) e, por fim, Mário Frias (de 23 de junho de 2020 a 30 de março de 2022), e Hélio Ferraz (de 30 de março a 21 de dezembro de 2022).

No que tange à lei Rouanet, ela foi alvo de inúmeras críticas infundadas desde a campanha eleitoral e nenhuma delas dialogavam com as críticas já apontadas neste trabalho. Um exemplo foi a disseminação de informações erradas (*fake news*) sobre artistas que teriam recebido recursos vultosos para fazer apologia às pautas dos governos petistas, ocultando o fato de que tais recursos deveriam ser captados no mercado privado. Foram realizadas alterações na regulamentação infralegal de modo a combater a alegada “mamatas dos artistas”, mas foram mantidas as regras que permitiam a total isenção dos investimentos privados, tal como acontece no mecenato à brasileira (Dias, 2021).

Em relação ao PNC e ao SNC, não obstante terem sido mantidos em vigor, pouco puderam avançar na sua institucionalização. O prazo de vigência do PNC, inicialmente previsto para 2020, foi prorrogado até 2024. No âmbito do SNC, seguiram-se as adesões dos entes federativos – estados e municípios – ao sistema, o que foi fundamental para o pagamento de auxílios emergenciais em favor dos trabalhadores da cultura no período da pandemia de Covid-19. Os recursos foram liberados para pagamento a partir da estrutura até então já constituída dentro do SNC, mas é preciso ressaltar que essa liberação só aconteceu após forte mobilização e pressão dos movimentos sociais ligados à área da cultura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após uma acirrada disputa eleitoral em 2022, Lula foi eleito pela terceira vez como presidente do Brasil. Com sua vitória, o MinC foi recriado e a cantora baiana Margareth Me-

nezes foi nomeada como ministra. Outras instituições que foram desmanteladas nos últimos anos também estão sendo recompostas e fortalecidas, como a Funarte e a Fundação Casa de Rui Barbosa. Por outro lado, é preciso considerar o forte viés conservador do Congresso Nacional, com grande presença de deputados e senadores ligados à direita e ultradireita, demonstrando como estas ideias ainda encontram ressonância no conjunto da população.

A falta de investimento ao longo dos últimos anos resultou num déficit muito grande para a reconstrução e os desafios dessa retomada são enormes, o trabalho está apenas começando. Em atos públicos, esse novo recomeço é celebrado com muita festa e embalado pelo mote “A cultura voltou!”. Resta saber em que termos essa volta se dará.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Paulo Sérgio; BUTCHER, Pedro. **Cinema, desenvolvimento e mercado**. Rio de Janeiro, RJ: Aeroplano, 2003.

BARBALHO, Alexandre. Política Cultural em Tempo de Crise: o Ministério da Cultura no Governo Temer. **Revista de Políticas Públicas**, v. 22, n. 1, p. 239-260, Maranhão, UFMA, 2018. DOI: <https://doi.org/10.18764/2178-2865>.

CALABRE, Lia. **Políticas Culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

CALABRE, Lia. **Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas**. Políticas Culturais no Brasil. Salvador: EDUFBA, 2007, p. 87-107.

CUNHA FILHO, Francisco Humberto. **Direitos culturais como direitos fundamentais no ordenamento jurídico brasileiro**. Brasília: Brasília Jurídica, 2000.

CUNHA FILHO, Francisco Humberto. Direitos Culturais no Brasil. **Revista do Observatório Itaú Cultural**. São Paulo: Itaú Cultural, jan./abr. 2011, n. 11.

DIAS, Caio Gonçalves. **A cultura que se planeja: políticas culturais, do Ministério da Cultura ao governo Bolsonaro**. Rio de Janeiro: Mórula, 2021.

HARVEY, D. **O Estado neoliberal**. In: O neoliberalismo: história e implicações. São Paulo: Edições Loyola, 2008, p. 75-96.

MATA-MACHADO, Bernardo. **Política cultural em tempos sombrios**. In: XI Seminário Internacional de Políticas Públicas, 2020, Niterói. Anais do XI Seminário Internacional de Políticas Culturais. Divinópolis (MG): Meus Ritmos Editora, 2021, p. 232-241.

MENDES, Helen Miranda. **O Palco de Collor**: a precarização da política cultural no governo de Fernando Collor. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2015.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. **Políticas culturais**: entre o possível e o impossível. In: Teorias & políticas da cultura: visões multidisciplinares. Salvador: EDUFBA, 2007, p.139-158.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. **Políticas culturais no governo Lula**. In: Políticas Culturais no Governo Lula. Salvador: EDUFBA, 2010, p. 9-24.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. **Políticas culturais no primeiro governo Dilma. patamar rebaixado**. In: Políticas Culturais no governo Dilma. Salvador: EDUFBA, 2015, p. 11-31.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. **Atuação político-cultural na gestão Messias Bolsonaro**. In: Seminário Internacional de Políticas Públicas, 2020, Niterói. Anais do XI Seminário Internacional de Políticas Culturais. Divinópolis (MG): Meus Ritmos Editora, 2021, p. 206-215.

ADER, Emir. **América Latina: de elo mais fraco do neoliberalismo a eixo do antineoliberalismo**. In: Lula e a esquerda do século XXI: Neoliberalismo e pós-neoliberalismo no Brasil e na América Latina. 2ª ed. Rio de Janeiro: UERJ, LPP, 2022, p. 128-167.

SCORALICK, Fernanda. **Fóruns Universitários de cultura e o enfrentamento de uma “guerra cultural” no Brasil**. In: Seminário Internacional de Políticas Públicas, 2020, Niterói. Anais do XI Seminário Internacional de Políticas Culturais. Divinópolis (MG): Meus Ritmos Editora, 2021, p. 531-539.

VARELLA, Guilherme. **Plano Nacional de Cultura**: direitos e políticas culturais no Brasil. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

POLÍTICAS CULTURAIS, DEMOCRACIA E PARTICIPAÇÃO SOCIAL NO BRASIL

Gláfira Fonseca Lôbo Gonçalves¹

RESUMO: Neste vamos observar que o Estado brasileiro tem fortes tendências antidemocráticas, fruto da formação colonial do país e do período de ditadura, que influenciou a nossa habilidade de participação na vida política. Logo é preciso entendermos a democracia como lugar de conflitos de ideias e de dissenso, onde não faz sentido restringir a participação social ao sufrágio universal, num país que escolheu a democracia como sistema de governo. Observamos que uma sociedade democrática é construída pelo engajamento, que a democracia requer cidadãos ativos, refletindo sobre seu papel no processo de tomada de decisão, e a participação social no Brasil foi conquistada graças à mobilização social. Daí a importância da educação cidadã, que nos leva à consciência política e facilita a compreensão do funcionamento das estruturas políticas.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas culturais. Democracia. Engajamento. Participação social. Educação cidadã.

INTRODUÇÃO

Marilena Chaui (2021) é taxativa ao afirmar: “Se examinarmos o modo como o Estado opera no Brasil, podemos dizer que, no tratamento da cultura, sua tendência é antidemocrática.” Isso devido a forma como o Estado vê a cultura. Tradicionalmente, o Estado captura parte da criação social da cultura e a transforma em cultura oficial, deste modo se apresenta como produtor de cultura. Mas recentemente o Estado, por meio das instituições governamentais de cultura, tem buscado absorver e repetir os critérios e a lógica da indústria cultural, oferecendo-se como um “balcão para atendimento de demandas”.

Quando tomamos a concepção antropológica da cultura – a cultura como prática social – o Estado passa a ser visto, ele próprio, como um dos membros integrantes da cultura,

¹Mestranda 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) e Pedagoga pela Universidade do Estado do Pará, no Centro de Ciências Sociais e Educação (2008).

ou seja, ele é um produto da cultura e não produtor de cultura. Assim também deve-se rejeitar a definição da cultura pelo prisma do mercado, não só por este operar pelo viés do consumo, do modismo e da consagração do consagrado, mas também porque reduz a cultura ao entretenimento e passatempo, tirando a criticidade, a sensibilidade, o poder de imaginação das obras culturais.

Rui Matoso (2019) nos chama à uma reflexão sobre o papel das instituições públicas de cultura num Estado democrático. Cabe a elas uma função de promover, ou seja, organizar, programar e produzir um produto cultural? Ou é justamente o contrário disso, “a sua função deve ser a de gerar políticas, ferramentas e condições de produção para que os atores sociais, designadamente minorias, construam um projeto participado e sustentado?”. É exatamente na ausência de uma participação popular sistemática e regular na gestão, de qualquer das esferas, que leva ao controle e condução da política pública cultural pela governança.

Então, qual a relação que o Estado deve ter com a cultura? Este pode considerá-la como um direito do cidadão, assegurando o acesso, a fruição, a criação e o direito de participar das decisões sobre políticas culturais. Fala-se, aqui, de uma política cultural orientada pela ideia de *cidadania cultural*, que reconheça e valorize a diversidade cultural da sociedade, bem como aos direitos e responsabilidades dos cidadãos em relação à cultura, que promova a inclusão, a participação ativa e o respeito mútuo entre os indivíduos, que reconheça a todos o direito à liberdade de expressão cultural e à igualdade de oportunidades para expressar sua identidade e preservar suas tradições.

O Estado deve ser colocado no papel de dinamizador das forças sociais da comunidade e incentivá-las a participar, facilitando os espaços de debates:

“Não podemos exigir hoje menos do que uma política cultural fundamentada no direito universal e como bem comum, que antes de mais parta do reconhecimento da sua dimensão política, isto é, da convicção de que a transformação cultural está intimamente ligada à transformação do político. [...] A cultura, enquanto matéria de política pública, deve então ser entendida como capacidade ativa de cidadania, ou seja, como conjunto de ferramentas simbólicas e conceptuais que os elementos de uma comunidade necessitam para lidar com a realidade difusa do mundo contemporâneo e para elaborar novas estratégias de vida coletiva” (Matoso, 2022, p. 8).

A democracia é o único regime político no qual o conflito de ideias não é algo que precisa ser combatido, diz Chauí (2021), e muito pelo contrário, o conflito é a constituição própria do processo democrático, é o que dá vida ao regime. Outra característica é a de ser um regime político que não se apoia na noção de privilégio, mas na ideia de direito. A terceira característica é a de não se limitar a um único setor da sociedade no qual a política se realiza – o Estado. Pensamento que vem ao encontro do defendido por Chantal Mouffe (2006) que

afirma que a política é fundamentalmente caracterizada pelo conflito e pela pluralidade de identidades e interesses, e que nela é impossível alcançar um consenso racional e harmonioso.

A autora sustenta a defesa de uma forma de democracia radical que valoriza o conflito político e a participação ativa dos cidadãos, entendendo a democracia como um espaço para expressão de diferentes pontos de vista, onde é permitida a luta por diferentes projetos políticos. Seu pensamento é baseado no modelo agonístico, onde a democracia reconhece que o conflito é inerente à política. Neste modelo, os adversários políticos reconhecem a legitimidade do seu opositor e procuram sim confrontá-los, mas em uma arena política democrática.

O que coaduna também com o pensamento de Norberto Bobbio (1986) que afirma que o pluralismo nos leva a entender uma característica essencial da democracia moderna, a liberdade do dissenso, sendo este um instrumento facilitador, e não destruidor da sociedade, e que a sociedade onde o dissenso não é admitido, é uma sociedade morta ou destinada a morrer. “Uma sociedade pluralista consente uma maior distribuição de poder, uma maior distribuição de poder abre as portas para a democratização da sociedade civil e, enfim, a democratização da sociedade civil alarga e integra a democracia política” (Bobbio, 1986, p. 62).

A origem da palavra grega *democracia* (*demo* = povo e *kracia* = poder/governo), pode ser entendida como ‘governo do povo’ ou ‘poder do povo’. Assim sendo, é na soberania popular, que se “diferenciam o poder e o governo – o primeiro pertence aos cidadãos, que o exercem instituindo as leis e as instituições políticas ou o Estado; o segundo é uma delegação de poder, por meio de eleições, para que alguns (legislativo, executivo, judiciário) assumam a direção da coisa pública” (Chauí, 2021, p. 185).

A democracia torna-se real a partir do momento em que o povo reconhece que a sociedade depende de suas escolhas e vontades, ou seja, quando o povo exerce sua cidadania através do voto. Quanto mais participativo for o processo democrático, maiores as chances dessas escolhas repercutirem a vontade de um todo bem mais amplo. Não faz sentido que um país que adote a democracia como forma de governo, não proporcione aos seus cidadãos ativa participação nas decisões políticas, restringindo tal participação social exclusivamente ao ato de eleger seus representantes. Uma maneira de possibilitar esta realização na prática é por meio da participação da sociedade na formulação e realização das políticas públicas.

No Brasil a opção por um regime democrático, consolidada pela Constituição de 1988, alterou profundamente a dinâmica das relações entre Estado e sociedade, e “a democracia deixa de ser uma ideia subjacente para se tornar a ideia-força organizadora da

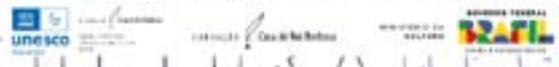
representação” defende Almeida (2014). A autora nos chama atenção ao movimento intenso de inovação institucional marcado pela pluralização do sistema partidário; democratização do sistema eleitoral; reorganização político-administrativa do país; ampliação das responsabilidades do Estado no provimento de direitos sociais e criação de canais variados de interação Estado/sociedade e de expressão da soberania popular.

O sufrágio universal é apenas um dos momentos de julgamento político, não se restringindo a esta esfera de atuação da sociedade civil, este veio acompanhado de outras formas descentradas de manifestação da pluralidade. Recentemente, ganhou força a preocupação com o papel representativo da sociedade civil na construção de uma sociedade mais democrática.

Não é nosso objetivo aqui realizar um desenho minucioso, mas um resumo da base jurídico-institucional desses espaços de representação da sociedade, onde se consolidou ativamente o diálogo com o Estado numa perspectiva democrática e de promoção do protagonismo político dos cidadãos nas decisões e transformações da sociedade. Progressos democráticos esses, que só foram possíveis graças aos avanços estabelecidos na Constituição brasileiro de 1988, que vem de forma pioneira introduzir uma diversidade de instituições que conectam Estado e sociedade no processo de formulação e fiscalização de políticas públicas, responsáveis também por alterar a forma de vinculação entre Estado e sociedade no Brasil.

Tais representações aparecem na Constituição de 1988 logo no parágrafo único, do artigo 1º, ao declarar “Todo o poder emana do povo, que o exerce por meio de representantes eleitos ou diretamente, nos termos desta Constituição” (CFB/1988). Cunha Filho (2002/2004) intitula a Constituição de 1988 de “Constituição Cultural” por trazer, pela primeira vez, uma seção específica sobre cultura, a Seção II - Da Cultura, do Capítulo III - Da Educação, da Cultura e do Desporto. Antes dessa constituição, não houve outra que tivesse versado sobre cultura dando-lhe um espaço próprio, como o apresentado a partir do artigo 215, acrescentado pela Emenda Constitucional nº 48/2005.

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. § 1º O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional. § 2º A lei disporá sobre a fixação de datas comemorativas de alta significação para os diferentes segmentos étnicos nacionais. § 3º A lei estabelecerá o Plano Nacional de Cultura, de duração plurianual, visando ao desenvolvimento cultural do País e à integração das ações do poder público que conduzem à: I defesa e valorização do patrimônio cultural brasileiro; II produção, promoção e difusão de bens culturais; III formação de pessoal qualificado para a gestão da cultura em suas múltiplas dimensões; IV democratização do acesso aos bens de cultura; V valorização da diversidade étnica e regional. (CFB/88).



Neste o Constituinte ressalta os diversos papéis do Estado, seus deveres como promotor desses direitos, ou seja, sua atuação positiva. Mas há também atuação negativa do Estado, onde existe a necessidade de abstenção, a não interferência do poder do Estado sobre as ações individuais, para a efetivação de determinados direitos, como a liberdade de manifestação artística, por exemplo. Nos títulos estruturantes, que são aqueles relacionados com a própria organização estruturante do Estado e dos poderes, a cultura desponta como responsabilidade não só do Estado, mas sim de todos os cidadãos, da sociedade e de todos os entes públicos (União, Estado e Município). A legislação é concorrente e a competência é comum.

Já nos títulos operacionais, que especificam e dão operacionalidade aos títulos dogmáticos e estruturantes, citam o modo de garantir os direitos culturais. Modo este que aparece com a necessidade de vinculação constitucional de verbas para a cultura, através da criação do Plano Nacional de Cultura e de colaboração da comunidade, com a criação do Sistema Nacional de Cultura, como apreciado na Emenda Constitucional nº 71/2012 que acrescentou o art. 216-A à Constituição,

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. § 1º O Sistema Nacional de Cultura fundamenta-se na política nacional de cultura e nas suas diretrizes, estabelecidas no Plano Nacional de Cultura, e rege-se pelos seguintes princípios: I - diversidade das expressões culturais; II - universalização do acesso aos bens e serviços culturais; III - fomento à produção, difusão e circulação de conhecimento e bens culturais; IV - cooperação entre os entes federados, os agentes públicos e privados atuantes na área cultural; V - integração e interação na execução das políticas, programas, projetos e ações desenvolvidas; VI - complementaridade nos papéis dos agentes culturais; VII - transversalidade das políticas culturais; VIII - autonomia dos entes federados e das instituições da sociedade civil; IX - transparência e compartilhamento das informações; X - democratização dos processos decisórios com participação e controle social; XI - descentralização articulada e pactuada da gestão, dos recursos e das ações; XII - ampliação progressiva dos recursos contidos nos orçamentos públicos para a cultura. § 2º Constitui a estrutura do Sistema Nacional de Cultura, nas respectivas 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. § 3º Lei federal disporá sobre a regulamentação do Sistema Nacional de Cultura, bem como de sua articulação com os demais sistemas nacionais ou políticas setoriais de governo. § 4º Os Estados, o Distrito Federal e os Municípios organizarão seus respectivos sistemas de cultura em leis próprias (CFB/88).

Além do caráter democrático e inovador da legislação cultural brasileira, aponta-se que o enorme “lastro institucional decorreu dos consensos democráticos de todas as forças

políticas presentes no processo Constituinte e nas legislaturas dos últimos [...] anos, e, portanto, confere grande legitimidade e constitui um dos principais pilares para a construção de políticas culturais democráticas no país, afirma Meira (2016, p. 24). E Chauí (2021) aponta também que a democracia possibilita uma cultura da cidadania, e é nesse contexto de luta e alargamento da cidadania que se pode inserir a ideia de cidadania cultural, ou seja, é quando a “cultura política democrática abre-se para uma democracia cultural”.

Para se atingir a compreensão dessa nova política cultural, instituída com a CFB/88, é preciso também compreender a importância prática da participação, pois a participação é o dado constitutivo de uma sociedade democrática, porque esta é uma sociedade em construção pelo engajamento ativo de todos os seus sujeitos. A participação é um direito que se manifesta em decisões e ações coletivas, é o direito de tomar decisões políticas, de deliberar diretrizes políticas e precisa tornar-se uma prática social efetiva.

O Brasil, com a Constituição de 1988, voltou a adotar como forma de governo a democracia, um regime fundamentado nos princípios da liberdade, igualdade, cidadania e garantidor de direitos humanos, ressalta Aragão (2013). Mas é importante lembrar que a formação colonial e escravocrata do Brasil, que mantinham os negros, os indígenas e as mulheres afastados dos assuntos políticos - ações próprias da violência epistêmica² - assim como o período de ditadura, influenciou profundamente nosso ânimo e habilidade em participar ativamente da vida política do país. Estamos vivendo, desde então, um processo de recuperação do conhecimento e da habilidade prática da democracia, da cidadania e da participação.

Quando analisamos o contexto sócio-histórico das lutas sociais, percebe-se que a participação e controle social nas políticas públicas, foi uma conquista da sociedade civil, fruto de uma mobilização social, que no Brasil promoveu o avanço da democracia e desenhou a participação da sociedade civil nos processos de decisão política e de proposição de políticas públicas a serem implementadas pelo Estado.

Karl Marx (1818-1883), vivendo o contexto da sociedade capitalista industrial, aponta o Estado como opressor por este atuar como instrumento de dominação de uma classe por outra, dizendo em suas palavras “Em realidade o estado não é mais do que uma máquina para a opressão de uma classe por outra [...]” (Marx; Engels, 1999, p. 28). Para os autores a

2A violência epistêmica diz respeito a práticas ou ações que negam, silenciam, deslegitimam ou desvalorizam determinados conhecimentos, perspectivas ou experiências de certos grupos. Compreende, assim, a imposição de uma visão de mundo hegemônica (conforme define Gramsci), que domina, marginaliza e exclui outras formas de conhecimento. Isso ocorre em várias áreas como na mídia, na política, na academia e na ciência. E resulta em uma perpetuação de desigualdade e opressão. Para mais informações sobre “violência epistêmica” consultar o livro “Pode a Subalterna Tomar a Palavra?”, de Gayatri Chakravorty Spivak. [Nota minha].

sociedade civil é interpretada como uma sociedade burguesa que reproduz a estrutura econômica na qual as relações de produção se estabelecem. E o Estado é o instrumento de controle desses conflitos em favor da classe economicamente dominante.

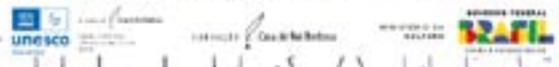
Contemporâneo ao processo de consolidação da ordem burguesa na Europa, Marx, diz que o Estado se caracterizou como uma organização de classe basicamente a serviço da burguesia, assim não apresentava qualquer tipo de direito social ou trabalhista, e ainda proibia as greves e os sindicatos, ficando evidente que somente as classes proprietárias estavam contidas na esfera do Estado. O crescimento da economia capitalista aumentou exponencialmente o número de operários, que impulsionou também o aumento da organização desta classe.

O surgimento dos movimentos operários de massa ocasionou uma crise de legitimidade das classes dominantes e do Estado liberal, que se viram obrigados a incorporar as massas ao sistema político como forma de evitar a ameaça da revolução. Com isso, a partir dos 1870, surge na Europa sistemas eleitorais baseados em amplo direito de voto e até no sufrágio universal masculino, abalando “a ordem social na qual o Estado estava protegido por critérios de propriedade e por privilégios aristocráticos institucionalizados” aponta Néspoli (2012).

A incorporação de novos grupos sociais forçou o aparecimento de uma nova dinâmica do Estado, baseada na extensão da cidadania e na ideia de direitos sociais, ou seja, uma política social. E aquela configuração de Estado com o qual Marx vivenciou, o Estado liberal do século XIX, foi se contemporizando em um novo desenho, o Estado intervencionista do século XX, que procurava equilibrar os direitos sociais e os direitos individuais, coordenando atribuições essenciais de manutenção da sociedade e promovendo a justiça social.

Antônio Gramsci (1891-1937), filósofo italiano, teórico político, conhecido por suas contribuições na teoria marxista, dá ênfase às reflexões ético-político, reformulando os conceitos de sociedade civil e de Estado, imprescindíveis para interpretar as realidades das sociedades capitalistas contemporâneas. Ferreira e Matos (2015) apontam que “a perspectiva atribuída ao Estado pelo marxismo clássico – de garantir a reprodução da ordem capitalista pela coerção é ampliada por Gramsci”, que o percebe atuando por aparatos coercitivos, mas também pela busca do consenso “espontâneo” para disciplinar e intimidar a ação reivindicatória e lutas sociais no jogo de forças.

Quando preso político do regime fascista italiano, Gramsci apresenta sua concepção de Estado, em carta nº 83 escrita no cárcere, em 7 de setembro de 1931, que diz:



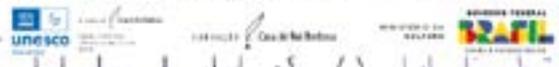
Este estudo leva também a certas determinações do conceito de Estado, que é entendido habitualmente como Sociedade política (ou até como aparato coercitivo para enquadrar a massa popular, segundo o tipo de produção e a economia de um momento dado) como um equilíbrio da Sociedade política com a Sociedade civil (ou hegemonia de um grupo social sobre a inteira sociedade nacional, exercida através das organizações chamadas privadas, como a igreja, os sindicatos, as escolas etc.) e precisamente na sociedade civil, nomeadamente, operam os intelectuais (Benedetto Croce, por exemplo, é uma espécie de papa laico e é um instrumento muito eficaz de hegemonia, mesmo se de quando em vez pode não concordar com este ou aquele governo etc.) (Gramsci, 2011, p. 264).

Apesar de Gramsci também nomear a sociedade política como um aparelho de dominação e coerção da classe burguesa, Adams e Pfeifer (2006) identificam que tanto Marx, quanto Gramsci objetivam “o fim do Estado opressor e particularista [...] e não o fim da organização estatal propriamente dita”, ou seja, a perspectiva é de resgatar a importância do papel do Estado na sociedade em sua face ética e democrática.

O caráter coercitivo cede lugar a nova forma de articulação política, e vai emergindo assim uma nova esfera na vida social em virtude da socialização da participação política. Com isso, Gramsci, identifica a formação de sujeitos políticos coletivos que atuam e compõem a sociedade civil e apoiado nisso formula sua concepção de “Estado ampliado”, descreve Coutinho (1992). O Estado não se limitava exclusivamente ao governo e suas estruturas burocráticas, agora compreendia também as instituições sociais, culturais e ideológicas que influenciam a consciência e o comportamento das pessoas, tornando-se uma rede complexa de relações.

Para Gramsci (1978;1982) a hegemonia é a capacidade da classe dominante de estabelecer uma liderança intelectual e moral sobre a sociedade como um todo, onde para manter seu poder, precisa conquistar a adesão das demais classes sociais pela construção de uma cultura, valores e ideias que sejam hegemônicas e amplamente aceitos pela sociedade. Para além do controle político, envolve a capacidade de moldar e influenciar as percepções, os sistemas de valores e as visões de mundo das pessoas, de modo a garantir a sua aceitação e reprodução.

A busca pela hegemonia interessa às classes dominantes, como as elites políticas, religiosas ou culturais, pois essas possuem o poder econômico, político e cultural, e estabelecer sua visão de mundo, seus valores e suas ideias como hegemônicas na sociedade, é um modo de manter e fortalecer sua posição de poder e assim consolidar sua influência nas instituições. A hegemonia é resultado de práticas sociais, estruturas institucionais e dinâmicas culturais, com a perspectiva de que suas ações sejam consideradas como a "norma", o “normal” e o “certo a fazer”. A hegemonia origina-se na formação de consensos, na construção de ideologias e na afirmação de uma cultura que legitime a ordem social vigente.



Através da hegemonia, a classe dominante consegue influenciar e controlar as instituições sociais, como a mídia, a educação, a religião e a cultura, de modo a perpetuar sua dominação e garantir a reprodução das relações sociais existentes, através do que Gramsci chama de “aparelhos privados de hegemonia”, que são o sistema escolar, as igrejas, os partidos políticos, os sindicatos, as organizações profissionais, as organizações culturais, os meios de comunicação, as diversas organizações sociais, as empresas, as instituições de caráter científico e artístico, etc. (Coutinho, 1992, p. 77).

Iniciado em 1960, barrado pela ditadura militar e retornando na segunda metade dos anos 70, é que o diálogo teórico e intelectual das ideias de Gramsci encontra materialidade no espaço operativo da política no Brasil. Pois é no momento histórico de promulgação da Constituição de 1988, que se estabelecem as novas bases de relação entre Estado e sociedade e se legitima a participação social. A abertura política só foi possível graças aos movimentos sociais que se mobilizaram e passaram a participar da luta por direitos políticos e sociais, com o movimento das “Diretas Já”, que não foi atendido pelo Congresso, mas de saldo positivo teve a publicação da CFB/88, apontam Ferreira e Matos (2015).

Num ambiente democrático em construção, a indústria da comunicação³, se empenhou fortemente em influenciar os leitores a eleger Fernando Collor de Melo (1990/1992). Os movimentos sociais, que abriram caminho para as eleições diretas, não encontram ambiente político favorável para a gestão participativa, pois Collor tinha viés conservador e representava o projeto político neoliberal. Novamente grupos se mobilizaram, tendo à frente o movimento estudantil, denominado “Caras Pintadas”, e graças ao ambiente democrático garantido pela CFB/88, as manifestações públicas resultaram no *impeachment* de Fernando Collor. Mas seu sucessor Fernando Henrique Cardoso (1995–2003) fortaleceu os marcos do neoliberalismo no Brasil.

Norberto Bobbio (1986) diz que a “educação para a democracia” é uma das promessas não cumpridas da democracia.

“Um dos trechos mais exemplares a este respeito é o que se encontra no capítulo sobre a melhor forma de governo das “Considerações sobre o governo” representativo de John Stuart Mill, na passagem em que ele divide os cidadãos em ativos e passivos e esclarece que, em geral, os governantes preferem os segundos (pois é mais fácil dominar súditos dóceis ou indiferentes), mas a democracia necessita dos primeiros. Se devessem prevalecer os cidadãos passivos, ele conclui, os governantes acabariam prazerosamente por transformar seus súditos num bando de ovelhas dedicadas tão-somente a pastar o capim um ao lado do outro” (Mill *apud* Bobbio, 1986, p. 30).

³Gramsci argumentava que poder também se apresenta na disseminação de ideias e valores que se tornam hegemônicas, através dos aparelhos privados de hegemonia, entre eles os meios de comunicação, os jornais, as revistas, entre outros. [Nota minha].

O filósofo e teórico político italiano, Bobbio, em seus escritos sobre a democracia e participação social, considerava muito importante a educação cidadã para a construção da democracia. Ele enfatizava a importância da consciência política dos cidadãos, que todos os indivíduos deveriam ser educados para compreenderem o funcionamento da estrutura política e suas instituições, assim como de seus direitos e deveres e a importância da participação ativa na vida democrática. A democracia requer cidadãos ativos que participem da vida política, mas esta participação deve ser através do voto livre e consciente.

Garantir a educação para a cidadania, significa dar ao cidadão as condições para que ele compreenda, debata e tenha condições de escolher os representantes que melhor corresponda aos seus anseios, até mesmo definir os rumos da política pública. Foi exatamente com esse pensamento que o governo Lula fortaleceu, em sua chegada em 2003 na presidência do Brasil, o processo de educação para a cidadania, de forma que a sociedade pudesse refletir sobre seu papel no processo de tomada de consciência. Assim, quando Gilberto Gil (2003/2008) assumiu o compromisso de diálogo com a sociedade, assumiu também o compromisso de reformular as políticas culturais em circunstâncias democráticas.

Foi inserido na agenda do Ministério o desafio de formular e implantar políticas culturais em circunstâncias democráticas, e a nova atitude do Estado se fez, quase que completamente, em parceria com a sociedade (Reis; Segata, 2021).

“Proliferam encontros; seminários; câmaras setoriais; consultas públicas; conferências, inclusive culminando com as conferências nacionais de cultura de 2005 e 2010. Através destes dispositivos, a sociedade pôde participar da discussão e influir na deliberação acerca dos projetos e programas e, por conseguinte, construir, em conjunto com o Estado, políticas públicas de cultura” (Rubim, 2010, p. 13).

Este novo modelo de gestão compartilhada representou uma mudança na política cultural no Brasil, mas principalmente na cultura política, através da participação da sociedade civil. Outras ações assumem papel de destaque na formatação de políticas públicas, como a implantação e desenvolvimento do Sistema Nacional de Cultura (SNC) e do Plano Nacional de Cultura (PNC), graças ao protagonismo social dos Conselhos de Políticas Públicas. Ou seja, a participação social deixa de ser um adereço para ser tornar verdadeiramente um método de gestão do governo de Lula e Dilma Rousseff entre os anos de 2003 à 2016. E agora retoma os trabalhos, chamando a 4ª Conferência Nacional de Cultura, que será realizada de 04 a 08 de dezembro de 2023, em Brasília, antecedida de conferências estaduais, distritais e municipais, que já estão em andamento, acontecendo em todo o país.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAMS, José.; PFEIFER, Mariana. **O Estado ampliado de Gramsci**. In: Revista Mosaico Social, ano III, nº 3, 2006. p. 239-248. Disponível em: <https://cienciassociais.ufsc.br/publicacoes/mosaico-social/edicoes/mosaico-social-ano-iii-n-3-2006/>. Acesso em: 26 jun. 2023.

ALMEIDA, Daniela Lima. A Dimensão Cultural da Constituição Brasileira de 1988. In: VIEIRA, Marisa Damas (org.). **Especialização interdisciplinar em patrimônio, direitos culturais e cidadania: ciclos de web conferências**. 1. ed. Goiânia: Gráfica UFG/CIAR UFG, 2015, p. 1-14.

ARAGÃO, Ana. **Participação, Consulta e Controle Social**. Coleção Política e Gestão Culturais. Salvador: Secretaria de Cultura da Bahia, 2013.

BOBBIO, Norberto. **O futuro da democracia: uma defesa das regras do jogo**. Tradução: Marco Aurélio Nogueira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986. p. 169.

CHAUÍ, Marilena. **Cidadania cultural: o direito à cultura**. 2. ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2021.

COUTINHO, Carlos Nelson. **Gramsci: um estudo sobre seu pensamento político**. Rio de Janeiro: Campos, 1992.

CUNHA FILHO, Francisco Humberto. **Cultura e Democracia na Constituição Federal de 1988**. Rio de Janeiro: Letra Legal, 2004.

CUNHA FILHO, Francisco Humberto. **Direitos culturais como direitos fundamentais**. Brasília: Brasília Jurídica, 2000. p. 142.

GRAMSCI, Antônio. **Cartas do cárcere: antologia**. Tradução: Carlos Diegues. Galiza: Editora Estaleiro, 2011.

GRAMSCI, Antônio. **Concepção Dialética da História**. Tradução: Carlos Nelson Coutinho. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, v. 12, p. 354.

GRAMSCI, Antônio. **Os Intelectuais e a Organização da Cultura**. Tradução: Carlos Nelson Coutinho. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982, v.48, p.250.

MARX, K.; ENGELS, F. **A guerra civil na França: crítica ao Programa de Gotha**. Ridendo Castigat Mores. 1999. Disponível em: <https://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/guerracivil.pdf>. Acesso em: 22 jun. 2023.

MATOSO, Rui. **A insustentável leveza do municipalismo cultural**. Jornal Público, Ípsilon, 2019. Disponível em: <https://www.publico.pt/2019/10/22/culturaipsilon/opinia/insustentavel-leveza-municipalismo-cultural-1890791>. Acesso em: 07 jun. 2023.

MEIRA, Márcio. Gestão cultural no Brasil: uma leitura do processo de construção democrática. In: RUBIM, Albino (org.). **Política cultural e gestão democrática no Brasil**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2016. p. 17-36.

MOUFFE, Chantal. **Por um Modelo Agonístico de Democracia**. Curitiba: Revista de Sociologia e Política, n. 25, p.165-175, 2006.

NÉSPOLI, José. **Gramsci e a interpretação da sociedade civil na política contemporânea**. In: VII Simpósio Nacional Estado e Poder: sociedade civil, 2012, Uberlândia. (Simpósio).

RUBIM, Antônio Albino Canelas. **Políticas culturais no governo Lula**. Salvador: EDUFBA, 2010.

DIREITOS AUTORAIS NO GOVERNO BOLSONARO: MOVIMENTOS LEGISLATIVOS

Allan Rocha de Souza¹
Leon Queiroz Ramos²
Luis Henrique Dutra Mageste³

RESUMO: O presente trabalho tem como objetivo analisar as propostas legislativas de reforma a lei de direitos autorais durante o mandato de Jair Bolsonaro (2019-2022), especificamente os 17 projetos de lei apensados ao Projeto de Lei 3968/1997, com relação aos temas, proponentes e partidos. A análise proposta é quantitativa e qualitativa, pois busca entender tanto o escopo temático das propostas como sua frequência. Ao final são feitas considerações a respeito dos objetivos das propostas e sua relação com as Limitações aos direitos autorais.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas Culturais. Direitos Autorais. Limitações. Exceções.

INTRODUÇÃO: POLÍTICAS CULTURAIS E DIREITOS AUTORAIS

O Plano Nacional de Cultura (PNC)⁴ foi uma inovação e representou uma promessa de avanço e continuidade das ações direcionadas a conformar, realizar e aumentar a robustez dos direitos culturais, iniciadas na gestão de Gilberto Gil no Ministério da Cultura. Ambicioso, ativo, amplo e programático, seus princípios e comandos sintetizam sonhos, consolidam consensos e alimentam expectativas.

São muitas as áreas do setor cultural carentes de atuação, indução e regulação do Estado, e dentre as que concentram maior tensão estão os direitos autorais. Centrais a todo processo de criação, produção, comunicação e utilização das expressões humanas criativas

¹Professor e pesquisador de direito civil no curso de direito do ITR/UFRRJ; de direitos autorais e culturais no PPED/UFRRJ; de direitos autorais na especialização em PI na PUC-RJ. Presidente do Instituto Brasileiro de Direitos Autorais. E-mail: allan@rochadesouza.com.

²Advogado graduado em Direito pelo ITR/UFRRJ. Assistente de Pesquisa no Instituto Brasileiro de Direitos Autorais – IBDAutoral. E-mail: leonqueirozramos@gmail.com.

³Acadêmico de Direito no ITR/UFRRJ. Assistente de Pesquisa no Instituto Brasileiro de Direitos Autorais - IBDAutoral. E-mail: luis.dmageste@hotmail.com.

⁴BRASIL. Congresso Nacional. **Lei nº 10.406, de 10 de Janeiro de 2002.** Institui o Código Civil. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/110406compilada.htm. Acesso em: 14 jul. 2023.

nos vastos campos da literatura, artes e ciência, a compreensão de sua estrutura, funções e usos é fundamental para a sustentação das atividades que se organizam a partir destes direitos, em especial a justa remuneração aos criadores e o justo acesso às obras pela sociedade.

Com validade renovada até 2024⁵, o PNC traz, dentre as suas estratégias e ações, especialmente embora não exclusivamente no item 1.9 e seguintes, um conjunto de atividades diretamente relacionadas aos direitos autorais, que, em sua imensa maioria, ainda urge por atenção. Dentre todos, apenas foram legislativamente renovados os comandos a respeito da gestão coletiva, em razão da lei 12.853/13, que alterou a Lei de Direitos Autorais (LDA).⁶ Sempre prometidos, mas ainda não entregues, estão, principalmente, a proteção contratual dos criadores e a harmonização necessária entre a exclusividade atribuída e o direito de acesso, seja à cultura, conhecimento ou informação.

O desenvolvimento da política cultural no país tem relação direta com as proposições legislativas no Congresso Nacional. A depender do cenário político e social, observamos diferentes tendências no desenvolvimento de políticas públicas de fomento à cultura, com proposições legislativas de incentivo e apoio.⁷

Neste contexto, o escopo destas reflexões é analisar, preliminarmente, o conteúdo e origem as propostas legislativas de reforma da lei direitos autorais sob a presidência de Jair Bolsonaro (2019-2022), focando especificamente nos 17 Projetos de Lei pensados ao PL 3968/97 entre janeiro de 2019 a dezembro de 2022, cujo foco está nas Limitações e Exceções (L&Es) aos direitos autorais. A análise que se propõe aqui é de verificação, no plano geral, da adequação e razoabilidade de tais propostas e sua relação com os demais direitos fundamentais, sejam sociais ou individuais, que justificam tais restrições,

⁵BRASIL. Congresso Nacional. **Lei nº 14.468, de 16 de novembro de 2022**. Altera a Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010, para ampliar o período de vigência do Plano Nacional de Cultura (PNC); e revoga parte de dispositivo da Lei nº 14.156, de 1º de junho de 2021. Disponível em: <https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/lei-n-14.468-de-16-de-novembro-de-2022-443760731>. Acesso em: 09 jun. 2023

⁶BRASIL. Congresso Nacional. **Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998**. Lei de Direitos Autorais. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9610.htm. Acesso em: 06 jun. 2023.

⁷SOUZA, Allan Rocha de. **Os direitos culturais e as obras audiovisuais cinematográficas: entre a proteção e o acesso**. 2010. 266 f. Tese (Doutorado em Direito) – Faculdade de Direito, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: https://onda.org.br/resources/2010_Allan%20R%20SOUZA_Dout.pdf. Acesso em: 29 jun. 2023.

OS APENSADOS AO PROJETO DE LEI 3968/97 ENTRE 2019 E 2022

A concretização de direitos exige a elaboração e realização de políticas públicas para estes fins. E para melhor analisar as demandas sociopolíticas e as movimentações legislativas concretas ocorridas no período entre janeiro de 2019 a dezembro de 2022, relacionadas aos direitos autorais. Centramos as atenções nos 17 Projetos de Lei (PL) apensados ao PL 3968/97 neste período, que foram reunidos e tabulados para permitir a identificação de temas recorrentes e sua frequência.

O PL 3968/97 foi proposto em 1997 pelo Deputado Serafim Venzom (PDT/SC), e conta com importância significativa para análise das limitações aos direitos autorais, pois trata de assuntos de grande repercussão e implicações diretas nas políticas públicas. O PL 1968/97 possui cerca de 65 PLs apensados até dezembro de 2022, com temáticas variadas, mas convergindo para o aspecto central das limitações dos direitos autorais. Durante o período de tramitação na Câmara dos Deputados, em determinado momento não houve andamento na respectiva casa, o que levou ao arquivamento no ano de 2018. Porém, em 2019 o PL 3968/97 passou a ser objeto de novas proposições e movimentações na Câmara, somando os 17 apensados entre 2019 e 2022, estes que serão objeto de análise no presente trabalho.

Os PLs analisados foram os seguintes: PL 456/2019; PL 1.046/2019; PL 1.107/2019; PL 4.973/2019; PL 6.225/2019; PL 216/2020; PL 2.517/2020; PL 3.399/2020; PL 3.992/2020; PL 4.000/2020; PL 4380/2020; PL 5045/2020; PL 2268/2021; PL 3114/2021; PL 4315/2021; PL 2255/2022; PL 2399/2022.

Abaixo há uma tabela com os PLs, os proponentes e os respectivos partidos políticos.

Figura 1: Projetos de Lei, proponentes e partidos políticos.

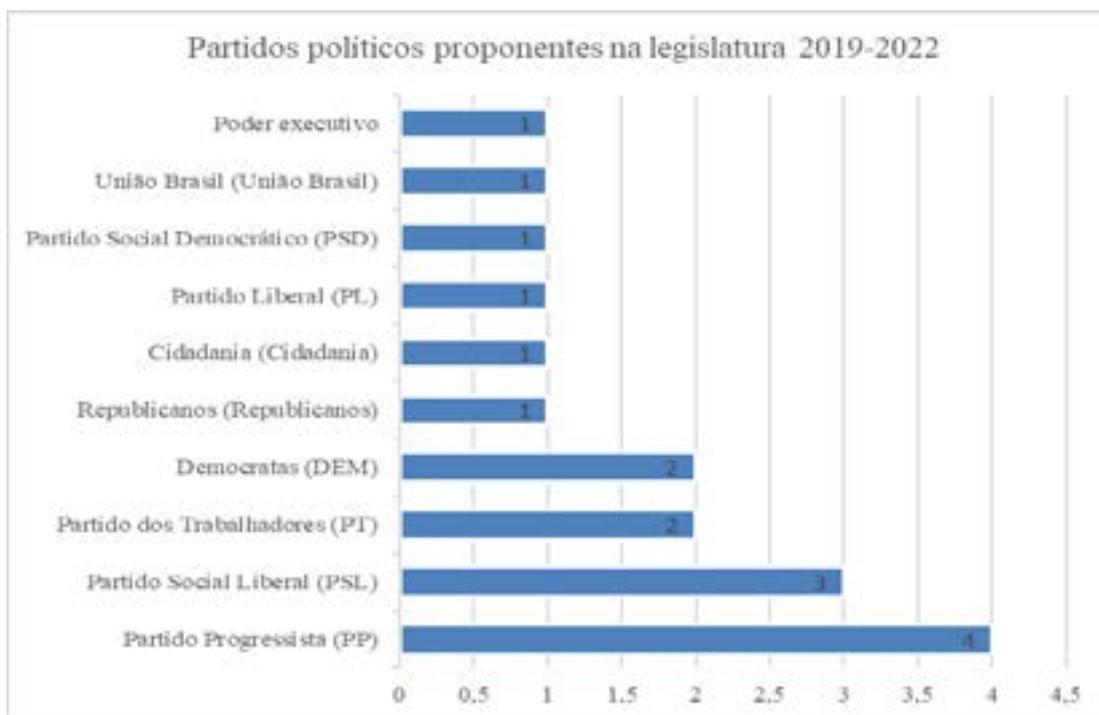
Projeto de Lei	Proponente	Partido
456/2019	Deputado Valmir Assunção	PT/BA
1046/2019	Deputado David Soares	DEM/SP
1107/2019	Deputado Darci de Matos	PSD/SC
4973/2019	Deputado Aroldo Martins	REPUBLICANOS/P R

6225/2019	Deputado Sebastião Oliveira	PL/PE
216/2020	Deputada Paula Belmonte	CIDADANIA/DF
2517/2020	Deputado Schiavinato	PP/PR
3399/2020	Deputada Soraya Manato	PSL/ES
3992/2020	Deputado Geninho Zuliani	DEM/SP
4000/2020	Deputado Pedro Uczai	PT/SC
4380/2020	Deputado Luiz Philippe de Orleans e Bragança	PSL/SP
5045/2020	Deputado Marcelo Brum	PSL/RS
2268/2021	Deputada Jaqueline Cassol	PP/RO
3114/2021	Deputado Eduardo da Fonte	PP/PE
4315/2021	Poder Executivo	PODER EXECUTIVO
2255/2022	Deputado Ney Leprevost	UNIÃO/PR
2399/2022	Deputado Marco Brasil	PP/PR

Fonte: RAMOS, L. Q.; MAGESTE, L.H.D. NUREP (2023).

Primeiramente, buscamos identificar os partidos políticos aos quais estão filiados os proponentes destes projetos de lei, apresentados na figura 2.

Figura 2: Partidos políticos proponentes na legislatura 2019-2022.



Fonte: RAMOS, L. Q.; MAGESTE, L.H.D. NUREP (2022).

Visivelmente, o PP lidera com mais projetos de lei pensados ao PL 3968/97, com 04 proposições. Logo em seguida, o PSL, antigo partido do ex-presidente, aparece com 03 projetos de lei. Os partidos PT e DEM contam com duas proposições cada. Republicanos, Cidadania, PL, PSD e União participam com 01 projeto de lei cada um, além de haver também 01 proposição do Poder Executivo.

Diante desta pluralidade de partidos políticos proponentes de projetos de lei sobre direitos autorais, totalizando 10, observa-se que os partidos de base de apoio do ex-presidente Jair Bolsonaro ao longo de seu governo (PP e PSL) tiveram um número maior de proposições. Estes dois partidos, juntos, somam 07 dos 17 pensados, o que representa cerca de 42% da totalidade. Isso ocorre, possivelmente, em razão da percepção de força política do grupo no Congresso Nacional e prováveis percepção sobre maiores chances de sucesso das iniciativas.

A análise do conteúdo destes PLs demandou uma classificação temática em três categorias mais gerais:

- (a) Execução Pública Musical - Isenção de Cobrança;
- (b) Limitação para Deficientes Auditivos e Visuais e
- (c) Execução Pública Musical - Regulação.

A figura 3 apresenta os 17 PLs pensados classificados a partir destes critérios.

Figura 3: Projetos de Lei pensados na legislatura 2019-2022.



Fonte: RAMOS, L. Q.; MAGESTE, L.H.D. NUREP (2022).

A leitura gráfica permite imediatamente identificar que a categoria *Exibição Pública Musical - Isenção de Cobrança* engloba nada menos que 88,23% dos projetos de lei propostos, ou seja, 15 dos 17 projetos de lei. Incipientes, as categorias *Execução Pública Musical - Regulação do ECAD* e *Limitação Para Deficientes Auditivos e Visuais* contam com uma única proposição legislativa cada.

Considerando esta primeira disposição, optou-se por aprofundar o escrutínio da categoria *Execução Pública Musical - Isenção de Cobrança*, que foi subdividida em 07 subcategorias: (a) clínicas e consultórios; (b) rádios comunitárias; (c) igrejas, cultos e eventos religiosos; (d) quartos de hotel e motel; (e) streaming; (f) eventos sem fins lucrativos; e (g) autores e intérpretes. A figura 4 representa este detalhamento:

Figura 4: Projetos de Lei com tema Execução Pública: subcategorias.



Fonte: RAMOS, L. Q.; MAGESTE, L.H.D NUREP (2022).

Essa subdivisão demonstra incidência maior em 03 das 07 subcategorias: *rádios comunitárias* (32,5%); *quartos de hotel/motel* (23,5%); e *cultos e eventos religiosos* (17,6%). Estes foram, portanto, os temas de maior relevo para o então governo. Inclusive, em 2019, o Governo, por meio da Medida Provisória 907⁸, tentou inserir L&Es em favor de atividades empresariais específicas, sob a justificativa de promoção das atividades relacionadas ao turismo. Entretanto, nenhuma de suas proposições logrou êxito normativo, mantendo a estrutura normativa dos direitos autorais inalterada.

⁸BRASIL. Poder Executivo. Medida Provisória nº 907, de 26 de novembro de 2019. Altera a Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, para dispor sobre direitos autorais, e a Lei nº 11.371, de 28 de novembro de 2006, e a Lei nº 12.249, de 11 de junho de 2010, para dispor sobre alíquotas do imposto sobre a renda incidentes sobre operações, autoriza o Poder Executivo federal a instituir a Embratur - Agência Brasileira de Promoção Internacional do Turismo e extingue a Embratur - Instituto Brasileiro de Turismo. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2019/Mpv/mpv907impresao.htm. Acesso em: 6 jun. 2023.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: LIMITAÇÕES E EXECUÇÃO PÚBLICA MUSICAL

Harmonização, ponderação, razoabilidade e equilíbrio são condicionamentos constitucionais para a realização de quaisquer direitos fundamentais, dentre os quais os direitos autorais, afinal, não existem direitos absolutos que se sobreponham a qualquer outro em quaisquer condições.

As L&Es opostas aos direitos autorais, presentes em todos os ordenamentos jurídicos ao longo dos tempos, carregam a função histórica de promover o convívio entre os interesses públicos e privados. Os interesses juridicamente relevantes são contemporaneamente contemplados no conjunto de direitos fundamentais, sejam individuais ou sociais, constitucionalmente reconhecidos. Conviver, dialogar e interagir é dever constante, ainda que tenso, entre titulares de direitos por vezes antagônicos, como podem ser os direitos autorais e o direito de acesso à cultura.

A questão que nos aflige, no entanto, e para a qual chamamos atenção, é a apropriação e uso da defesa do interesse público, social, estruturado a partir de direitos fundamentais, para salvaguardar atividades – sejam empresariais, econômicas, ou não – que não tenham por finalidade imediata a proteção e satisfação das necessidades das pessoas físicas, dos seres humanos.

Os dados, ainda que estatisticamente inaptos para permitir generalizações abrangentes, revelam e indicam a concentração de esforços legislativos focados na ampliação e conformação de espaços de isenção de cobrança pela execução pública musical, de forma a privilegiar determinados setores da sociedade, mormente atividades empresariais e religiosas. É igualmente possível identificar uma relação direta entre os partidos políticos de apoio ao ex-presidente Jair Bolsonaro e as proposições objetivando a isenção do pagamento de direitos autorais pela execução pública musical.

E dentro do escopo dos projetos avaliados e espaço dessas linhas, nota-se, de pronto, a ausência de propostas que almejem a satisfação de demandas e necessidades concretamente fundamentadas e projetadas a partir de direitos fundamentais, mas somente de interesses empresariais de setores específicos (hotéis, motéis, meios de transporte, etc.) e de grupos religiosos. Mesmo a salvaguarda das rádios comunitárias esbarra na questão das finalidades, potência e alcance destas rádios, em razão da variedade de atividades e papéis exercidos por estes meios de comunicação, que não podem ser entendidos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. Congresso Nacional. Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. Lei de Direitos Autorais. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19610.htm. Acesso em: 06 jun. 2023.

BRASIL. Congresso Nacional. Lei nº 10.406, de 10 de janeiro de 2002. Institui o Código Civil. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/110406compilada.htm. Acesso em: 14 jun. 2023.

BRASIL. Congresso Nacional. Lei nº 14.468, de 16 de Novembro de 2022. Altera a Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010, para ampliar o período de vigência do Plano Nacional de Cultura (PNC); e revoga parte de dispositivo da Lei nº 14.156, de 1º de junho de 2021. Disponível em: <https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/lei-n-14.468-de-16-de-novembro-de-2022-443760731>. Acesso em: 09 jun. 2023.

BRASIL. Poder Executivo. Medida Provisória nº 907, de 26 de novembro de 2019. Altera a Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, para dispor sobre direitos autorais, e a Lei nº 11.371, de 28 de novembro de 2006, e a Lei nº 12.249, de 11 de junho de 2010, para dispor sobre alíquotas do imposto sobre a renda incidentes sobre operações, autoriza o Poder Executivo federal a instituir a Embratur - Agência Brasileira de Promoção Internacional do Turismo e extingue a Embratur - Instituto Brasileiro de Turismo. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2019/Mpv/mpv907impressao.htm. Acesso em: 06 jun. 2023.

LEWICK, Bruno Costa. LIMITAÇÕES AOS DIREITOS DO AUTOR: Releitura na perspectiva do direito civil contemporâneo. 2007. 309f. Tese (Doutorado em Direito) – Faculdade de Direito, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: https://onda.org.br/resources/2007_Bruno%20LEWICKI_Dout.pdf. Acesso em: 30 jun. 2023.

PESSERL, Alexandre Ricardo. O Direito de Acesso aos Dados Sobre Obras Musicais e Fonogramas: Blockchain, Distribuição Direta e Domínio Público no Ambiente Digital. 2020. 287f. Tese (Doutorado em Direito) – Faculdade de Direito, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2020. Disponível em: https://onda.org.br/resources/2020_Alexandre%20PESSERL_Dout.pdf. Acesso em: 01 jul. 2023.

PINHEIRO, Marissol Barbosa de Souza. Direito de autor, limites e interesse público. 2017. 245f. Dissertação (Mestrado em Direito) – Faculdade de Direito, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2017. Disponível em: https://onda.org.br/resources/2017_Marissol%20PINHEIRO_Mest.pdf. Acesso em: 25 jun. 2023.

SILVA, Guilherme Coutinho. Gestão Coletiva e Remuneração do Autor: novas perspectivas. 2018. 231f. Tese (Doutorado em Direito) – Faculdade de Direito, Universidade do São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: https://onda.org.br/resources/2018_Guilherme%20SILVA_Dout.pdf. Acesso em: 28 jun. 2023.

SOUZA, Allan Rocha de. Os direitos culturais e as obras audiovisuais cinematográficas: entre a proteção e o acesso. 2010. 266 f. Tese (Doutorado em Direito) – Faculdade de Direito, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: https://onda.org.br/resources/2010_Allan%20R%20SOUZA_Dout.pdf. Acesso em: 29 jun. 2023.

VALENTE, Mariana Giorgetti. Reconstrução do Debate Legislativo sobre Direito Autoral no Brasil: Os anos de 1989-1998. 2018, 466f. Tese (Doutorado em Direito) – Faculdade de Direito, Universidade do São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: https://onda.org.br/resources/2018_Mariana%20VALENTE_Dout.pdf. Acesso em: 28 jun. 2023.

PROJETOS DE LEI

BRASIL. Câmara dos Deputados. Projeto de Lei 3968/1997. Projeto de Lei do Deputado Serafim Venzon (PDT-SC) e apensados. Câmara dos Deputados. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=20529>. Acesso em: 03 jun. 2023.

PL 456, de 2019 (Deputado Valmir Assunção)- Acrescenta incisos ao artigo 46 da Lei nº 9.610, de 1998, de modo a isentar as rádios comunitárias e a transmissão via streaming do pagamento de direitos autorais.

PL 1.046, de 2019 (Deputado David Soares)- Altera os arts. 46, 68 e 98 da Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, que dispõe sobre direitos autorais, para proibir a cobrança de direitos autorais quando o autor e o intérprete ou executante são a mesma pessoa.

PL 1.107, de 2019 (Deputado Darci de Matos)- Altera a Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998 para afastar a cobrança de direitos autorais no âmbito de cultos, cerimônias ou eventos realizados por organizações religiosas sem cunho lucrativo, e das unidades individuais de uso exclusivo do usuário nos empreendimentos destinados a serviços de hospedagem ou transporte.

PL 4.973, de 2019 (Deputado Aroldo Martins) - Altera a Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, que “Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências”.

PL 6.225, de 2019 (Deputado Sebastião Oliveira)- Altera o caput do art. 68 da Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, que altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências, para vedar a cobrança de taxas em eventos sem fins lucrativos.

PL 216, de 2020 (Deputada Paula Belmonte)- Altera a Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, para dispor sobre a veiculação de composições musicais ou lítero-musicais e fonogramas, e arrecadação e distribuição de direitos autorais sobre a execução de composições musicais ou lítero-musicais e fonogramas por emissoras do Serviço de Radiodifusão Comunitária.

PL 2.517, de 2020 (Deputado Schiavinato)- Dispõe sobre a suspensão da cobrança pelo Escritório Central de Arrecadação e Fiscalização - ECAD dos direitos autorais de que trata a

Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, dos serviços de radiodifusão comunitária, enquanto perdurar o período de pandemia.

PL 3.399, de 2020 (Deputada Soraya Manato)- Altera o art. 46 da Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, para isentar da arrecadação de direitos autorais a execução, por qualquer meio, de obras musicais ou lítero-musicais no âmbito de cultos, cerimônias ou eventos realizados por organizações religiosas, sem objetivo de lucro, inclusive quando realizados de forma não-presencial.

PL 3.992, de 2020 (Deputado Geninho Zuiliani)- Altera a Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, a Lei nº 11.771 de 17 de setembro de 2008 e dá outras providências.

PL 4.000, de 2020 (Deputado Pedro Uczai)- Altera a Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, para isentar as prestadoras do Serviço de Radiodifusão Comunitária do pagamento do ECAD.

PL 4380/2020 (Deputado Luiz Philippe de Orleans e Bragança) - Altera os arts. 46 e 68 da Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, para incluir entre as limitações de direitos autorais a execução musical em quartos ou apartamentos de hotéis, motéis e unidades de habitação dos meios de hospedagem.

PL 5045/2020 (Deputado Marcelo Brum) - Altera o art. 46 da Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998 e inclui o art. 116 da Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, para isentar a cobrança de direitos autorais nas condições que especifica, entre as quais na ocupação de unidades habitacionais em hotéis e similares.

PL 2268/2021 (Deputada Jaqueline Cassol) - Altera a Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, para dispor sobre a arrecadação e distribuição de direitos autorais por emissoras do Serviço de Radiodifusão Comunitária.

PL 3114/2021 (Deputado Eduardo da Fonte) - Altera a Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, para dispensar as rádios comunitárias e educativas do pagamento de direitos autorais pela veiculação de músicas.

PL 4315/2021 (Poder Executivo) - Altera a Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, para dispor sobre a facilitação do acesso, em formatos acessíveis, a obras publicadas às pessoas com deficiência ou dificuldade para perceber, manusear ou ler textos, conforme o Tratado de Marraqueche, promulgado pelo Decreto nº 9.522, de 8 de outubro de 2018.

PL 2255/2022 (Deputado Ney Leprevost) - Altera o art. 46 da Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998 para isentar o pagamento das taxas cobradas pelo Escritório Central de Arrecadação e Distribuição – ECAD, em eventos beneficentes promovidos por organizações da sociedade civil sem fins lucrativos.

PL 2399/2022 (Deputado Marco Brasil) - Altera o art. 98 da Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, para estabelecer limite para cobrança de direitos autorais em eventos musicais.

MESA VII

ESTUDOS SETORIAIS E
POLÍTICAS PARA AS ARTES

**EM QUAIS PÁGINAS ESTÃO OS PICADEIROS?
BREVE OBSERVAÇÃO SOBRE A PRESENÇA DO CIRCO NOS ESTUDOS
APRESENTADOS NO SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS
CULTURAIS**

Marcela Bovo Marcucci¹

RESUMO: Com o intuito de observar quais trabalhos sobre políticas para o circo já foram apresentados no Seminário Internacional de Políticas Culturais da Fundação Casa Rui Barbosa, e de que forma a produção artística circense está sendo abordada no Seminário, este estudo se debruça sobre os anais das edições do evento de 2015 a 2020, apresentando um levantamento das menções ao circo e problematizando sua ausência.

PALAVRAS-CHAVE: Circo. Políticas Culturais. Políticas para as artes. Seminário Internacional de Políticas Culturais.

INTRODUÇÃO

Como produtora de companhias circenses em São Paulo e em sua região metropolitana, também conhecida como Grande São Paulo, comecei a me interessar por estudos na área das políticas públicas destinadas à linguagem em questão. Numa pesquisa breve, inicial, e em conversa com artistas parceiras de trabalho, me inquietou a aparente falta de produção teórica sobre este tema. A partir de indagações sobre quais estudos já foram realizados e quais estão sendo desenvolvidos sobre políticas destinadas ao circo, compreendendo que essa forma de manifestação artística abarca uma diversidade de produções que vão do tradicional ao contemporâneo, busquei nos anais do Seminário Internacional de Políticas Culturais da Fundação Casa Rui Barbosa, encontro que é referência nacional e internacional no campo das políticas culturais, materiais que pudessem jogar luz sobre a problemática. Entretanto, tal busca intensificou os questionamentos, visto que, à

¹Pós-graduada em Gestão de Projetos Culturais pela Universidade de São Paulo (ECA/CELACC). Graduada em História pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. E-mail: marcelabmarcucci@gmail.com.

princípio, não foram encontrados estudos sobre o tema nos anais das edições já realizadas do evento.

Assim, foi iniciado um levantamento de dados e informações sobre as menções ao circo nos últimos anos do Seminário. A pesquisa se orientou por duas questões centrais: Quais trabalhos sobre políticas públicas para a linguagem circense já foram apresentados no Seminário? De que forma o circo é mencionado quando está presente em um material que não aborda especificamente sua linguagem ou políticas para a mesma? Com interesse em compreender um cenário nacional, a observação também foi orientada por um recorte territorial, centrado no Brasil. A partir disto, foram analisados os anais das edições VI, VII, VIII, IX, X e XI do encontro. Inicialmente, pretendia-se investigar os anais de todos os anos do Seminário para ser elaborada uma perspectiva geral sobre a forma como o circo aparece nos trabalhos apresentados. Mas, devido à impossibilidade de acesso aos anais dos primeiros cinco anos do evento², optou-se por considerar o recorte temporal dos últimos oito anos³. Foram observados o título e resumo de cada estudo aprovado e apresentado no encontro entre 2015 e 2020, a fim de identificar a temática de cada trabalho, e foi realizada uma busca por palavra nos anais para localizar as palavras "circo" e "circense" nestes documentos, entendendo estas como palavras-chave e essenciais em um estudo que aborde políticas públicas para a área. O que se apresenta no artigo é resultado deste estudo.

DE 2015 A 2020: O CIRCO NAS EDIÇÕES DO SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS DA FUNDAÇÃO CASA RUI BARBOSA

As palavras "circo" e "circense" foram encontradas em todos os anais analisados⁴, sendo a primeira citada quase oito vezes mais do que a segunda, como é possível observar na tabela abaixo:

²Os anais das edições I, II, III, IV e V do Seminário Internacional de Políticas Culturais, da Fundação Casa Rui Barbosa, não foram encontrados no Repositório Rui Barbosa de Informações Culturais (<http://rubi.casaruibarbosa.gov.br/>). Em contato via e-mail com o acervo (consulta.acervo@rb.gov.br), foi obtida a informação de que, devido a problemas no site da Cátedra Unesco de Políticas Culturais e Gestão - FCRB, muitos materiais saíram do ar. Além disso, foi informada também a dificuldade de digitalização de alguns arquivos, visto que em alguns anos do evento foram utilizados CD-ROM.

³A despeito do evento ser anual, nos últimos oito anos foram realizadas seis edições, pois não houve Seminário em 2021 e 2022.

⁴Foram analisados os anais das edições VI, VII, VIII, IX, X e XI do Seminário Internacional de Políticas Culturais da Fundação Casa Rui Barbosa.

Tabela 1 - Quantidade de vezes que "circo" e "circense" são mencionadas por Anais do evento.

ANAIS	CIRCO	CIRCENSE
VI edição do Seminário	27 vezes	12 vezes
VII edição do Seminário	70 vezes	4 vezes
VIII edição do Seminário	36 vezes	3 vezes
IX edição do Seminário	41 vezes	2 vezes
X edição do Seminário	44 vezes	9 vezes
XI edição do Seminário	14 vezes	2 vezes

Fonte: elaborada pela autora, 2023.

Um segundo quadro foi elaborado, considerando a quantidade de artigos onde as palavras em questão são mencionadas:

Tabela 2 - Quantidade de artigos em que se encontram as palavras "circo" e "circense" por Anais do evento.

ANAIS	CIRCO	CIRCENSE	CIRCO E CIRCENSE	TOTAL
VI edição do Seminário	12	5	2	19
VII edição do Seminário	20	1	2	23
VIII edição do Seminário	13	1	2	16
IX edição do Seminário	12	-	2	14
X edição do Seminário	17	5	3	25
XI edição do Seminário	6	-	2	8

Fonte: elaborada pela autora, 2023.

Entretanto, mesmo presente anualmente nos estudos, as artes circenses não foram objeto de nenhum dos trabalhos apresentados nas últimas seis edições do evento. Dos que citam a linguagem, nenhum tem o circo como prisma pelo qual se olha para uma problemática. Diante disso, apresentamos o modo como as artes circenses aparecem citadas nos estudos e destacamos alguns que, ainda que enfoquem em outras questões, expõem informações sobre políticas para o circo.

Em 2015, o Seminário contou com uma comunicação de políticas para as artes, mas nenhum dos estudos foi sobre alguma temática circense. Nos 19 artigos que mencionam "circo" e/ou "circense", o circo é majoritariamente citado entre outras linguagens artísticas em relação a alguma ação cultural. Dentro das artes cênicas em alguns casos, ou a parte delas em outros, é mencionado como uma das vertentes abarcadas por programas de residência, atividades culturais, editais, políticas e programas de ações culturais. Ocorreu também de "circo" estar no nome de um espaço, o Circo Volador⁵, mas não se analisa nenhuma problemática da área. O nome consta somente numa nota de rodapé. Apenas 3 dos estudos se destacaram, por trazerem informações mais detalhadas que os demais sobre políticas para a linguagem circense ou por deixarem entrever questões que podem ser problematizadas no que tange às políticas para o campo. Ainda que não tragam as artes circenses como questão central, falam de ações das esferas federal e municipal, abordando deveres de instituições e políticas para o setor.

No artigo "QUO VADIS, FUNARTE?"⁶, Marcelo Gruman afirma a responsabilidade da Fundação Nacional das Artes (FUNARTE) para com o circo e outras artes, mencionando o dever do órgão federal em "promover, incentivar, amparar, em todo território nacional e no exterior, a prática, o desenvolvimento e a difusão das atividades artísticas e culturais nas áreas de teatro, dança, circo, artes visuais, música popular e erudita, além da pesquisa nesses campos" (Gruman, 2015, p. 892-893). Em "PROGRAMA CULTURA VIVA: PRIMEIRAS APROXIMAÇÕES DE UM CAMPO POLÍTICO"⁷, Ariel Nunes aborda a formulação e manutenção do Programa Cultura Viva, implementado pelo Ministério da Cultura em 2004, afirmando que o mesmo "[...] está inserido em uma política de reconhecimento, inclusão e fomento daqueles que não protagonizaram as políticas públicas culturais antecedentes, a dizer: artistas populares, mestres e griôs, artistas circenses [...]" (Nunes, 2015, p. 207). O que indica, mesmo que brevemente, que o circo ocupava papel secundário nas políticas de então.

⁵A ONG Circo Volador é mencionada no estudo "LONA CULTURAL ITINERANTE: UMA PROPOSTA DE INTERVENÇÃO POLÍTICA E CULTURAL", de Marcia Barros Ferreira Rodrigues, Clarkson Machado Diniz e Rosely Maria da Silva Pires.

⁶GRUMAN, Marcelo. QUO VADIS, FUNARTE?. In: AZEVEDO, Lia Calabre et al. (org.). Anais do VI Seminário Internacional de Políticas Culturais. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2015. p. 892-904. Disponível em: <https://encurtador.com.br/PTY09>. Acesso em: 5 jun. 2023.

⁷NUNES, Ariel. PROGRAMA CULTURA VIVA: PRIMEIRAS APROXIMAÇÕES DE UM CAMPO POLÍTICO. In: AZEVEDO, Lia Calabre et al. (org.). Anais do VI Seminário Internacional de Políticas Culturais. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2015. p. 206-219. Disponível em: <https://encurtador.com.br/PTY09>. Acesso em: 5 jun. 2023.

Ainda na VI edição do Seminário (2015), uma pesquisa sobre a consolidação do Núcleo de Fomentos Culturais da Secretaria Municipal de Cultura (SMC) de São Paulo⁸ é o trabalho que apresenta mais informações sobre uma política para o circo no referido ano. Ao tratar dos projetos de Fomento da SMC de São Paulo, cita o Fomento ao Circo, programa que visa fomentar a produção circense local, mencionando o envolvimento dos artistas do circo na reivindicação de uma linha de fomento para a área e trazendo dados sobre a primeira edição do programa, como número de projetos contemplados⁹ e em quais editais foi inspirado. A breve explanação sobre o edital para a linguagem termina com um parágrafo acerca da segunda edição, dizendo que estão se encaminhando para a mesma com uma compreensão mais esclarecida sobre algumas demandas específicas da área.

Na VII edição do evento, realizada em 2016, também houve uma comunicação de políticas culturais setoriais para as artes, além de comunicações específicas para o campo literário e audiovisual. Mas, assim como no Seminário anterior, nenhum trabalho com enfoque em objeto circense foi apresentado. Os 23 estudos considerados aqui, por conterem as palavras-chave supracitadas, assimilam-se à VI edição quando das considerações à linguagem circense entre outras artes contempladas por editais e programas, e do "circo" no nome de espaços ou projetos, mas sem que isso traga uma análise dentro da temática. Menciona-se novamente também o desamparo ao circo antes do Programa Cultura Viva. Mas, para além das similaridades, outros aspectos despontam, como a presença de setores colegiados do circo em estudos sobre conferências e sistemas de cultura; a presença do mesmo em planos municipais; a consideração desta arte nas linguagens da dimensão simbólica da cultura e o entendimento do circo como um campo com demandas específicas.

Dentre os trabalhos, 2 tratam de políticas da FUNARTE que compreendem o circo, e reiteram o que foi apresentado anteriormente, a responsabilidade desta Fundação com o incentivo às artes circenses. "O LUGAR DA PERFORMANCE ARTE NO EDITAL PRÊMIO FUNARTE ARTES NA RUA (2011 A 2013)"¹⁰ trata do lugar da Performance Arte

⁸GOMES, Carlos Antonio Moreira. FONTALVA, Kérolly Gritti. NASCIMENTO, Marcus Vinícius Moreno e. NÚCLEO DE FOMENTOS CULTURAIS: UMA EXPERIÊNCIA DE GESTÃO PÚBLICA DE DIREITO À CULTURA. In: AZEVEDO, Lia Calabre et al. (org.). Anais do VI Seminário Internacional de Políticas Culturais. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2015. p. 271-282. Disponível em: <https://encurtador.com.br/PTY09>. Acesso em: 5 jun. 2023.

⁹“Assim foram contemplados 25 projetos, sendo: 7 projetos de circo itinerante (sendo 1 para lona acima de 900 lugares e 6 projetos com lona inferior a este limite); 11 projetos de grupos circenses (sendo 5 projetos com 5 ou mais integrantes na ficha técnica e 6 com menos de 4 integrantes); e 7 projetos de artistas circenses.” (GOMES; FONTALVA; NASCIMENTO, 2015, p. 279).

¹⁰SOUZA, Charlaine Suelen Rodrigues. O LUGAR DA PERFORMANCE ARTE NO EDITAL PRÊMIO FUNARTE ARTES NA RUA (2011 A 2013). In: AZEVEDO, Lia Calabre et al. (org.). Anais do VII Seminário Internacional de Políticas Culturais. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2016. p. 482-494. Disponível em: <https://acesse.one/M4FdU>. Acesso em: 6 jun. 2023.

no Prêmio Funarte Artes Cênicas na Rua (Circo, Dança, Teatro), apresentando um edital que abarca a linguagem circense, ainda que o foco de análise do estudo seja a legitimação da performance nas políticas públicas para as artes. A autora menciona que em 2013 houve um aumento do número de projetos de circo contemplados pelo Prêmio em comparação aos anos anteriores, 2011 e 2012. Em "PRESTANDO CONTAS À SOCIEDADE: 10 ANOS DOS EDITAIS DE FOMENTO ÀS ARTES CÊNICAS DA FUNARTE"¹¹, o autor apresenta os editais de fomento da FUNARTE, tratando do Prêmio Carequinha de Estímulo ao Circo, uma ação voltada para a linguagem circense, para a “[...] renovação ou manutenção da infraestrutura dos circos brasileiros, incentivo à montagem, renovação e circulação de números e espetáculos bem como formação em artes do circo” (Gruman, 2016, p. 1406). No decorrer do estudo, apresenta sete gráficos que analisam o edital de 2006 a 2015, com informações da premiação, em milhões de reais, por ano do edital; do investimento por região geográfica; do número de projetos contemplados por ano e da concentração dos mesmos de acordo com as regiões geográficas e da concentração de inscritos por ano, também em relação às regiões. Nos dois anos iniciais do evento, este é o trabalho que mais apresenta informações sobre um fomento destinado à linguagem circense.

Em 2017, na VIII edição do Seminário, novamente observa-se o circo citado juntamente com outras artes contempladas por fomentos, planos de ação, programas e leis. Neste viés, consta no Plano Nacional de Cultura, na meta 28, que pretende aumentar em “[...] 60% no número de pessoas que frequentam museu, centro cultural, cinema, espetáculos de teatro, circo, dança e música” (Dorneles; Carvalho; Silva, 2017, p. 1086). Volta a aparecer também no nome de espaços, mas sem que isso guarde relação com um estudo sobre temas da área, e dentro do escopo de responsabilidades da FUNARTE. Pela primeira vez, é mencionada a instituição e existência da Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha (ENCLO). A escola é citada em um estudo sobre a trajetória de Orlando Miranda de Carvalho¹², um dos idealizadores da ENCLO, e em artigo que trata de políticas para as artes no Brasil considerando a atuação da Fundação Nacional das Artes nesse campo¹³. A autora deste último

¹¹GRUMAN, Marcelo. PRESTANDO CONTAS À SOCIEDADE: 10 ANOS DOS EDITAIS DE FOMENTO ÀS ARTES CÊNICAS DA FUNARTE. In: AZEVEDO, Lia Calabre et al. (org.). *Anais do VII Seminário Internacional de Políticas Culturais*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2016. p. 1404-1418.

Disponível em: <https://acesse.one/M4FdU>. Acesso em: 6 jun. 2023.

¹²LIMA, Ana Luisa. ORLANDO MIRANDA: UM GESTOR NO TEATRO BRASILEIRO, SEU TEMPO E CONTRATEMPO. In: AZEVEDO, Lia Calabre et al. (org.). *Anais... VIII Seminário Internacional de Políticas Culturais*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2017. p. 122-133. Disponível em: <https://encurtador.com.br/bHLV5>. Acesso em: 7 jun. 2023.

¹³NUSSBAUMER, Gisele Marchiori. A FUNARTE E AS POLÍTICAS PARA AS ARTES In: AZEVEDO, Lia Calabre et al. (org.). *Anais do VIII Seminário Internacional de Políticas Culturais*. Rio de Janeiro: Fundação

trabalho, Gisele Nussbaumer, afirma ser a Escola Nacional de Circo possivelmente o único equipamento da FUNARTE com alcance nacional, tendo os demais um alcance limitado, restrito ao local. Se apresenta também neste estudo a necessidade “[...] de um desmembramento do Centro de Artes Cênicas (CEACEN) em três distintas diretorias de linguagens (Circo, Dança e Teatro), atendendo a um pleito histórico desses setores [...]” (Nussbaumer, 2017, p. 1069) com a criação de diretorias específicas para cada vertente.

A IX edição do encontro, realizada em 2018, contou com duas mesas para as artes, uma sobre teatro e outra sobre audiovisual. Mas, em relação ao circo, aproxima-se dos anos anteriores, trazendo o mesmo citado entre outras artes que compõem câmara setorial de conselho cultural, ações culturais e áreas de editais e programas, como o Programa de Ação Cultural (ProAC)¹⁴, o Fomento ao Circo e o Programa Vale Cultura¹⁵. O circo é referenciado também como uma das linguagens abarcadas pelas ações da FUNARTE e pela dimensão simbólica da cultura. De diferente em comparação aos outros anos, apresenta uma breve menção ao cenário circense de São Bernardo do Campo, São Paulo, ao analisar o Ponto de Cultura Circosidade na sua relação com a gestão pública do município. Afirma a presença de muitos grupos de circo na cidade, devido à uma formação constante e espaços adequados para treino no local¹⁶.

Em 2019, na X edição do Seminário da Casa Rui Barbosa, as referências ao circo também se assemelham aos anos anteriores. Ocorrem em nome de projetos e conjuntamente com outras linguagens artísticas, incluídas em políticas e editais, câmaras setoriais, na dimensão simbólica e cidadã da cultura, e em metas do Plano Nacional de Cultura (PNC), aparecendo aqui não somente na meta 28, mas também na 22¹⁷. É apresentada uma avaliação de ambas as metas, com porcentagens que consideram os anos de 2009 a 2015, no que se

Casa de Rui Barbosa, 2017. p. 1059-1070. Disponível em: <https://encurtador.com.br/bHLV5>. Acesso em: 7 jun. 2023.

¹⁴O Programa de Ação Cultural (ProAC) é um mecanismo de incentivo do governo do estado de São Paulo para projetos culturais. Financia tais projetos de modo direto, com o ProAC editais, e de forma indireta, via renúncia fiscal, com o ProAC ICMS.

¹⁵O Programa Vale Cultura visa garantir o acesso de trabalhadores a diferentes atividades culturais desenvolvidas no país, funcionando com um crédito mensal, cumulativo, para ser usado em produtos e serviços culturais.

¹⁶MESQUITA, Ana. RELAÇÃO ESTADO-SOCIEDADE CIVIL NO PROGRAMA CULTURA VIVA: ESTUDO DE CASO DO MUNICÍPIO DE SÃO BERNARDO DO CAMPO - SP. In: AZEVEDO, Lia Calabre; DOMINGUES, Alexandre P.; CABRAL, Eula D. T. (org.). *Anais do IX Seminário Internacional de Políticas Culturais*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018. p. 899-913. Disponível em: <https://encurtador.com.br/MPRUW>. Acesso em: 8 jun. 2023.

¹⁷BONFIM, Camila Carrascoza. POLÍTICAS CULTURAIS E ORQUESTRAS SINFÔNICAS PROFISSIONAIS SUBSIDIADAS POR ORGANISMOS PÚBLICOS NA CIDADE DE SÃO PAULO. In: AZEVEDO, Lia Calabre; ZIMBRÃO, Adélia; DOMINGUES, Alexandre P. (org.). *Anais do X Seminário Internacional de Políticas Culturais*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2019. p. 918-932. Disponível em: <https://encurtador.com.br/eFG38>. Acesso em: 9 jun. 2023.

refere à porcentagem de circo em municípios e às atividades culturais da população em geral no consumo de teatro, circo e dança. Nos dados apresentados da meta 22, houve um aumento de 3 para 7% na quantidade de municípios com circo entre 2009 e 2015, sendo o total neste último de 378 em comparação com 152 do primeiro ano analisado. A Escola Nacional de Circo é citada entre os equipamentos da FUNARTE e o circo aparece mencionado também em relação às atividades de pequenas empresas do setor criativo no Brasil.

Naquele ano, o trabalho "INFRAESTRUCTURA CULTURAL EN BOGOTÁ. UN BALANCE A PARTIR DE LA LEY DEL ESPECTÁCULO PÚBLICO (2013-2015)"¹⁸ apresenta algumas questões do cenário desfavorecido em que o circo se encontra em relação a outras linguagens para acessar recursos da lei do espetáculo. Entretanto, como o recorte deste estudo é interessado no âmbito nacional, não adentra-se no artigo mencionado. Cabe destacar que dentro do período analisado, de 2015 a 2020, este é o único trabalho internacional apresentado no Seminário que referencia o circo, ainda que este também não seja seu objeto central.

Em 2020, ano da última edição analisada neste estudo, as menções ao circo mantêm-se como nos anos anteriores. Aparecem no nome de espaços culturais; entre outras linguagens na realização de programações culturais, em áreas de editais e políticas, e dentro das artes cuja FUNARTE tem o dever de fomentar e difundir. Em "PANORAMA HISTÓRICO DO FOMENTO À CULTURAL NO ESTADO DA BAHIA: 1991 a 2014"¹⁹, é mencionado o edital de Apoio ao Circo, com recursos do Fundo de Cultura da Bahia (FCBA). São expostos dados sobre os valores aportados anualmente no mesmo entre os anos de 2007-2010 e 2012-2014. Em 2014, o valor chega a ser quase quatro vezes maior do que o destinado para a área em 2008, primeiro ano que constam informações sobre o aporte, visto que não há menção aos valores em 2007 e 2009, indo de R\$ 180.000,00 para R\$ 700.000,00.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao iniciar o presente estudo, pretendia observar os trabalhos sobre políticas públicas para o circo que já haviam sido apresentados no Seminário Internacional de Políticas Culturais da Fundação Casa Rui Barbosa, e de que forma esta linguagem artística era

¹⁸GÓMEZ, Marta Lucía Bustos. INFRAESTRUCTURA CULTURAL EN BOGOTÁ. UN BALANCE A PARTIR DE LA LEY DEL ESPECTÁCULO PÚBLICO (2013-2015). In: AZEVEDO, Lia Calabre *et al.* (org.). *Anais do X Seminário Internacional de Políticas Culturais*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2019. p. 815-828. Disponível em: <https://encurtador.com.br/eFG38>. Acesso em: 9 jun. 2023.

¹⁹NETO, Carlos Beyrodt Paiva. PANORAMA HISTÓRICO DO FOMENTO À CULTURAL NO ESTADO DA BAHIA: 1991 a 2014. In: AZEVEDO, Lia Calabre; ZIMBRÃO, Adélia; DOMINGUES, Alexandre P. (org.). *Anais do XI Seminário Internacional de Políticas Culturais*. Rio de Janeiro, RJ - Divinópolis, MG: Meus Ritmos Editora, 2021. p. 274-294. Disponível em: <https://encurtador.com.br/cenpP>. Acesso em: 10 jun. 2023.

mencionada no evento quando estava presente em artigos que não têm a área circense como objeto. Me orientava também um recorte nacional, com o intuito de observar um panorama brasileiro sobre a produção no campo. Após o levantamento realizado e aqui exposto, concluo que nenhum dos trabalhos das edições realizadas do Seminário de 2015 a 2020 apresentam um estudo sobre políticas para o circo. Há pesquisas com outros focos e temáticas que acabam tangenciando as artes circenses de alguma forma, mas que trazem dados muito breves quando pretende-se realizar um aprofundamento de pesquisa na área. Neste sentido, de ser um conteúdo que acaba sendo tratado, mas devido à outra problemática apresentada, os artigos do Seminário pincelam informações de editais, programas, fomentos e políticas que compreendem o circo, como o Fomento ao Circo da cidade de São Paulo, o Programa de Ação Cultural do estado de São Paulo, o edital de Apoio ao Circo do Fundo de Cultura da Bahia e o Prêmio Carequinha de Estímulo ao Circo da FUNARTE. Emergem também pequenos focos de luz que deixam entrever o circo presente em setores colegiados de conselhos de cultura, em planos de cultura municipais e, em especial, no escopo das artes para com as quais a FUNARTE tem responsabilidade de incentivo. Como apresentado anteriormente, a Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha é até mesmo compreendida como possivelmente o único equipamento da Fundação com alcance nacional, considerando que a FUNARTE é uma instituição da esfera federal. Ainda assim, as artes circenses não figuram nos estudos como objeto, como perspectiva pela qual se olha para uma questão.

Ainda que haja uma carência de reflexões e produções no Brasil sobre as políticas para as artes²⁰, estão presentes nas edições observadas do Seminário estudos sobre dança, teatro, literatura, audiovisual e música. O que me leva a questionar: Onde estão os estudos sobre circo? Se falamos de um evento referência no campo das políticas culturais, com alcance nacional e internacional, que promove o encontro de especialistas, estudiosos, gestores e interessados no campo das políticas culturais, a fim de fomentar a reflexão e as práticas e de circular pesquisas e produções teóricas, por que não há estudos sobre as artes circenses?

Sem intencionar que um evento dê cabo de toda a produção de um campo de pesquisa, no caso, a área de políticas culturais para o circo, o ponto em que chego me incita outras questões, que deixam possibilidades de pesquisa e análise abertas, em um campo que aparentemente tem déficit de produção ou de acesso e circulação de trabalhos: Onde estão os estudos sobre políticas para o circo? Esses trabalhos estão sendo realizados, mas não são

²⁰SIMIS, Anita. NUSSBAUMER, Gisele. FERREIRA, Kennedy Piau. Políticas para as artes: uma breve contextualização. In: SIMIS, Anita; NUSSBAUMER, Gisele; FERREIRA, Kennedy P. (org.). *Políticas culturais para as artes*. Salvador: EDUFBA, 2018. 242 p. (Cultura e pensamento; 3). p. 27 - 32.

submetidos ao Seminário? Ou até são enviados, mas não são selecionados? Será que esta é uma área carente de pesquisas? Para estas questões, é necessário outro estudo...

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Lia Calabre *et al.* (org.). *Anais do VI Seminário Internacional de Políticas Culturais*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2015. Disponível em: <https://encurtador.com.br/PTY09>. Acesso em: 5 jun. 2023.

AZEVEDO, Lia Calabre *et al.* (org.). *Anais do VII Seminário Internacional de Políticas Culturais*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2016. Disponível em: <https://acesse.one/M4FdU>. Acesso em: 6 jun. 2023.

AZEVEDO, Lia Calabre *et al.* (org.). *Anais do VIII Seminário Internacional de Políticas Culturais*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2017. Disponível em: <https://encurtador.com.br/bHLV5>. Acesso em: 7 jun. 2023.

AZEVEDO, Lia Calabre; DOMINGUES, Alexandre P.; CABRAL, Eula D. T. (org.). *Anais do IX Seminário Internacional de Políticas Culturais*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018. Disponível em: <https://encurtador.com.br/MPRUW>. Acesso em: 8 jun. 2023.

AZEVEDO, Lia Calabre; ZIMBRÃO, Adélia; DOMINGUES, Alexandre P. (org.). *Anais do X Seminário Internacional de Políticas Culturais*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2019. Disponível em: <https://encurtador.com.br/eFG38>. Acesso em: 9 jun. 2023.

AZEVEDO, Lia Calabre; ZIMBRÃO, Adélia; DOMINGUES, Alexandre P. (org.). *Anais do XI Seminário Internacional de Políticas Culturais*. Rio de Janeiro, RJ - Divinópolis, MG: Meus Ritmos Editora, 2021. Disponível em: <https://encurtador.com.br/cenpP>. Acesso em: 10 jun. 2023.

BONFIM, Camila Carrascoza. POLÍTICAS CULTURAIS E ORQUESTRAS SINFÔNICAS PROFISSIONAIS SUBSIDIADAS POR ORGANISMOS PÚBLICOS NA CIDADE DE SÃO PAULO. In: AZEVEDO, Lia Calabre; ZIMBRÃO, Adélia; DOMINGUES, Alexandre P. (org.). *Anais do X Seminário Internacional de Políticas Culturais*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2019. p. 918-932. Disponível em: <https://encurtador.com.br/eFG38>. Acesso em: 9 jun. 2023.

DORNELES, Patrícia Silva. CARVALHO, Claudia Reinoso Araujo de. SILVA, Ana Cecília Chaves. O CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ACESSIBILIDADE CULTURAL DA UFRJ: BREVE ESTUDO SOBRE SEU PAPEL NA CONSTRUÇÃO DE UMA POLÍTICA DE FORMAÇÃO, PERFIL DOS DISCENTES E SUAS CONTRIBUIÇÕES DE PESQUISA E AÇÃO CULTURAL NA ÁREA. In: AZEVEDO, Lia Calabre *et al.* (org.). *Anais do VIII Seminário Internacional de Políticas Culturais*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2017. p. 1084-1095. Disponível em: <https://encurtador.com.br/bHLV5>. Acesso em: 7 jun. 2023.

GOMES, Carlos Antonio Moreira. FONTALVA, Kéroly Gritti. NASCIMENTO, Marcus Vinícius Moreno e. NÚCLEO DE FOMENTOS CULTURAIS: UMA EXPERIÊNCIA DE GESTÃO PÚBLICA DE DIREITO À CULTURA. In: AZEVEDO, Lia Calabre *et al.* (org.). *Anais do VI Seminário Internacional de Políticas Culturais*. Rio de Janeiro: Fundação Casa

de Rui Barbosa, 2015. p. 271-282. Disponível em: <https://encurtador.com.br/PTY09>. Acesso em: 5 jun. 2023.

GRUMAN, Marcelo. QUO VADIS, FUNARTE?. *In: AZEVEDO, Lia Calabre et al. (org.). Anais do VI Seminário Internacional de Políticas Culturais*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2015. p. 892-904. Disponível em: <https://encurtador.com.br/PTY09>. Acesso em: 5 jun. 2023.

_____. PRESTANDO CONTAS À SOCIEDADE: 10 ANOS DOS EDITAIS DE FOMENTO ÀS ARTES CÊNICAS DA FUNARTE. *In: AZEVEDO, Lia Calabre et al. (org.). Anais do VII Seminário Internacional de Políticas Culturais*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2016. p. 1404-1418. Disponível em: <https://acesse.one/M4FdU>. Acesso em: 6 jun. 2023.

LIMA, Ana Luisa. ORLANDO MIRANDA: UM GESTOR NO TEATRO BRASILEIRO, SEU TEMPO E CONTRATEMPO. *In: AZEVEDO, Lia Calabre et al. (org.). Anais do VIII Seminário Internacional de Políticas Culturais*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2017. p. 122-133. Disponível em: <https://encurtador.com.br/bHLV5>. Acesso em: 7 jun. 2023.

MESQUITA, Ana. RELAÇÃO ESTADO-SOCIEDADE CIVIL NO PROGRAMA CULTURA VIVA: ESTUDO DE CASO DO MUNICÍPIO DE SÃO BERNARDO DO CAMPO - SP. *In: AZEVEDO, Lia Calabre; DOMINGUES, Alexandre P.; CABRAL, Eula D. T. (org.). Anais do IX Seminário Internacional de Políticas Culturais*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018. p. 899-913. Disponível em: <https://encurtador.com.br/MPRUW>. Acesso em: 8 jun. 2023.

NETO, Carlos Beyrodt Paiva. PANORAMA HISTÓRICO DO FOMENTO À CULTURAL NO ESTADO DA BAHIA: 1991 a 2014. *In: AZEVEDO, Lia Calabre; DOMINGUES, Alexandre P.; CABRAL, Eula D. T. (org.). Anais do XI Seminário Internacional de Políticas Culturais*. Rio de Janeiro, RJ - Divinópolis, MG: Meus Ritmos Editora, 2021. p. 274-294. Disponível em: <https://encurtador.com.br/cenpP>. Acesso em: 10 jun. 2023.

NUNES, Ariel. PROGRAMA CULTURA VIVA: PRIMEIRAS APROXIMAÇÕES DE UM CAMPO POLÍTICO. *In: AZEVEDO, Lia Calabre et al. (org.). Anais do VI Seminário Internacional de Políticas Culturais*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2015. p. 206-219. Disponível em: <https://encurtador.com.br/PTY09>. Acesso em: 5 jun. 2023.

NUSSBAUMER, Gisele Marchiori. A FUNARTE E AS POLÍTICAS PARA AS ARTES *In: AZEVEDO, Lia Calabre et al. (org.). Anais do VIII Seminário Internacional de Políticas Culturais*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2017. p. 1059-1070. Disponível em: <https://encurtador.com.br/bHLV5>. Acesso em: 7 jun. 2023.

RODRIGUES, Marcia Barros Ferreira. DINIZ, Clarkson Machado. PIRES, Rosely Maria da Silva. LONA CULTURAL ITINERANTE: UMA PROPOSTA DE INTERVENÇÃO POLÍTICA E CULTURAL. *In: AZEVEDO, Lia Calabre et al. (org.). Anais do VI Seminário Internacional de Políticas Culturais*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2015. p. 915-929. Disponível em: <https://encurtador.com.br/PTY09>. Acesso em: 5 jun. 2023.

SIMIS, Anita. NUSSBAUMER, Gisele. FERREIRA, Kennedy Piau. Políticas para as artes: uma breve contextualização. *In: SIMIS, Anita; NUSSBAUMER, Gisele; FERREIRA,*



Kennedy P. (org.). *Políticas culturais para as artes*. Salvador: EDUFBA, 2018. 242 p. (Cultura e pensamento; 3). p. 27 - 32.

SOUZA, Charlaine Suelen Rodrigues. O LUGAR DA PERFORMANCE ARTE NO EDITAL PRÊMIO FUNARTE ARTES NA RUA (2011 A 2013). *In*: AZEVEDO, Lia Calabre *et al.* (org.). *Anais do VII Seminário Internacional de Políticas*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2016. p. 482-494. Disponível em: <https://acesse.one/M4FdU>. Acesso em: 6 jun. 2023.

ARTISTAS DE RUA ORGANIZADOS NO BRASIL E A LUTA POR POLÍTICAS PÚBLICAS PARA AS ARTES PÚBLICAS

Renan do Nascimento Santos¹

RESUMO: O artigo traz reflexões iniciais sobre formas de associativismo civil em rede e as lutas sociais oriundas do campo da arte e da cultura, colocando ênfase nas dinâmicas sociais das lutas por políticas culturais, destacando o papel ativo da sociedade civil nesse processo. Toma-se como ponto de referência empírico a Rede Brasileira de Teatro de Rua (RBTR) e a sua luta por políticas públicas para as artes públicas. Com base num quadro de referências das sociologias de movimentos sociais, delimita-se analiticamente a RBTR como uma rede de movimentos sociais e a noção de “arte pública” como um *frame* de ação coletiva. Metodologicamente, recorreu-se à análise de documentos públicos produzidos pela RBTR.

PALAVRAS-CHAVE: Artistas de rua. Arte pública. RBTR.. Redes de movimentos sociais.

INTRODUÇÃO

No presente artigo, de caráter exploratório, buscamos estabelecer reflexões iniciais sobre formas de associativismo civil em rede e as lutas sociais oriundas do campo da arte e da cultura no Brasil contemporaneamente. Tomamos como ponto de referência empírico a Rede Brasileira de Teatro de Rua (RBTR), articulação nacional de finalidades políticas e culturais formada em 2007, cujo objetivo fundamental é a *luta por políticas públicas para as artes públicas*. Substantivamente, trata-se da luta por políticas públicas de cultura mais democráticas e inclusivas que contemplem as artes de rua em geral, e as especificidades do teatro de rua em particular, que, conforme o diagnóstico crítico de seus integrantes, esteve sempre relegado às migalhas do financiamento público de cultura e ao desprestígio frente aos segmentos do teatro “de sala”, da crítica cultural e da academia.

Voltamos nosso foco para as dinâmicas sociais das lutas por políticas culturais, destacando o papel ativo da sociedade civil nesse processo. Partindo de um quadro de referências das sociologias de movimentos sociais, examinamos brevemente as principais agendas de luta da RBTR, identificando as mobilizações, as estratégias e os enquadramentos

¹Doutorando no Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da PUC-Rio. O presente trabalho é apoiado pelo Programa Bolsa Mestrado e Doutorado Nota 10 (Nº 01/2023) da FAPERJ.

interpretativos expressos nas reivindicações desse ator coletivo por políticas culturais.

Organizamos o debate reservando a primeira seção para delimitar analiticamente a RBTR como uma rede de movimentos sociais, com base nas discussões de Mário Diani (1992) e Ilse Scherer-Warren (2006; 2008). Para que tais dinâmicas sejam melhor compreendidas, cumpre também apresentar brevemente na seção seguinte os sentidos emergentes da noção de “arte pública” no universo considerado. Nosso enfoque recai sobre as lutas por “arte pública” identificada como um *frame* de ação coletiva (Bendford; Snow, 2000) que mobiliza e dá significado às demandas e às ações da RBTR.

A aproximação com este histórico de lutas se deu a partir do levantamento e análise de um farto conjunto de documentos produzidos e publicados pela RBTR. Notadamente, um dos repertórios de ação coletiva mais recorrentes da Rede está centrado na produção textual, com a redação e posterior divulgação de documentos, nomeados ora como Carta, ora como Manifesto, por meio dos quais registram e tornam públicos os seus princípios ético-políticos, os seus objetivos e as decisões tomadas por consenso nas assembleias. Optamos, neste estudo exploratório, por uma aproximação com o objeto partindo daquilo que os próprios atores produzem – nesse caso, os textos – pela possibilidade de abranger, ainda que com lacunas, um grande intervalo temporal do histórico da RBTR.²

RBTR COMO REDE DE MOVIMENTO SOCIAL

A gênese desta articulação nacional de teatro de rua remonta ao evento “A Roda: o teatro de rua em questão”, promovido pelo Movimento de Teatro de Rua da Bahia na cidade de Salvador em março de 2007. Nomeada como Rede Brasileira de Teatro de Rua somente em 2008, a articulação surge da confluência de vários movimentos e mobilizações estaduais de teatro (de rua ou não)³, que reuniram-se no referido evento e da constatação da ausência de qualquer política cultural que contemplasse as especificidades do teatro de rua (RBTR, 2007)⁴.

Desde então, a RBTR se define como um espaço físico e virtual horizontal, não hierárquico, democrático e inclusivo, cuja missão é lutar por: a) um mundo socialmente justo

²Dadas as limitações de espaço para a presente comunicação, omite-se um detalhamento do corpus consultado. Indicamos, no entanto, que estes documentos são públicos e são encontrados em sua grande maioria no Blog Teatro de Rua e a Cidade. Disponível em: <https://teatroderuaeacidade.blogspot.com>.

³Participaram deste evento fundador, representantes do Movimento de Teatro de Rua da Bahia, Movimento de Teatro de Rua de São Paulo, Movimento de Teatro de Rua do Rio de Janeiro, Movimento de Teatro Popular de Pernambuco, Federação de Teatro do Espírito Santo, Cooperativa Paulista de Teatro, Núcleo Pavanelli - SP, e dos Grupos Andante e Kabana, ambos de Minas Gerais.

⁴Cf. RBTR. A roda girou em Salvador. Salvador, 2007. Disponível em: <https://bit.ly/3O5amOf>. Acesso em: 19 nov. 2022.

e igualitário que respeite as diversidades; b) políticas públicas para as artes públicas com investimento direto do Estado por meio de fundos públicos de cultura; c) políticas transversais que viabilizem o diálogo do Teatro de Rua com os campos da Educação, Saúde, Ação Social, Segurança e Direitos Humanos; d) livre uso dos espaços públicos abertos para práticas artísticas; e) desenvolvimento das artes públicas por meio do intercâmbio constante de experiências artísticas e políticas entre os articuladores da Rede.

Seus integrantes, chamados indistintamente de articuladores/as, formam um conjunto bastante representativo, numeroso e heterogêneo de artistas e ativistas vinculados a grupos e companhias de teatro, movimentos culturais, coletivos culturais, trabalhadores/as da arte, pesquisadores/as e educadores/as envolvidos/as com o fazer artístico da rua. Cabe aos articuladores/as a ampliação e a capilarização da rede Brasil adentro, levando adiante as reflexões e as missões da RBTR, articulando encontros, movimentos e ações local e regionalmente.

Organizados em rede, alcançaram uma importante capilaridade, com articuladores em todos os estados da federação e no Distrito Federal, das capitais aos interiores. Seu modelo de organização interna é definido como horizontal em favor de uma relação igualitária entre seus articuladores, prescindindo de uma estrutura funcional com atribuições de presidente/a, diretores/as, secretários/as, coordenadores/as etc., e também não há registro como pessoa jurídica, sendo, nesse sentido, uma articulação informal. Até o momento, já foram realizados vinte e dois encontros nacionais de articuladores, em dezoito municípios de dez estados e DF, contemplando todas as regiões do Brasil, além de encontros regionais. Todos os documentos que informam este artigo, são resultantes desses encontros.

Muito embora, nos documentos consultados, a RBTR nunca se nomeie expressamente como um movimento social, a literatura produzida sobre movimentos sociais fornece chaves analíticas valiosas para compreensão da formação e da atuação política e cultural desta rede. Da sistematização produzida por Maria da Glória Gohn (1997), compreende-se logo que não há conceito único para movimento social, mas vários, conforme o paradigma utilizado. Contudo, o esforço de síntese conceitual empreendido por Mario Diani (1992), aponta para um conceito de movimento social que permite integrar diferentes perspectivas teóricas, procurando destacar os elementos de continuidade entre as diferentes posições, ao invés dos de divergência.

A partir da revisão das principais definições daquilo que, com maior ou menor precisão, chamou-se de movimentos sociais nas Ciências Sociais no século XX, Mario Diani (1992) extrai pelo menos três componentes básicos dos movimentos sociais, quais sejam: as

redes de relações entre uma pluralidade de atores, identidade coletiva e a presença de questões conflitantes entre os atores em interação. Tais componentes os caracterizam como uma dinâmica social específica, logicamente relacionada por meio de ação conjunta e/ou comunicação, além de uma definição compartilhada de si mesmos como parte de um mesmo lado num determinado conflito social, político e/ou cultural. Assim, produz a seguinte definição sintética de movimento social: “Um movimento social é uma rede de interações informais entre uma pluralidade de indivíduos, grupos e/ou organizações, engajados em um conflito político ou cultural, com base em uma identidade coletiva compartilhada” (Diani, 1992, p. 13)⁵.

Com efeito, esta definição conforma-se como um aporte conceitual importante para a identificação da RBTR enquanto um movimento social nos limites do presente trabalho. A RBTR constitui, como o próprio nome revela, uma rede de relações e interações entre os diversos atores sociais do teatro de rua organizado do Brasil, cujas fronteiras são demarcadas a partir do reconhecimento mútuo entre os diversos atores como articuladores/as de um mesmo movimento pela luta por políticas públicas culturais para as artes públicas, construindo uma identidade coletiva a partir deste pertencimento. O primeiro elemento apontado por Diani, a rede de interações informais, se deixa ver facilmente no caso da RBTR, que é, desde sua gênese, uma agregadora de artistas, ativistas e trabalhadores individuais, até as variadas formas associativas oriundas do campo da cultura e do teatro em particular.

Compreendemos também que a formação e a atuação da RBTR se desenrolam na esteira de transformações na esfera pública no Brasil e na América Latina desde a década de 1990. Seguimos o enquadramento de Maria da Glória Gohn (2010), que aponta para uma tendência dos movimentos sociais e demais associações civis à articulação em rede e à criação de fóruns a partir destas redes, levando a uma alteração nas formas e nas estruturas do associativismo da sociedade civil e suas relações com o Estado:

“[...] as relações desenvolvidas entre os diferentes sujeitos sociopolíticos presentes na cena pública alteraram-se neste milênio. Além da ampliação dos sujeitos protagonistas de ações coletivas, ocorreram alterações no formato das mobilizações e na forma de atuação – agora em redes. Isso resulta também do alargamento das fronteiras dos conflitos e tensões sociais em virtude da nova geopolítica que a globalização econômica e cultural tem gerado” (Gohn, 2010, p. 25).

Nesta perspectiva, o debate de Ilse Scherer-Warren a propósito das redes de movimentos sociais também é pertinente e oportuno para nosso recorte analítico porque situa

⁵Tradução nossa.

a RBTR num espectro mais amplo de organização da sociedade civil, que caracteriza-se na atualidade por articular

“[...] a heterogeneidade de múltiplos atores coletivos em torno de unidades de referências normativas, relativamente abertas e plurais. Compreendem vários níveis organizacionais – dos agrupamentos de base às organizações de mediação, aos fóruns e redes políticas de articulação” (Scherer-Warren, 2008, p. 515).

Esta articulação se daria entre três níveis distintos na sociedade civil brasileira (Scherer-Warren, 2006): no associativismo local, que no caso do teatro de rua, inclui os coletivos, as companhias, as cooperativas, os movimentos, etc., e por sua vez buscam se organizar nacionalmente e, na medida do possível, participar de redes ampliadas de movimentos, como a RBTR; nas formas de articulação inter-organizacionais, como associações nacionais, fóruns da sociedade civil e as chamadas redes de redes, que interagem entre si e representam as organizações e os movimentos do associativismo local; e nas mobilizações na esfera pública, que seriam os protestos e atos públicos com o intuito de produzir denúncias e/ou dar visibilidade às agendas, além dos “efeitos simbólicos para os próprios manifestantes (no sentido político-pedagógico) e para a sociedade em geral, como uma forma de pressão política das mais expressivas no espaço público contemporâneo” (Scherer-Warren, 2006, p. 112).

As distintas configurações que podem resultar destes processos articulatórios entre diferentes atores sociais em diferentes níveis da sociedade civil são o que a autora chama de redes de movimentos sociais, e que permite identificar no caso considerado a diversidade interna de articuladores em torno dos valores e dos objetivos da RBTR; como também uma articulação inter-movimentos, quando a RBTR se posiciona num campo expandido de luta pela cidadania e por direitos que extrapolam as suas agendas específicas do campo da arte e da cultura.

“As redes, por serem multiformes, aproximam atores sociais diversificados – dos níveis locais aos mais globais, de diferentes tipos de organizações –, e possibilitam o diálogo da diversidade de interesses e valores. Ainda que esse diálogo não seja isento de conflitos, o encontro e o confronto das reivindicações e lutas referentes a diversos aspectos da cidadania vêm permitindo aos movimentos sociais passarem da defesa de um sujeito identitário único à defesa de um sujeito plural” (Scherer-Warren, 2006, p. 115-116, grifo nosso).

O seguinte fragmento extraído de um Manifesto da RBTR é suficientemente representativo desta dinâmica:

“Não mexe comigo, que eu não ando só!” E por isso, fortalecemos a nossa luta, engrossando esse caldo com os professores, com os movimentos de moradia, com os movimentos pela saúde pública, com as pautas pela desmilitarização da polícia, com o movimento indígena, com as mães de maio, com o movimento contra o genocídio

nas periferias, com as pautas de descriminalização da maconha, com os quilombolas, com os povos da floresta, com o movimento LGBT, com as culturas populares, com os movimentos feministas, com o movimento negro, com as periferias, com os trabalhadores e trabalhadoras de todo país. (...) **Unimo-nos a diferentes frentes de luta porque entendemos que o projeto maior é de uma sociedade que seja de fato pública e igualitária nas condições de sobrevivência de todos os seres-humanos**” (RBTR, 2015, n.p., grifo nosso)⁶.

Embora seja uma tarefa que exceda os limites deste breve artigo, consideramos que abordar a RBTR como uma rede de movimento social nos dá condições de examinar a natureza dos vínculos possíveis entre os diferentes atores agregados e de que maneira tais vínculos estão implicados na circulação de recursos fundamentais para a ação coletiva do movimento, ou seja, recursos materiais, informações, contatos, expertise. Concluímos esta seção aderindo aos argumentos de Euzeneia Carlos a propósito das contribuições deste conceito às teorias dos movimentos sociais:

Definir o movimento social em termos de rede de relações, e não de organização formal ou eventos, permite identificar todos aqueles indivíduos, grupos e organizações que se auto-identificam (e são identificados pelos outros) como parte de um mesmo movimento; assim como aqueles com os quais o movimento interage (direta ou indiretamente) na vocalização e atendimento de seus objetivos, como outras organizações, redes e a institucionalidade política (Carlos, 2011, p. 156).

LUTA POR POLÍTICAS PÚBLICAS PARA AS ARTES PÚBLICAS

A noção de “arte pública”, tal qual será apresentada, é frequentemente atribuída a Amir Haddad⁷, mas a rigor, é uma apropriação de um termo que já circulava no campo das artes visuais e plásticas e da crítica de arte desde a década de 1970, referindo-se a obras de arte dispostas nos espaços públicos e acessíveis fisicamente, produzindo modificações permanentes ou temporárias na espacialidade circundante (Turle; Trindade, 2016, p. 120).

Contudo, o conteúdo da ideia de “arte pública” é significativamente deslocado e expandido a partir das contribuições de Amir Haddad. Muitas dessas reflexões foram sendo proferidas por Haddad em diversas ocasiões, seminários, palestras, festivais, aulas e no Fórum de Arte Pública no Rio de Janeiro⁸, onde ganhou fôlego e ressonância. Haddad concebe a arte

⁶Cf. RBTR. Manifesto RBTR. Sorocaba, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/3KcXF1R>. Acesso em: 19 nov. 2022.

⁷Reconhecido dramaturgo e diretor de teatro, líder e um dos fundadores do Grupo Tá Na Rua, que desenvolve trabalhos em teatro de rua desde a década de 1980. Doutor Honoris Causa pela UFRJ em 2019.

⁸Iniciativa de quatro grupos históricos de arte de rua do Rio de Janeiro – a saber, Grupo Off-Sina, Grande Companhia Brasileira de Mistérios e Novidades, Projeto Boa Praça e Grupo Tá Na Rua –, formado em 2011, sob liderança de Amir Haddad. Trata-se de Fórum semanal permanente realizado na Casa do Tá Na Rua (sede do

como “obra de natureza pública” e como “manifestação de um sentimento de partilha de nossa subjetividade com o mundo à nossa volta” (2022, p. 123-124). Nesse sentido, a arte pública ganha um estatuto de doação e compartilhamento, como se intrinsecamente voltada para o público e para coletividade, diferentemente de uma arte “privatizada”, à serviço do mercado. A defesa contemporânea de uma arte pública emerge sob a forma de uma crítica anticapitalista e de afirmação da necessidade de democratização do acesso aos bens artísticos e culturais a toda a coletividade e do direito à participação na vida cultural das cidades.

Eis, nos termos de Haddad, uma definição de arte pública:

“Há uma arte latente em toda a cidade que não se expressa em sua totalidade por acharmos que a arte só pode se manifestar em espaços para ela destinados. Assim, há uma arte imanente e pulsante na vida e no convívio urbano que não se manifesta de forma livre porque tem de, necessariamente, ser encaminhada para o local a ela destinado, determinando muito de sua forma e, principalmente, de seu conteúdo. A essa possibilidade e manifestação humana espontânea na vida das cidades queremos chamar de arte pública: arte pública é aquela que se manifesta em toda e qualquer parte da cidade, para todo e qualquer público, sem discriminação de nenhuma espécie e que não se compra e não se vende. Sua vocação e natureza é deixar-se devorar pelo espectador com quem dialoga, e obedece ao impulso da mais generosa capacidade de doação do ser humano. Eu não posso vender o que tenho de melhor para dar” (Haddad, 2022, p. 154).

Haddad postula a necessidade de reconhecimento e fomento do poder público às artes públicas: “[a arte pública] não é – e não pode ser – produzida pelo poder público, mas ela existe, e o poder público não pode – nem deve – ignorá-la” (Haddad, 2022, p. 132). Daí a necessidade de conceituação do que seja a arte pública para subsidiar políticas públicas adequadas:

“Sem prejuízo ao fomento que já se faz às atividades culturais que atendem ao mercado e são expostas ou vendidas em lugares adequados e preparados para isso, é preciso que se avance na ideia ou na conceituação de uma arte pública para que possamos criar para ela políticas públicas próprias” (Haddad, 2022, p. 147).

A consulta ao conjunto documental que informa este artigo nos revela que pelo menos desde 2011, a noção de arte pública é incorporada ao cerne da luta da RBTR, antes expressa como “luta por políticas públicas de cultura mais democrática e inclusivas que contemplem o teatro de rua” e depois reprocessada como “luta por políticas públicas para as artes públicas”. Identificamos ainda que a noção de arte pública produziu efeitos também na identidade cultural desses artistas, passando-se de artistas de rua para artistas públicos. Enxergamos a noção de arte pública não apenas como uma categoria para distinguir um tipo específico de

grupo homônimo), no bairro da Lapa, onde reúnem-se artistas de rua e demais cidadãos da cidade para debater e construir coletivamente políticas públicas para as artes públicas. Para mais detalhes sobre o Fórum de Arte Pública, ver: Reia, 2017; Moreaux, 2013; 2020.

arte ou de teatro e suas finalidades, mas como um constructo político-cultural que dá sentido e articula múltiplas dimensões da luta dos artistas de rua ou artistas públicos organizados no Brasil.

Analicamente, delimitamos a noção de arte pública como um *frame* de ação coletiva (Bendford; Snow, 2000) da rede. Os *frames* referem-se a estruturas interpretativas que os movimentos sociais utilizam para dar sentido à realidade, mobilizar apoiadores e promover ação coletiva. Eles são dinâmicos e construídos através de discursos, narrativas, símbolos e ideias que moldam a percepção dos participantes do movimento e do público em geral. Os *frames* de ação coletiva desempenham várias funções dentro dos movimentos sociais: eles ajudam a definir o problema ou o conflito político-cultural que o movimento busca abordar, identificar os adversários e propor soluções ou demandas. Além disso, os *frames* podem ser usados para mobilizar emoções, solidariedade e identificação entre os membros do movimento, criando um senso de pertencimento e fortalecendo a coesão interna.

O fragmento a seguir, extraído de uma carta da RBTR ao Governo Federal, é suficientemente representativo do modo como a noção de arte pública é apropriada como enquadramento interpretativo no cerne de sua atividade política e cultural:

“Considerando que nossa atividade artística, a qual, compreendemos como Arte Pública, e que vem sendo debatida; desenvolvida; defendida e realizada por todo o Brasil, por: entidades, grupos e movimentos teatrais e artísticos organizados; não recebem do atual governo o tratamento adequado. E, tampouco notamos o interesse em fomentar este segmento artístico que se coloca em oposição à política desenvolvida até o momento que, trata a cultura e a arte como mercadorias, que visa somente o lucro e a auto sustentabilidade baseadas nas leis de mercado. Considerando que a utilização da verba pública deve se dar através do financiamento direto do Estado com regras claras e transparentes, com a participação da sociedade civil organizada e acreditando que o poder público não deva e nem possa abrir mão de suas responsabilidades para com a manutenção e apoio das atividades artísticas populares, que não tem como premissa gerar lucro ou produzir mercadorias” (RBTR, 2012, n.p.)⁹

Dada a necessidade de abordar de forma concisa o tema em questão, selecionamos, com base nos documentos consultados, duas agendas específicas da RBTR representativas de como a noção de arte pública se reflete nas reivindicações do movimento.

⁹RBTR. Carta da Rede Brasileira de Teatro de Rua ao Governo Federal. Santos, Disponível em: <https://bit.ly/3NMOSVe>. Acesso em: 19 nov. 2022.

CONTRA O INCENTIVO FISCAL E PELO FOMENTO DIRETO

Uma das agendas mais importantes da RBTR é a rejeição ao principal mecanismo de financiamento cultural no país, a Lei Rouanet, que direciona recursos aos projetos culturais via renúncia fiscal. Em praticamente todas as Cartas e Manifestos da rede, é reiterado o diagnóstico crítico da necessidade de extinção da Lei Rouanet e quaisquer mecanismos de financiamento baseados na renúncia fiscal, partindo de uma compreensão que a utilização da verba pública deve ocorrer por meio do financiamento direto do Estado, através de programas e prêmios elaborados por segmentos organizados da sociedade civil. Estes mecanismos, por sua vez, estariam vinculados a fundos públicos de cultura, estabelecidos em leis e com dotação orçamentária própria, através de chamamentos públicos, com comissões eleitas pela sociedade civil, garantindo assim, segundo seu prognóstico, o direito à produção e ao acesso aos bens culturais para todos os brasileiros.

O questionamento da RBTR diz respeito à própria lógica das leis de incentivo via renúncia fiscal, em consonância com o modelo neoliberal. Neste modelo o Estado se limita apenas a avaliar tecnicamente os projetos culturais oriundos da sociedade civil, delegando aos próprios artistas e produtores culturais a responsabilidade de captar os recursos junto à iniciativa privada, competindo aos departamentos de marketing destas últimas a responsabilidade de deliberação e decisão sobre os recursos públicos a serem empregados na cultura. É sob estas contingências do mercado cultural que são produzidas a “arte-mercadoria” e a “arte-propaganda”, diversamente, portanto, da concepção uma “arte pública”, que tem no teatro de rua uma de suas expressões.

É nesta direção que proliferam-se nos documentos da RBTR uma série de propostas programáticas que foram sendo aprimoradas ao longo dos anos de atuação da rede, dentre as quais destaca-se o chamado “Programa de Fomento ao Teatro de Rua do Brasil” que, em suma, propõe a criação de leis municipais, estaduais e federais de fomento para o teatro de rua, que assegurem produção, circulação, formação, trabalho continuado, registro e memória, manutenção, pesquisa, intercâmbio, vivência, mostras e encontros de teatro, levando-se em consideração as especificidades de cada região.

Este ambicioso programa leva adiante uma luta por leis de fomento ao teatro – nesse caso, com ênfase ao teatro de rua –, que a rigor, é histórica e foi iniciada ainda nos anos 1990 pelo Movimento Brasileiro de Teatro de Grupo (1992) e desdobrada por diferentes segmentos organizados do teatro como o Movimento Arte Contra a Barbárie (1999-2001)¹⁰, o

¹⁰Cf. ROMEO, 2016.

REDEMOINHO - Rede Brasileira de Espaços de Compartilhamento, Pesquisa e Criação Teatral (2004-2009)¹¹ e a pela própria RBTR a partir de 2007, construindo uma reflexão crítica às políticas culturais vigentes e um acúmulo de proposições bastante avançadas para o reconhecimento e fomento do teatro por parte do Estado.

Guardando a historicidade destas lutas sociais pelo fomento, compreendemos que estas não emergem na esfera pública somente a partir de 2007, com a formação da RBTR, ao contrário, o próprio surgimento da RBTR pode ser entendido como uma iniciativa de ativistas com múltiplos pertencimentos no sentido de levar adiante lutas precedentes. O que queremos sublinhar aqui é que a crítica às leis de incentivo e a demanda pelo fomento, são enquadradas no universo considerado como luta pelas artes públicas.

LEGITIMIDADE DA OCUPAÇÃO ARTÍSTICA DOS ESPAÇOS PÚBLICOS

Outra importante bandeira da RBTR é a luta pela legitimidade da ocupação artística dos espaços públicos, como efetivação de seus direitos culturais e de seu direito à cidade, na diversidade de configurações que as cidades e os espaços públicos assumem Brasil adentro – “nas praças, caatingas, cerrados, florestas, campos, periferias, ruas e vielas” (RBTR, 2014)¹². Esta demanda volta-se para o Estado, de um lado, na reivindicação da criação de marcos legais junto ao poder público para plena utilização dos logradouros públicos pelos artistas de rua, liberando a ocupação artística desses espaços de burocracias excessivas, cobrança de taxas e solicitação de autorização prévia. De outro lado, a interação se dá com o braço repressivo do Estado, multiplicando-se nas Cartas e Manifestos da rede inúmeras denúncias e repúdios de episódios de repressão, não raro, violentas, por parte das forças policiais e guardas municipais contra os artistas de rua. Além disso, as Cartas e os Manifestos também documentam momentos de forte mobilização em torno de atos e protestos públicos e ações de resistência, buscando chamar a atenção do conjunto da sociedade para esses episódios de violência e para a defesa da importância das artes públicas para as cidades. A campanha “Tomada do Brasil Pelas Artes Públicas”¹³ realizada pela RBTR desde 2015 recoloca a noção de arte pública como argumento em defesa da legitimidade da ocupação dos espaços públicos com atividades artísticas.

¹¹Cf. REDEMOINHO. O Redemoinho e seus objetivos. In: AVELAR, Romulo. **O avesso da cena**: notas sobre produção e gestão cultural. Belo Horizonte: Duo Editorial, 2008.

¹²Cf. RBTR. Manifesto Por Uma Arte-Pública. Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/3JO0m9L>. Acesso em: 19 nov. 2022.

¹³Cf. RBTR. Tomada do Brasil pela Arte Pública. **Manifesto Campo Grande/MS**. Campo Grande, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/46DP5Tb>. Acesso em: 19 nov. 2022.

O caso da adoção da Lei do Artista de Rua na cidade Rio de Janeiro¹⁴ é paradigmático da institucionalização desta demanda, e merece nota não apenas pelo pioneirismo de ter sido a primeira legislação brasileira que passou a autorizar expressamente a atividade dos artistas de rua nos logradouros públicos da capital fluminense, mas também pelas dinâmicas de luta e articulação política para sua formulação e posterior aprovação e cumprimento, nas quais os articuladores da RBTR no Rio de Janeiro estiveram fortemente engajados¹⁵. Identificamos a ressonância da noção de arte pública como um enquadramento interpretativo tanto nos processos legislativos, quando a justificativa apresentada no projeto de lei que resultou na Lei do Artista de Rua é um texto de Amir Haddad argumentando em favor da arte pública; como também no Executivo municipal, com a realização de três edições do Festival Carioca de Arte Pública, iniciativa do Fórum de Arte Pública encampada pela Secretaria Municipal de Cultura entre 2014 e 2016.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As reflexões iniciais que apresentamos sobre a Rede Brasileira de Teatro de Rua, a noção de arte pública e suas *lutas por políticas públicas para as artes públicas* puderam ser dimensionadas a partir da consulta dos documentos produzidos pelos próprios atores. Contudo, destacamos que, por definição, tais documentos registram apenas os consensos alcançados nas assembleias, sendo assim, não captam os dissensos e as disputas internas, que são parte constitutiva da identidade coletiva dos movimentos sociais. Assim, os resultados dessa pesquisa documental devem ser complementados por meio de uma interlocução mais direta com os próprios articuladores, tarefa reservada para comunicações futuras. Mesmo assim, consideramos que os achados aqui apresentados constituem um ponto de partida valioso para uma análise mais aprofundada.

Partindo da RBTR, temos condições de ressaltar a importância de se adotar um enfoque que considere as lutas sociais oriundas da sociedade civil como ponto de partida para pensar as políticas culturais. Ao priorizar o ponto de vista dos artistas, ativistas e trabalhadores culturais e suas formas de associativismo em rede e a valorização da noção de arte pública, temos condições de abordar as políticas culturais, ampliando o debate sobre a

¹⁴RIO DE JANEIRO. Lei Ordinária nº 5.24, de 5 de junho de 2012. Dispõe sobre a apresentação de Artistas de Rua nos logradouros públicos do Município do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Câmara Municipal, 2012. Disponível em: <https://bit.ly/3XYToop>.

¹⁵Para um relato detalhado do processo de regulação das artes de rua no Rio de Janeiro, ver Reia, 2017; Moreaux, 2020; Turle; Trindade, 2016.

democratização do acesso à cultura e a participação da sociedade na construção de uma sociedade mais justa e igualitária.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENDFORD, Robert D.; SNOW, David A. Framing Processes and Social Movements: An Overview and Assessment. **Annual Review of Sociology**, v. 26, pp. 611-639, 2000.

CARLOS, Euzeneia. Contribuições da análise de redes sociais às Teorias dos Movimentos Sociais. **Revista de Sociologia e Política**, Curitiba, v. 19, n. 39, p. 153-166, jun. 2011.

DIANI, Mario. The Concept of Social Movement. **Sociological Review**, Oxford, v. 40, n. 1, p. 1-25, 1992.

GOHN, Maria da Glória. **Teoria dos Movimentos Sociais**. Paradigmas clássicos e contemporâneos. São Paulo: Edições Loyola, 1997.

GOHN, Maria da Glória. **Movimentos sociais e redes de mobilizações civis no Brasil contemporâneo**. Petrópolis: Editora Vozes, 2010.

HADDAD, Amir. **Amir Haddad de todos os teatros**. [Organização: Cláudio Medes e Gustavo Gasparani]. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

MOREAUX, Michel P. **Espaço e ritmo: estudo das práticas dos artistas de rua como formas de apropriação do espaço público**. Tese (Doutorado em Geografia) - Instituto de Geografia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, p. 420, 2020.

MOREAUX, Michel P. **Expressões e impressões do corpo no espaço urbano: estudo das práticas de artes de rua como rupturas dos ritmos do cotidiano da cidade**. Dissertação (Mestrado em Geografia). Departamento de Geografia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Rio de Janeiro, 2013.

REIA, Jhêssica F. **Os palcos efêmeros da cidade: táticas, ilegalismos e regulação da arte de rua em Montreal e no Rio de Janeiro**. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 442 f., 2017.

ROMEO, Simone do Prado. **O movimento Arte Contra a Barbárie: gênese, estratégias de legitimação e princípios de hierarquização das práticas teatrais em São Paulo (1998- 2002)**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Guarulhos, 2016.

SCHERER-WARREN, Ilse. Das mobilizações às redes de movimentos sociais. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 21, n.1, p. 109-130, jan./abr. 2006.

SCHERER-WARREN, Ilse. Redes de Movimentos Sociais: caminhos para uma política emancipatória? **Caderno CRH**, Salvador, v. 21, n. 54, p. 505-517, set./dez. 2008

TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara. **Teatro(s) de Rua do Brasil**. A luta pelo espaço público. São Paulo: Perspectiva, 2016.

POLÍTICA NACIONAL DAS ARTES E PARTICIPAÇÃO SOCIAL: PRESSUPOSTOS E PRÁTICAS NAS POLÍTICAS CULTURAIS

Juliana Amaral dos Santos¹
Gloria Maria de Sousa dos Santos²
Marcia Cristina de Almeida Santos³

RESUMO: Atentando para o recente marco referencial do Conselho de Participação Social da Presidência da República e do Sistema de Participação Social, assim como para a recriação do Ministério da Cultura e reestruturação da Funarte, este artigo tem por objetivo apresentar, assentado em um estudo teórico sobre as potencialidades e limites dos processos participativos, o decurso de elaboração da Política Nacional das Artes (PNA), em 2015, como boa prática de participação social, tendo por base o desenvolvimento do Sistema Nacional de Cultura (SNC). De forma complementar, são apontadas as possibilidades de aperfeiçoamento da gestão da Funarte mediante a efetiva aplicação da PNA.

PALAVRAS-CHAVE: Participação Social. Sistema Nacional de Cultura. Política Nacional das Artes. Funarte. Política Cultural.

1. INTRODUÇÃO

Em 31 de janeiro de 2023, foram publicados os decretos nº 11.406 e nº 11.407, que instituem o Conselho de Participação Social da Presidência da República e o Sistema de Participação Social, respectivamente, em um processo de resgate da democracia no país.

O decreto nº 11.406/023, em seu artigo 2º, afirma que o Conselho de Participação Social da Presidência da República é uma instância destinada à oitiva da sociedade civil para fins de assessoramento ao Presidente da República com a representação de movimentos sindicais e

¹Mestranda em Administração da UFF. Pós-Graduada em Gestão Pública de Cultura pela UNB (2011). Graduada em Produção Cultural pela UFF (2004). Administradora Cultural e Coordenadora de Dança da Fundação Nacional de Artes. E-mail: julianaamaral@id.uff.br.

²Mestranda em Administração pela UFF. Pós-graduada em Administração Pública pela UFF. Graduada em Administração de Empresas pela Universidade Cândido Mendes. Administradora na Fundação de Apoio à Escola Técnica do Estado do Rio de Janeiro. E-mail: gloriamarca@id.uff.br.

³Mestranda do Programa de Pós-graduação em Administração pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Pós-graduada em Gestão de Projetos pela UFF com pesquisa na área cultural. Técnica-administrativa na UFF. E-mail: marciacas@id.uff.br.

populares; visa também promover o diálogo com a Secretaria Geral da Presidência quanto à participação social na execução de políticas públicas (Brasil, 2023a).

O Sistema de Participação Social é instituído pelo decreto nº 11.407/2023 no âmbito da administração pública federal direta e tem por finalidade estruturar, coordenar e articular as relações do Governo federal com os diferentes segmentos da sociedade civil na aplicação das políticas públicas (Brasil, 2023b).

A ideia de democracia, reproposta e reformulada nas diferentes épocas, sempre esteve relacionada à origem do exercício do poder por parte do povo, seja ele delegado, outorgado, representado ou exercido diretamente. A participação social e política guarda uma sinergia entre o conceito de governança e os processos de democratização, ao surgirem novas formas de empoderamento da sociedade quando se desenham mudanças para a administração pública (Filgueiras, 2018).

É possível afirmar que o ideal democrático supõe cidadãos atentos à evolução da coisa pública e aos acontecimentos políticos, capacitados para escolha entre as alternativas apresentadas pelas forças políticas, mostrando-se interessados em formas diretas e indiretas de participação (Bobbio, 1998).

O resgate dos processos de participação remete às lutas por direitos sociais e cidadania e sua presença no âmbito das políticas públicas conduz ao entendimento sobre a democratização da sociedade brasileira (Gohn, 2011).

Mediante à retomada de um cenário político favorável à integração da sociedade nos processos de participação, faz-se pertinente a releitura de movimentos exitosos na administração pública, em especial no campo das políticas públicas de cultura, que experienciaram a ampla participação e cujas propostas se reestabelecem a partir de 2023.

É o caso dos processos de construção da Política Nacional das Artes (PNA), no âmbito da Fundação Nacional de Artes (Funarte), cuja organização política e participativa se espelha na estrutura da constituição do Sistema Nacional de Cultura (SNC) entre os anos de 2005 e 2010.

Diante do exposto, é evidente a importância de se retomar o tema da participação social quando são instituídos um sistema e um conselho no âmbito da administração direta. Esta pesquisa torna-se ainda mais oportuna ao revisitar os processos de construção social na área das políticas públicas de cultura no momento de seu restabelecimento.

Assim, busca-se, em um primeiro momento, discorrer sobre as potencialidades e limites da Participação Social, referencial teórico desta pesquisa. Em seguida, apresenta-se a experiência da implementação da Política Nacional das Artes, no ano de 2015, e os aspectos

participativos que a compuseram, tendo por base o processo de construção do Sistema Nacional de Cultura. Por fim, são realizados apontamentos sobre as possibilidades de aperfeiçoamento da gestão da Funarte mediante a efetiva aplicação da PNA.

2. PARTICIPAÇÃO SOCIAL: POTENCIALIDADES E LIMITES

2.1. Conceitos e competências

O conceito de participação social é recente no Brasil, considerando sua institucionalização com a Constituição Federal de 1988, e exige amadurecimento das instâncias públicas para compreender as novas relações que se estabelecem e os princípios básicos que a norteiam.

A temática da participação se impõe por possibilitar um olhar mais amplo sobre as ações do Estado e da sociedade, fortalecendo estas instituições para construção de caminhos que apontem para uma nova realidade social. A participação oportuniza, ainda, um debruçar sobre os problemas públicos, gerando conhecimentos e subsídios para a resolução desses mesmos problemas, tornando-se, assim, um “recurso produtivo central” (Gohn, 2002, p. 20) no âmbito da administração pública.

A compreensão sobre a participação social e cidadã perpassa a universalização dos direitos, a ampliação do conceito de cidadania e uma nova consciência sobre o papel e o caráter do Estado, remetendo à demarcação das prioridades nas políticas públicas a partir de um debate coletivo (Gohn, 2011).

A categoria de participação cidadã, introduzida a partir da Constituição Federal/1988, compreende uma nova visão, por parte da sociedade e do Estado, sobre a prática da cidadania e dos direitos sociais. Os instrumentos de participação constituídos no documento oportunizam o compartilhamento de experiências e informações, capacitam para a tomada de decisões (Gohn, 2002) e contribuem para o aprendizado e para o desenvolvimento político dos indivíduos.

Os conselhos gestores são os principais órgãos instituídos pela Constituição Cidadã e trazem um caráter inovador no tocante à efetiva deliberação pública de políticas e aos princípios democráticos. Representam, ainda, o espaço conquistado na redemocratização política brasileira. Constituem instrumentos de expressão, representação e participação da sociedade (Gohn, 2011), tendo o papel de mediar as novas relações estabelecidas entre o Estado e seu corpo social.

A prática dos conselhos implica uma sociedade civil organizada, capacitada, qualificada politicamente que possa garantir a sustentabilidade das ações ao longo do tempo, fortalecendo os espaços de discussão e institucionalizando-os, de forma que resistam às instabilidades existentes em algumas áreas, principalmente as relacionadas às políticas sociais.

No âmbito do suporte à prática dos conselhos, estão as câmaras e colegiados setoriais que se caracterizam como fóruns permanentes de interlocução entre os diferentes setores da sociedade, congregando todos os agentes das cadeias produtivas. Subsidiarão os conselhos na tomada de decisões, possuindo caráter propositivo ao gerar deliberações e diretrizes por meio de estudos, pesquisas, sugestões e controle da ação estatal.

A construção das políticas públicas de cultura se dá a partir das resoluções tomadas no Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC), parte integrante do Sistema Nacional de Cultura. Junto com suas instâncias deliberativas – câmaras e colegiados setoriais –, tem como função propor políticas, visando o aprimoramento das práticas artísticas em todas as etapas da cadeia da produção cultural.

2.2. Lacunas nos processos de participação social

Recentemente o país viveu uma crise de governança pública que atingiu de forma mais agressiva a elaboração e a execução das políticas sociais e a participação do cidadão nos processos decisórios, em especial a partir da publicação do Decreto 9.759/2019, que extinguiu e estabeleceu regras e limitações para colegiados no âmbito da administração pública federal.

Após a revogação do referido decreto, é possível reafirmar que a participação é parte integrante de uma realidade social ainda não cristalizada em estruturas, onde sua atuação é relacional, ou seja, ela é construída da/na transformação social (Milani, 2008).

Nesse contexto, apesar da institucionalização legal no campo político, muitos são os desafios para a prática da participação se tornar efetiva e capilarizada, chegando a toda sociedade, em todas as áreas de construção de políticas públicas.

Dentre os limites encontrados para a efetiva prática participativa estão a ausência de mecanismos institucionais que garantam normativas contínuas do fazer político, a institucionalidade participativa vivenciada e a falta de sustentabilidade dos programas, e a burocratização do processo de participação (Milani, 2008).

As consequências dessas lacunas levam à fragmentação de experiências e à diferenciação dos direitos e serviços em um mesmo território, à diluição das responsabilidades e à cristalização do processo de participação social (Milani, 2008).

No âmbito da fragilidade dos mecanismos institucionais, os períodos de descontinuidade de gestão também reverberam alterações nos espaços de representação (Carvalho, 2018), atentando neste trabalho para os conselhos, câmaras e colegiados.

Assim, diversos são os fatores que contribuem para a ineficiência dos conselhos gestores e suas instâncias de apoio, sistematizados, genericamente, da seguinte forma: (a) indefinição das competências e atribuições, (b) a falta de cuidado na elaboração de instrumentos jurídicos de apoio às deliberações, (c) desconhecimento do que seja participação de um representante, (d) necessidade de capacitação dos conselheiros, e (e) ausência de igualdade de condições de participação entre os representantes da sociedade civil (Gohn, 2011).

De forma complementar, a inoperância dessas instâncias participativas pode ser compreendida também pela falta de exercício prático e ao desconhecimento dos processos participativos, como também à existência de concepções oportunistas desses mecanismos, não baseados em princípios democráticos, e sim como meios para viabilizar objetivos predefinidos (Gohn, 2011).

É necessário um governo que tenha como diretrizes e fundamentos os processos de participação e construção da cidadania, garantindo a reintegração e a abertura de espaços para a diversidade de novos atores no processo de condução da gestão pública.

3. SISTEMA NACIONAL DE CULTURA E POLÍTICA NACIONAL DAS ARTES: PRÁTICAS DE PARTICIPAÇÃO SOCIAL

3.1. Sistema Nacional de Cultura e processo participativo

Instituído pela Emenda Constitucional 71/2012 e inserido na Constituição Federal, artigo 216-A, o SNC é 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).

Seu processo de elaboração evidencia o amplo uso dos mecanismos de participação presentes na Constituição Federal/88, tendo as discussões e deliberações ocorrido no âmbito das câmaras setoriais, dos colegiados e dos conselhos de cultura, culminando na realização de

duas conferências nacionais, cujos resultados contribuíram não só para a consolidação do SNC, mas para orientar as políticas públicas setoriais do MinC e da Funarte.

Em sua concepção, o SNC abarca a Política Nacional de Cultura a partir de um modelo de gestão compartilhada composta por elementos constitutivos⁴, leis, normativas e procedimentos. Em sua configuração, a sociedade civil abarca o SNC assentada nos sistemas estaduais, distritais e municipais de cultura.

A elaboração compartilhada de políticas públicas entre os entes federados e a sociedade civil, assim como o estabelecimento de um processo democrático de participação na gestão das políticas públicas constituem os principais objetivos do SNC.

Seu processo de construção se dá em diferentes etapas, conforme o desenvolvimento e amadurecimento das ações e decisões do Estado e da sociedade civil. Assim, têm-se as deliberações entre os períodos de 2003 a 2006, acerca da articulação política e social, e entre 2007 e 2010, com a estruturação, consolidação e prática do Sistema.

Destaca-se nesse processo a importância da integração dos agentes públicos das três instâncias federativas, de representantes setoriais da sociedade civil e atores públicos e privados atuantes na cadeia produtiva da cultura no país, como exemplo de organização, estímulo ao conhecimento e exercício prático dos processos participativos.

Mediante o exposto, o SNC se apresenta como boa prática de gestão e como resultado da estruturação de políticas públicas ao estabelecer novas relações entre Estado e sociedade, ao criar instrumentos transparentes de atuação e controle entre entes públicos e privados, e ao tornar o cidadão apto para integrar as discussões políticas acerca da produção cultural no país. Constitui-se ainda, como base para a concepção de outros métodos participativos com o intuito de melhorar a gestão pública, como a Política Nacional das Artes.

3.2. Política Nacional das Artes: boa prática de participação social

Criada em 1975, através da lei 6.312, e recriada na forma do art. 6º da Medida Provisória nº 752, de 6 de dezembro de 1994, convalidada pelo art. 64 da Lei nº 9.649, de 27 de maio de 1998, a Fundação Nacional de Artes tem a finalidade de promover, incentivar e amparar, em todo o território nacional, a prática, o desenvolvimento e a difusão das atividades artísticas (Brasil, 1975).

⁴O SNC é circunscrito a partir dos seguintes elementos existentes nas três esferas da federação: órgão gestor da cultura (MinC), Conselho de Política Cultural, Sistema de Financiamento à Cultura, Comissões Intergestores; Programa de Formação na área da Cultura, Sistema de Informações e Indicadores Culturais, Sistemas Setoriais de Cultura, Plano de Cultura e Conferência de Cultura.

Vinculada ao Ministério da Cultura (MinC)⁵, a Fundação constitui-se, até os dias atuais, como o único órgão público federal cuja natureza e finalidade são promover e incentivar a produção, a prática e o desenvolvimento das atividades artísticas e culturais em território nacional (Brasil, 2015).

O amadurecimento da visão de seu papel enquanto instituição articuladora de políticas públicas no campo das artes se deu progressivamente. Sob constantes instabilidades, a Fundação sofre reordenações administrativas, reestruturações funcionais, passando por extinção e reintegração ao quadro da administração pública federal, que, muitas vezes, limitam e redefinem seu campo de atuação.

Em 2015, ao retornar à gestão do MinC, o então ministro Juca Ferreira tem um olhar diferenciado para a Funarte, buscando uma política específica para as artes que possibilita contemplar as demandas específicas das cadeias produtivas das diferentes linguagens artísticas, assim como repensar a atuação da Fundação enquanto responsável pela elaboração e pela prática dessa política.

A construção de uma Política Nacional das Artes passa a ser, então, o fundamento da gestão da Funarte, cujo processo acontece a partir da experiência da criação do Sistema Nacional de Cultura.

A Política Nacional das Artes tem sua relevância ao garantir e ampliar a mobilização e a politização de atores e movimentos envolvidos nos processos participativos, e ao cumprir um papel de reorganização das demandas do setor e de revisão das propostas estruturadas no período supracitado (Nussbaumer, 2017).

Francisco Bosco, então presidente da Fundação, no relatório de gestão referente ao ano de 2015, relata o processo participativo na concepção da PNA:

“[...] a Funarte coordenou um grupo de articuladores e consultores (contratados ad hoc junto à sociedade civil), participantes de um amplo processo que envolveu representantes de todos os setores artísticos, de diversos estados e regiões do país, a fim de estabelecer diagnósticos e formular políticas públicas para as artes brasileiras, numa continuação do processo que começou nas câmaras setoriais (2005) e se desenvolveu nos colegiados setoriais, que por sua vez formularam um conjunto de

⁵Inicialmente vinculada ao Ministério da Educação e Cultura, a Funarte foi criada com o intuito de assumir um papel relevante na valorização, preservação e fomento à arte e suas expressões em território nacional. Tinha sob sua responsabilidade a gestão das políticas e ações em torno das artes plásticas, música e folclore. Seu orçamento era oriundo do referido Programa de Ação Cultural (PAC). O período mais potente de sua atuação se deu ao longo da sua primeira década de existência. A partir da criação do Ministério da Cultura, tornou-se vinculada a esta pasta e sua atuação e representatividade sofreram alterações ao sobrepor demandas e práticas do ministério. Em 1990, o MinC e suas vinculadas foram extintas, resumidas ao Instituto Brasileiro de Arte e Cultura (IBAC). Quatro anos depois, a estrutura MinC ressurgiu pela MP 752/1994 e a Funarte passa a agregar além das linguagens artísticas originais, as artes cênicas. Permanece praticamente inerte até 2004, quando, a partir de uma nova proposta de governo no Brasil, em especial para as políticas culturais, passa por uma reestruturação que retoma a possibilidade de organização interna e revisão de sua atuação junto à sociedade.

planos setoriais (2010). Até o fim de 2015, o processo de construção da PNA realizou diversas agendas setoriais, a partir das quais os seus articuladores desenvolveram suas propostas de políticas públicas para as artes (que incluem formulações sobre fomento, regulação, capacitação, estrutura etc.), que foram entregues à Funarte em março de 2016 (a continuidade do processo abrange a sua avaliação pelos colegiados setoriais e consolidação final pelos Centros da Funarte e o comitê executivo da PNA) (FUNARTE, 2016, p. 10).

A composição da PNA consiste em um comitê executivo, integrado por representantes do MinC e da Funarte, incluindo o Ministro da Cultura e o Presidente da Funarte; por articuladores contratados, representantes da sociedade civil das diferentes linguagens artísticas; consultores – também representantes das linguagens artísticas; pela diretoria colegiada da Fundação; pelos secretários do MinC e representantes de instâncias transversais do Ministério.

Segundo Rui Moreira (2022), a complexidade e a multiplicidade da ação exigem uma implantação a médio e longo prazos, com planos estruturantes de caráter setorial e transversal, conforme as especificidades de cada área. Dentre as estratégias de trabalho estava a criação da Caravana das Artes, movimento itinerante em território nacional, onde se daria a mobilização da sociedade para rediscutir os planos setoriais elaborados entre 2005 e 2010.

Para além do estabelecimento de uma política nacional para as artes, a proposta da PNA estende-se à reflexão sobre o verdadeiro papel a ser desempenhado pela Funarte nesse processo. Atualmente a Fundação possui um caráter muito mais executor do que coordenador e articulador de políticas públicas, o que dificulta o aprimoramento de sua missão, de sua abrangência e da capilaridade de suas ações.

Assim, nesse processo de construção da PNA, a Funarte foi percebida como sujeito e ao mesmo tempo objeto dela, isto é: “sua coordenadora e co-formuladora (junto a outras instâncias do MinC, bem como da sociedade civil), mas também sua matéria de reflexão, a fim de que se estabeleça um diagnóstico sobre sua atuação e ideias para revitalizá-la” (FUNARTE, 2016, p. 9).

As novas responsabilidades da Funarte enquanto coordenadora e articuladora da PNA oportunizam “[...] o desenvolvimento de um trabalho de levantamento de dados e indicadores, acompanhamento e avaliação, contribuindo para o debate e o aperfeiçoamento dessa política” (Nussbaumer, 2017, p. 25).

Em seguida à articulação da proposta e à efetiva mobilização da sociedade via colegiados setoriais das artes, em torno da afirmação das demandas discutidas entre 2005 e 2010, mudanças se estabeleceram no âmbito do poder executivo com a deposição da

presidenta Dilma Rousseff que refletiram drasticamente na estrutura do MinC e da Funarte, levando à dissolução dos processos de construção e implantação da PNA.

Após oito anos de instabilidade política no país, em especial no campo da cultura, são retomados os instrumentos de participação social, recomposta a estrutura extinta do MinC e anunciada a reintegração da Política Nacional das Artes pela atual gestão da Funarte.

Assim, é possível afirmar que a Política Nacional das Artes é fruto de um processo participativo em que se busca a boa governança, tanto no âmbito da administração pública, quando se pensa a reestruturação de uma instituição como a Funarte, quanto no campo da sociedade civil, ao garantir que as deliberações dos colegiados e conselhos contribuam para a melhoria dos debates sobre a cultura política no Brasil.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando o momento de retomada dos processos democráticos no país a partir do marco referencial da instituição do Conselho de Participação Social da Presidência da República e do Sistema de Participação Social, este artigo teve por objetivo apresentar as potencialidades e os limites da participação a partir de um olhar sobre a implementação da Política Nacional das Artes (PNA), em 2015, tendo por base o processo de construção do Sistema Nacional de Cultura, e sua retomada, em 2023, com a proposta de recriação do Ministério da Cultura e da Funarte.

O SNC é entendido neste trabalho como um processo inédito de organização da sociedade e do Estado em torno de questões públicas setoriais e transversais acerca das políticas culturais. A organização está pautada no funcionamento efetivo dos instrumentos de participação social e processos oitivos e deliberativos de tomada de decisões – câmaras, colegiados e conselhos – que contribuem para o estabelecimento de uma nova relação entre os entes públicos e a sociedade civil.

A PNA é fruto de um amadurecimento sobre a condução dos processos relacionais e de gestão do MinC e da Funarte desde 2003. Assim, a Política Nacional das Artes apresenta, dentre seus principais objetivos, a implementação de políticas públicas atualizadas, fundamentadas e permanentes para as artes, em um processo de construção participativa por meio da oitiva e das deliberações dos colegiados setoriais.

De forma complementar, a PNA pretende a retomada da Funarte a partir da reflexão e do estabelecimento de uma nova missão para a instituição que garanta sua abrangência, sua capacidade de articulação e sua capilaridade.

É possível dizer que o sucesso das experiências em torno da constituição do SNC e da elaboração da PNA ocorre devido à maneira como se articulam o desenho institucional da participação, a organização da sociedade civil e a vontade política de implementar configurações participativas (Avritzer, 2008), resultando em uma prática eficiente das câmaras, colegiados setoriais e conselhos gestores.

Esses processos efetivos dos mecanismos de participação contribuíram para a melhoria de suas fragilidades, permitindo a compreensão das competências de cada ator envolvido, para o aperfeiçoamento dos instrumentos jurídicos acerca da participação, para a capacitação direta e indireta dos conselheiros e para a possibilidade de equidade entre os representantes da sociedade civil.

Como sugestão de apontamentos futuros e com a finalidade de se pensar uma instituição ímpar no contexto da administração pública federal, é necessário, através da PNA, garantir o alcance da Funarte a todo território nacional, estabelecendo articulações com estados e municípios, previstas no SNC, com vistas a conhecer e entender o funcionamento das dinâmicas locais na ampla cadeia produtiva das artes.

É importante, então, que se reconheça a Funarte como coordenadora de processos, responsável por auxiliar na geração de dados, informações e resultados, assim como na avaliação de políticas públicas no campo das artes. É premente que se estabeleçam, por meio da Fundação, pesquisas transversais na área da produção cultural, em conformidade com os demais órgãos do governo federal.

Assim sendo, para fins desta pesquisa, a PNA constitui-se uma boa prática de gestão e consolidação de políticas públicas ao se apropriar de diretrizes e princípios que levam a uma gestão pública democrática, tendo a participação social como pressuposto fundamental para sua efetividade e para a legitimação de seus processos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AVRITZER, Leonardo. Instituições participativas e desenho institucional: algumas considerações sobre a variação da participação no Brasil democrático. **Opinião Pública**, Campinas, v. 14, n. 1, jun. 2008.

BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. **Dicionário de política**. Brasília: Universidade de Brasília, 1998.

BOBBIO, Norberto. **Estado, Governo, Sociedade**: fragmentos de um dicionário político. Trad. Marco Aurélio Nogueira. 24. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 2020.

BRASIL. Lei nº 6.312 de 16 de dezembro de 1975. Autoriza o poder executivo a instituir a Fundação Nacional de Artes e dá outras providências. **Diário Oficial da República Federativa do Brasil**, Brasília, 16 set. 1975. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19701979/16312.htm#:~:text=LEI%20No%206.312%2C%20DE%2016%20DE%20DEZEMBRO%20DE%201975.&text=Autoriza%20o%20Poder%20Executivo%20a,Arte%20e%20d%C3%A1%20outras%20provid%C3%Aancias. Acesso em: 10 mar. 2022.

BRASIL. **Constituição (1988)**. Art. n.º 216-A. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 5 fev. 2023.

BRASIL. Constituição (1988). **Emenda Constitucional n.º 71**, de 29 de novembro de 2012. Acrescenta o Art. n.º 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#:~:text=Emenda%20Constitucional%20n%C2%BA%2071&text=Acrescenta%20o%20art.,do%20%C2%A7%203%C2%BA%20do%20art. Acesso em: 5 fev. 2023.

BRASIL. Ministério da Cultura. Secretaria de Articulação Institucional. **Coordenadoria Geral de Relações Federativas e Sociedade**. Sistema Nacional de Cultura: Estruturação, Institucionalização e Implementação do Sistema Nacional de Cultura. 2010. Disponível em: http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/colegiadossetoriais/SNC_ESTRUTURACAO_INSTITUCIONALIZACAO_IMPLEMENTACAO_19JAN2011.pdf. Acesso em: 5 fev. 2023.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Portaria nº 46, de 19 de junho de 2015**. Aprova o Regimento Interno da Fundação Nacional de Artes. **Diário Oficial da República Federativa do Brasil**, Brasília, 19 jun. 2015. Disponível em: <https://www.gov.br/turismo/pt-br/centrais-de-conteudo/-publicacoes/atos-normativos-secult/2015/portaria-no-46-de-19-de-junho-de-2015>. Acesso em: 10 mar. 2022.

BRASIL. Decreto nº 9.759, de 11 de abril de 2019. Extingue e estabelece diretrizes, regras e limitações para colegiados da administração pública federal. **Diário Oficial da República Federativa do Brasil**, Brasília, 11 abr. 2019. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2019/decreto/d9759.htm. Acesso em: 8 jun. 2023.

BRASIL. Decreto nº 11.406, de 31 de janeiro de 2023. Institui o Conselho de Participação Social da Presidência da República. **Diário Oficial da República Federativa do Brasil**, Brasília, 31 jan. 2023(a). Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2023-2026/2023/decreto/D11406.htm#:~:text=DECRETO%20N%C2%BA%2011.406%2C%20DE%2031,Social%20da%20Presid%C3%Aancia%20da%20Rep%C3%ABlica. Acesso em: 8 fev. 2023.

BRASIL. Decreto nº 11.407 de 31 de janeiro de 2023. Institui o Sistema de Participação Social. **Diário Oficial da República Federativa do Brasil**, Brasília, 31 jan. 2023(b). Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2023-2026/2023/decreto/d11407.htm#:~:text=DEC

RETO %20N%C2%BA%2011.407%2C%20DE%2031,que%20lhe%20confere%20o%20art.
Acesso em: 8 fev. 2023.

CARVALHO, Marcella Souza. Organização política na área da dança: uma análise da participação social na construção de políticas públicas de cultura. *In*: SIMIS, Anita; NUSSBAUMER, Gisele; FERREIRA, Kennedy Piau (Orgs.). **Políticas culturais para as artes**. Salvador: EDUFBA, 2018.

CONSELHO NACIONAL DE POLÍTICA CULTURAL (Brasil). Câmara e Colegiado setorial de Dança. **Relatório de atividades 2005-2010**: a participação social no debate das políticas públicas do setor. Brasília: Funarte; Ministério da Cultura, 2011.

FILGUEIRAS, Fernando. Indo além do gerencial: a agenda da governança democrática e a mudança silenciada no Brasil. **Revista de Administração Pública**. Rio de Janeiro, v. 52, n. 1, p. 71-88, jan./fev. 2018.

FUNARTE. **Relatório de Gestão do Exercício de 2015**. Brasília: Ministério da Cultura, 2016.

GOHN, Maria da Glória. Conselhos gestores na política social urbana e participação popular. **Cadernos MetrÓpole**, n. 7, p. 9-31, 1º sem. 2002.

GOHN, Maria da Glória. **Conselhos Gestores e participação sociopolítica**. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

MILANI, Carlos R. S. O princípio da participação social na gestão de políticas públicas locais: uma análise de experiências latino-americanas e europeias. **Revista de Administração Pública**, Rio de Janeiro, v. 42, n. 3, maio/jun. 2008.

MOREIRA, Rui. **Escrevivências de um andançarino: ritos de passagem na cultura e nas artes no Brasil – Lei da Dança e Política Nacional das Artes**. 2022. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Dança) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/241007>. Acesso em: 8 fev. 2023.

NUSSBAUMER, Gisele. As políticas para as artes e a Fundação Nacional de Artes: 2003-2016. **Políticas Culturais em Revista**, Salvador, v. 10, n. 2, p. 11-34, jul./dez. 2017.

POLÍTICAS CULTURAIS NA ESFERA FEDERAL: A REESTRUTURAÇÃO DOS PROGRAMAS E PROJETOS PARA A CULTURA E PARA AS ARTES

Michelle Cristina Alves Silva ¹

RESUMO: O artigo pretende trazer para o debate questões referentes às políticas culturais implementadas na esfera federal durante os governos Lula (2003/2010) bem como os processos dinâmicos em curso de reestruturação dos programas e projetos culturais na atual gestão do presidente, a partir de um processo participativo com o setor cultural, seus artistas, agentes e trabalhadores, ações que foram estagnadas nas gestões anteriores dos governos Michel Temer e Jair Bolsonaro.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas culturais. Programas. Projetos. Cultura.

INTRODUÇÃO: PERSPECTIVA HISTÓRICA DAS POLÍTICAS CULTURAIS NA ESFERA FEDERAL

O presente artigo pretende trazer informações a fim de subsidiar o debate acerca do processo de reestruturação das políticas culturais no Brasil em 2023, ano de retomada da democracia no país, após um longo e tenebroso período de desmantelamento do sistema democrático capitaneado durante o governo Jair Bolsonaro (2019/2022).

Para tanto, é necessário um recuo histórico a fim de compreender sobre o processo de construção e (re) construção das políticas culturais no Brasil desde a década de 1930 até o ano de 2023, com os devidos saltos históricos, tendo como propósito trazer um panorama das políticas públicas para a cultura. Logo, é importante dizer que as políticas públicas voltadas para a cultura no cenário brasileiro tardaram a se consolidar enquanto políticas de Estado e o que é perceptível no contexto histórico do país são ondas de avanço, seguidas de muitos movimentos de retrocesso e estagnação das políticas culturais.

De forma contraditória, as políticas culturais no país se consolidaram em períodos caracterizados pelos regimes autoritários, a exemplo do Estado Novo (1937-1945) e durante o

¹Doutora em Ciências da Integração pelo Programa em Integração da América Latina (Prolam) da Universidade de São Paulo (USP). Pós-graduada em Políticas Públicas pela UFMG e em Produção e Crítica Cultural pela PUC Minas. Licenciada em Artes Cênicas pela UFMG. E-mail: floresdejorge@gmail.com.

golpe militar de 1964, embora possamos questionar sobre qual perspectiva nas políticas culturais foram aplicadas nestes períodos. Podemos dizer que, a dimensão de política nos períodos citados diz respeito a um processo engessado e liberal, compreendendo o papel privatista e do mercado para a cultura e da própria compreensão de cultura para os gestores destes períodos, nos quais diferentes concepções foram deixadas à deriva neste período, com destaque para as culturas populares e tradicionais, as culturas periféricas e as produções artísticas contestadoras, que ousavam pautar qualquer crítica aos regimes vigentes em suas criações.

Acerca da relação da cultura com o contexto autoritário no Brasil, Rubim (2018) pontua sobre a ausência histórica de políticas culturais no país, com recorrentes cenários de instabilidade em programas e projetos culturais, o que provocou o processo de proposição de políticas culturais em contextos completamente reacionários, a saber:

“O itinerário das políticas culturais, não resta dúvida, produziu tristes tradições e, por conseguinte, enormes desafios. Estas tristes tradições podem ser emblematicamente sintetizadas em três palavras: ausência, autoritarismo e instabilidade. [...] Somente nos períodos autoritários o Brasil conheceu políticas culturais mais sistemáticas, nas quais o Estado assumiu um papel mais ativo e, por conseguinte, eclipsou a tradição de ausência. As ditaduras do Estado Novo (1937-1945) e dos militares (1964-1985), além da censura, repressão, medo, prisões, tortura, assassinatos, exílios inerentes a todo e qualquer regime autoritário, realizaram uma intervenção potente no campo cultural. Por certa tal atuação visava instrumentalizar a cultura; domesticar seu caráter crítico, submetê-lo aos interesses autoritários, buscar sua utilização como fator de legitimação das ditaduras e, por vezes, como meio para a conformação de um imaginário de nacionalidade. Esta maior atenção significou, sem mais, enormes riscos para a cultura. Por outro lado, de modo contraditório, esta ‘valorização’ também acabou criando uma dinâmica cultural e de políticas culturais que trilhou as fronteiras possíveis das ditaduras, quando não extrapolou esses limites. [...] O golpe cívico-militar de 1964, outra vez, reafirmou essa triste tradição de relacionamento da cultura com o autoritarismo. Os militares não só reprimiram, censuraram, perseguiram, prenderam, assassinaram, exilaram a cultura, os intelectuais, os artistas, os cientistas e os criadores populares, mas, ao mesmo tempo, constituíram uma agenda de ‘realizações’ nada desprezível para a (re)configuração da cultura no Brasil” (Rubim, 2018, p.185-188).

Houve, portanto, um processo contraditório à conjuntura que se efetivou, de consolidação das políticas culturais em períodos expressivamente autoritários, com o enfoque principalmente em legitimar o apoio do setor cultural e, muitas vezes, cooptá-los no processo de silenciamento e não questionamento das ações violentas e arbitrarias dos governos autoritários. Na prática, isso não quer dizer que efetivamente ocorreu um amplo consenso do setor cultural e artístico com os agentes do Estado de exceção e a própria história aponta para um caminho inverso, de luta e resistência dos intelectuais e artistas contra tais regimes, mas, ao mesmo tempo, é interessante perceber um quadro histórico recorrente de ausência de políticas culturais no país colidiu justamente em um cenário de ausência da democracia na

consolidação das políticas culturais, ainda que estruturadas totalmente sem a participação social.

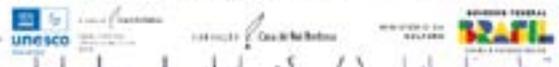
Antes de avançarmos no debate, é importante conceituarmos o que se entende, portanto, como uma política cultural. De acordo com Calabre (2009), a compreensão como política cultural enquanto política pública no Brasil é algo relativamente recente no país, embora a vinculação da cultura com o Estado antecede a estruturação das políticas culturais:

“No Brasil a relação entre o Estado e a cultura tem uma longa história. Entretanto, a elaboração de políticas para o setor, ou seja, a preocupação na preparação e realização de ações de maior alcance, com um caráter perene, datam do século XX. O estudo de tais políticas também é um objeto de interesse recente. Sobre as décadas de 1930 e 1940 existe um número razoável de trabalhos que tratam da ação do Estado sobre a cultura. É importante ressaltar que na maioria dos casos as ações não são necessariamente tratadas como políticas culturais. Segundo Eduardo Nivón Bolán, a política cultural como uma ação global e organizada é algo que surge no período pós-guerra, por volta da década de 1950. Até então, o que se verificava eram relações, de tensão ou não, entre o campo do político e o da cultura e da arte em geral, gerando atos isolados. A institucionalização da política cultural é uma característica dos tempos atuais” (Calabre, 2009, p. 1).

Logo, o processo de consolidação das políticas culturais no país é algo relativamente recente, entendendo a relevância de ações continuadas e não segmentadas, que historicamente caracterizam o setor cultural com o Estado. Portanto, as políticas culturais compreendidas enquanto políticas de Estado começam a ser vislumbradas no Brasil a partir da década de 1930, quando houve uma reforma administrativa implementada neste período que começou a desenhar políticas setoriais para a cultura e as artes. A partir do desencadeamento deste processo, vários estudos e diagnósticos que analisaram o impacto destas políticas começaram a ser elaborados, em uma tentativa de espelhar a realidade do setor cultural, seus artistas, agentes culturais, trabalhadores da cultura e da própria população na condição de público beneficiado pelas ações culturais e que tenha também assegurada condições de produzir cultura, por meio de ações formativas e do próprio fomento.

Miceli (1984) também reitera o processo das políticas públicas, que desconsiderou, ao longo do tempo, a relevância de uma área estratégica como a cultura. Isso contribuiu, efetivamente, ao longo do tempo, para a descontinuidade dos programas e projetos voltados ao setor:

“Evidentemente, é compreensível que a política cultural não ocupe lugar de destaque na agenda pública de uma sociedade que enfrenta ainda muitos problemas fundamentais na organização democrática. Não se trata, portanto, de apontar a baixa visibilidade do assunto como uma simples crítica, mas como constatação da necessidade de ações corretivas no sentido de retirar a política cultural do relativo limbo em que se encontra, e trazê-la para o debate político e acadêmico. [...] Essas políticas públicas são implementadas por órgãos os mais variados, que mantêm



poucas relações entre si. Nem todos os órgãos federais que atuam na área, por exemplo, estão no Ministério da Educação e Cultura, e nem todos os órgãos culturais deste ministério estão em sua Secretaria da Cultura. E isto sem falar dos órgãos estaduais e municipais, alguns dos quais - como os do Estado e da cidade de São Paulo- têm orçamentos bem maiores do que os seus similares federais. Aliás, a pobreza dos orçamentos destinados à área cultural é mais um componente desse quadro, que bem revela a baixa prioridade da política cultural nos planos governamentais da União e da quase totalidade dos Estados. Soma-se a isso, também, o fato de inexistirem diretrizes claras sobre os limites da intervenção do Estado na área cultural, o fato de inexistir uma ideologia, democraticamente aceitável, que possa legitimar e orientar essas ações, o que provoca, em muitos casos, ou um confronto aberto de posições radicalmente antagônicas levando à paralisia decisória, ou uma certa tendência a evitar projetos mais ousados e a privilegiar um grande número de pequenas ações, que se não ajudam muito o desenvolvimento cultural, também não prejudicam demais” (Miceli, 1984, p. 8-9).

Desde o período da publicação da obra de Sérgio Miceli, na década de 1980, houve progressos expressivos no que se refere às políticas públicas para a cultura, embora as questões pautadas pelo autor ainda guardem estreita relação com a realidade de muitos Estados e Municípios, que não possui as respectivas Secretarias de Cultura ou as mantém vinculadas com outras áreas as quais a atuação das políticas culturais é sempre relegada em segundo plano.

O Ministério da Cultura (MinC) foi criado em 1985, por meio do Decreto Federal número 91.144, em 14 de março de 1985. A criação de um Ministério para se dedicar, prioritariamente, à área cultural data, portanto, há menos de quarenta anos no país. Portanto, antes da institucionalização do MinC, a cultura sempre esteve vinculada, historicamente, a outras áreas das políticas públicas, tais como educação, turismo e esporte e, muitas vezes, invisibilizada do ponto de vista orçamentário e das políticas nestas junções. Pontua Calabre (2009) os argumentos que culminaram na institucionalização do Ministério da Cultura:

“No texto introdutório do decreto, havia dois argumentos que se destacavam como justificativa da criação de uma nova estrutura ministerial, separando a cultura da educação. O primeiro deles era que os assuntos da cultura nunca haviam sido objeto de uma política consistente, e que o principal motivo disso seria o de que a área da educação terminava por absorver o conjunto das atenções do ministério. O segundo era que, tendo em vista o grau de desenvolvimento alcançado pelo país, era inadmissível que o mesmo não contasse com uma política nacional de cultura. Ambos foram os argumentos que, desde a década de 1970, permitiram o crescimento das ações, o fortalecimento da área da cultura dentro do MEC e a consequente implementação da Política Nacional de Cultura. Entretanto, os novos tempos democráticos deveriam significar um processo de ruptura com a herança do período da ditadura, fato que provocou uma espécie de esquecimento de processos, políticas e discussões, originários dos tempos da repressão política. Sem dúvida, é necessário acrescentar o fato de que o país não mantém, até os dias atuais, a prática de continuidade de ações políticas entre diferentes governos” (Calabre, 2009, p. 99-100).

Porém, a cultura somente é reconhecida em nossa Constituição Federal após a redemocratização no país, em 1988, quando é assegurada na Carta Magna, em seu artigo 215: “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e o acesso às fontes da cultura nacional e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais” (Brasil, 1988). Apesar deste avanço na legislação, os anos seguintes à promulgação da Constituição Federal de 1988 não ampliam os direitos culturais e, tampouco, o fomento e a valorização às diferentes expressões culturais: na década de 1990, o que assistimos foi o desmantelamento dos equipamentos culturais durante a curta gestão do governo Fernando Collor, posteriormente o avanço neoliberal do governo Fernando Henrique Cardoso que pauta o slogan “Cultura é um bom negócio”, reforçando a proposta tucana de Estado Mínimo e deixando ao setor privado a escolha de patrocinar os projetos e artistas mais alinhados às “políticas de responsabilidade social”, das empresas, muitas vezes traduzida pelas propostas que tivessem maior potencial de visibilidade de suas marcas. Logo, uma política cultural que não seja construída “de cima para baixo”, mas com a escuta atenta dos próprios fazedores da cultura e que avance para além do incentivo fiscal somente será desenhada no país a partir dos anos 2000 com a chegada de Lula ao poder e, com ele, a gestão estratégica da cultura e de seus Ministros.

Desta forma, importantes programas e projetos foram estruturados ao longo das gestões do presidente Lula (2003-2010), no qual tiveram à frente do Ministério da Cultura os então ministros Gilberto Gil (2003-2008) e Juca Ferreira (2009-2010), estendendo a atuação de Juca Ferreira durante a gestão da presidenta Dilma Rousseff até o período que antecedeu ao golpe, em 2016. Em 2016, após o golpe contra a presidenta Dilma Rousseff, o então vice-presidente Michel Temer, alçado à presidência neste período, tentou suprimir o Ministério da Cultura, mas, diante de pressões do setor cultural em todo o país que ocupou os equipamentos da Fundação Nacional de Arte (Funarte), Michel Temer recuou na decisão, mantendo o Ministério.

Entretanto, em 2019, com o novo governo de Jair Bolsonaro houve a reconfiguração de vários Ministérios, sendo o Ministério da Cultura extinto e convertido, de forma precarizada, à Secretaria Especial da Cultura, vinculada ao Ministério da Cidadania e, posteriormente, ao Ministério do Turismo. Logo, o desmantelamento do Ministério da Cultura e sua vinculação a outras áreas, deixando a dimensão de Ministério para uma Secretaria Especial foi sintomático e, de fato, apontou para um retrocesso significativo que pôde ser comprovado ao longo de sua gestão, seja por meio de orçamentos inexpressivos com o evidente propósito de paralisar programas e projetos estruturantes e até mesmo com a censura

expressa a obras aprovadas em editais de seleção que passaram pelo crivo de comissões e que tivessem, por exemplo, conteúdos LGTBIQAPN+. O retrocesso, portanto, com o desmonte da pasta foi latente: juntamente com o Ministério da Cultura, as entidades vinculadas ao MinC a exemplo da Agência Nacional de Cinema (Ancine), Fundação Casa de Rui Barbosa, Biblioteca Nacional, Cinemateca, Funarte e estruturas equivalentes também sofreram, sobremaneira, com os cortes orçamentários e a precarização das suas respectivas estruturas, seja estrutura da equipe de servidores quanto sua estrutura física e, principalmente, na autonomia da gestão dos processos de cada um destes órgãos.

Desta forma, depois de quatro anos desta gestão que produziu um “estrago” proposital sem precedentes para a cultura, os desafios da nova gestão do governo Lula, desde o início de sua gestão, tem sido reestruturar o MinC, seus programas e projetos e a participação social na consolidação e condução das políticas culturais na esfera federal.

PROGRAMAS E PROJETOS NOS GOVERNOS LULA

Conforme já exposto, nas gestões anteriores do governo Lula, houve um avanço significativo no que se refere às políticas culturais na esfera federal. Tais políticas não tiveram continuidade nos governos posteriores e ainda houve um completo desmonte das políticas públicas para o setor e, nesta terceira gestão do presidente Lula, a atuação no primeiro semestre de 2023, além de reestruturar a pasta da Cultura, foi a retomada dos projetos estratégicos e, também, do orçamento para funcionamento destas ações.

É interessante perceber que, durante as décadas anteriores, as políticas culturais estavam concentradas, prioritariamente, na lei de renúncia fiscal, na conhecida Lei Rouanet, instituída pela Lei 8.313/1991. Conforme já explicitado, no governo do então presidente Fernando Henrique Cardoso, na década de 1990, o processo neoliberal no Estado teve o seu auge, impactando, também, a cultura, relegando ao próprio mercado o processo decisório do fomento ao setor. Ainda neste período, as instâncias de participação social, a exemplo do próprio conselho de cultura, também foram fragilizadas. A pasta da Cultura durante a gestão FHC se concentrou, portanto, no já citado lema “cultura é um bom negócio” e na Lei Rouanet como sinônimo de política pública, não fortalecendo outros programas e projetos estruturantes, a exemplo do próprio Fundo Nacional de Cultura. Assim, um dos pontos importantes nos governos Lula dos anos 2000 foi reconstruir o processo de participação social, duramente interrompido durante o governo FHC, que não estimulou outros programas e projetos construídos de forma horizontal e participativa. Rubim (2018) reforça que todo esse

movimento de estímulo à participação social, foi traduzido em ações como seminários, conferências, reuniões públicas e foi essa escuta que culminou em políticas culturais consistentes:

“A opção por construir políticas públicas, associadas à participação e abertura de horizontes, emergiu como uma marca do governo Lula na área da cultura. Proliferam discussões, seminários, câmaras setoriais e conferências, a exemplo das Conferências Nacionais de Cultura, primeiras realizadas na história do país, nos anos de 2005 e 2010. As políticas culturais se constituíram como políticas públicas, porque foram baseadas em debates e deliberações negociadas com a sociedade e suas comunidades culturais” (Rubim, 2018, p. 25).

Ou seja, este processo de alavancar as esferas e os instrumentos de participação social, se tornaram as tecnologias sociais dos governos Lula, como a Conferência Nacional de Cultura, o fortalecimento dos conselhos, assim como o apoio à realização de seminários e fóruns por todo o país. De fato, foram ações relevantes para estruturar políticas e programas com a contribuição assertiva do setor cultural. Ainda na primeira gestão do então presidente Lula, percebemos o foco se deslocar, portanto, do incentivo fiscal para o Fundo Nacional de Cultura (FNC) bem como para estruturação de programas estruturantes, a exemplo da Política Nacional Cultura Viva, instituída por meio da Lei Federal 13.018/2014 e construída desde a primeira gestão do governo com os pontos de cultura em todo o país e da ampliação, também, das políticas setoriais do audiovisual, por meio do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA).

Sancionada na gestão da então presidenta Dilma Rousseff, mas amplamente debatida na gestão anterior do governo Lula; a Política Nacional Cultura Viva se consolidou como um importante programa, de base territorial e comunitária, que compreende a cultura de forma transversal com outras áreas, a exemplo da educação, social, direitos humanos, meio ambiente e áreas afins e que começou a partir do diálogo com os diversos pontos de cultura no país.

Rubim (2018) pondera como a estruturação do Programa Cultura Viva contribuiu para alçar à condição de agentes culturais, muitos coletivos e comunidades com uma produção expressiva nos territórios, mas que ainda não acessavam as políticas e pautou, de forma assertiva, a diversidade em uma política construída a partir de uma escuta atenta a estes atores:

“O Programa Cultura Viva ganhou imensa visibilidade nacional e internacional, com seus pontos, pontões e pontinhos de cultura. Ocupando um lugar de destaque, ele alargou a base social do Ministério, incorporando comunidades, até então desassistidas e sem nenhuma relação cultural com o Estado nacional brasileiro. Essa ampliação da base de atuação e legitimação expressou a vertente democrática e antiautoritária assumida pelo governo. O Minc manteve diálogo, por vezes frágil, com as artes e o patrimônio, áreas tradicionalmente priorizadas nas políticas culturais, mas, por outro lado, também se abriu para uma diversidade de comunidades espalhadas pelo campo cultural e pelo país” (Rubim, 2018, p. 25).

Ainda que Rubim problematize a questão do programa com as artes e o patrimônio, em nossa concepção, essa crítica versa sobre o patrimônio material, já que o imaterial está bastante presente nas comunidades da cultura popular e tradicional. Portanto, a Política Cultura Viva alçou à categoria de agentes culturais várias lideranças de pontos de cultura, promovendo o acesso ao fomento e a criação de redes a inúmeros espaços culturais e comunitários em todo o país e este recorte foi fundamental para estruturar uma política de base territorial e comunitária e que distingue dos demais programas voltados para garantir recursos aos já profissionais das artes e do setor cultural. Tratou-se, a nosso ver, de uma decisão certa considerar como grupos prioritários os pontos de cultura e atuação junto aos territórios. A Política Nacional Cultura Viva tornou-se uma experiência exitosa e replicada em diferentes países da América Latina e de países hispânicos, que culminou em um programa de cooperação cultural, bem como de cooperação técnica e financeira intitulado IberCultura Viva. Atualmente são 12 países vinculados ao programa, a saber: Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Costa Rica, El Salvador, Equador, Espanha, México, Paraguai, Peru e Uruguai.²

Ainda neste período, também foram lançados importantes prêmios voltados para as culturas negras, culturas indígenas, comunidades da cultura popular e tradicional, bem como editais voltados para várias linguagens artísticas por meio da Funarte, a exemplo do Prêmio Myriam Muniz de Teatro, Prêmio Carequinha de Circo, Prêmio Pixinguinha de música, Prêmio Klauss Vianna de dança e Prêmio Marcantonio Villaça de artes visuais. Ademais, o orçamento da pasta alcançou valores significativos, praticamente dobrando os recursos, se considerarmos os orçamentos anteriores. Conforme dados apontados pelo próprio governo vigente naquele período (BRASIL, 2005), o orçamento do MinC passou de 289 milhões de reais em 2002 para 513 milhões em 2005. A ampliação dos recursos orçamentários é, portanto, ponto significativo, uma vez que denota a relevância da pasta dentro do contexto macro do governo e destina orçamento para os programas e projetos que precisam ser implementados, sem correrem o risco de serem interrompidos de um ano para o outro.

Para além disso, é importante dizer que foi, no segundo governo Lula, que dois importantes instrumentos foram consolidados, instrumentos estes que são os referenciais basilares para a consolidação das políticas culturais na esfera federal: o Plano Nacional de Cultura (PNC) e o Sistema Nacional de Cultura (SNC). O primeiro, de caráter decenal,

²Para mais informações sobre o programa acesse a página institucional. Disponível em: <https://iberculturaviva.org/>. Acesso em: 17 ago. 2023.

regimenta as metas e ações em curto, médio e longo prazo a serem realizadas pelo Poder Público

e o Sistema Nacional de Cultura “dá corpo” aos principais programas e projetos da pasta. São, portanto, dois veículos centrais para se criar uma política de Estado que não esteja à mercê dos distintos governos. Rubim (2019) pondera a relevância do PNC e do SNC como instrumentos que asseguraram a consolidação e o monitoramento das políticas culturais em longo prazo:

“As políticas públicas deram substrato à construção de políticas de Estado, que transcendem governos e possibilitam políticas nacionais de prazos mais longos. Dois dispositivos adquirem destaque nessa perspectiva: o Plano Nacional de Cultura (PNC) e o Sistema Nacional de Cultura (SNC). A aprovação do PNC, em 2010, pelo Congresso Nacional - através da Emenda Constitucional número 48/2005- se contrapôs à tradição das instabilidades, dada sua vigência prevista para dez anos. A construção do SNC, iniciada naqueles anos, em conjunto com estados, municípios e sociedade civil, buscando uma perspectiva federativa, visou consolidar estruturas e políticas, pactuadas e complementares, que viabilizem a existência de programas de longo prazo, não submetidas às intempéries conjunturais. A articulação e sintonia fina entre PNC e SNC, nem sempre realizada de modo satisfatório pelo MINC, aparece como desafio neste horizonte” (Rubim, 2019, p.25-26).

Entretanto, toda a expressiva política cultural deste período foi estagnada e precarizada de forma rápida e latente durante os governos de Michel Temer e Jair Bolsonaro, desde os cortes orçamentários, até a interrupção de importantes programas e projetos, passando pela censura a diversas produções, especialmente das produções audiovisuais com a temática LGBTIQAP+.

Desta forma, a gestão 2023/2026 do Governo Lula tem importantes desafios à frente das políticas públicas e, na cultura, os desafios também têm sido robustos, passando pela recriação do Ministério da Cultura já efetivada à reativação dos principais programas e projetos que foram interrompidos.

PROGRAMA DO GOVERNO LULA PARA A CULTURA

No que se refere ao programa de governo do presidente eleito Lula para 2023/2026, importantes pautas foram previstas durante a campanha eleitoral por meio do Programa de Reconstrução e Transformação do Brasil³, a começar pela ação prioritária que foi a reestruturação do Ministério da Cultura. Esta é, de fato, uma primeira ação para que os programas e projetos da pasta cultura fossem retomados: ter uma pasta dedicada à área, com equipe qualificada e estrutura necessária para a implementação das ações. As diretrizes

³Disponível em: <https://www.programajuntospelobrasil.com.br/diretrizes/>. Acesso em: 17 ago. 2023.

programáticas para o governo Lula apontam as seguintes questões concernentes à cultura em seu documento, datado de junho de 2022:

“A cultura é uma dimensão estratégica do processo de reconstrução democrática do país e da retomada do desenvolvimento sustentável. Defendemos amplo direito à cultura, com o fortalecimento das instituições culturais e a recomposição do financiamento e do investimento, criando condições para a qualificação, ampliação e criação de políticas culturais, das condições de vida e de trabalho no mundo da cultura, dinamizando a economia da cultura, potencializando processos criativos, fortalecendo a memória e a diversidade cultural, valorizando a arte, a cultura popular e periférica, garantindo a plena liberdade artística e, assim, qualificando as relações sociais por meio do fomento a valores civilizatórios e democráticos. Defendemos a implantação do Sistema Nacional de Cultura e a adoção da política de descentralização de recursos para Estados e o maior número possível de Municípios, além de políticas para reestruturar a cadeia produtiva cultural, severamente prejudicada durante a pandemia e duramente perseguida pelo atual governo. Para o Brasil entrar na era do conhecimento será necessário também uma estratégia econômica que contemple junto do fomento à ciência, à tecnologia e à inovação, os elementos da economia criativa e da economia da cultura e que acelere a transição digital, o uso da inteligência artificial, a biotecnologia e a nanotecnologia, em processos produtivos sofisticados com maior valor agregado” (Brasil, 2022, p. 10-24).

Trata-se de importantes questões no processo de reestruturação que aborda, novamente, a centralidade para a cultura, apostando na perspectiva estratégica do setor e nas ações de fortalecimento das instituições culturais e na relevância de fomentar a cultura em suas diferentes dimensões. Juntamente com a recriação do MinC, houve o compromisso de retomada do Sistema Nacional de Cultura, que facilitará o diálogo permanente com os entes federados e o encaminhamento de ações que considerem as demandas nacionais, mas, também, regionais e locais e que possam ser convergentes entre elas, a valorização do Fundo Nacional de Cultura como importante fonte de fomento para diversos programas, os repasses Fundo a Fundo para os entes federados e, também, a reestruturação da própria Lei Rouanet, permitindo que minimize que grande parte dos recursos sigam concentrados nos projetos aprovados na região Sudeste, diga-se eixo Rio-São Paulo. Juntamente com esta questão, o reforço da Política Nacional Cultura Viva, que foi uma política importante para os pontos de cultura e que criou um regime jurídico simplificado, permitiu para além de uma política de fomento mais eficiente e desburocratizada, a criação e a ampliação de redes entre os diferentes pontos de cultura, bem como entre os diferentes artistas, agentes, mestres, mestras e integrantes dos mais variados coletivos no país.

A economia criativa também ganhou destaque no programa de governo do presidente Lula, compreendendo também a dinâmica de um setor que gera retornos financeiros acima dos recursos aportados, assim como o fato da valorização dinâmica da economia criativa e da economia da cultura no país, com interlocução estreita entre a ciência e a tecnologia.

A valorização e o apoio às culturas populares e periféricas ganharam recorte também no programa, o que é, a nosso ver, um ponto relevante e prioritário, compreendendo a diversidade das culturas, e, no que se refere às culturas populares e periféricas, tão atacadas na gestão Jair Bolsonaro e sem nenhum apoio efetivo e acesso às políticas culturais, é um ponto que merece protagonismo na reestruturação das políticas federais. Por fim, a valorização de políticas culturais que considerem a questão da memória, dentro do escopo do patrimônio imaterial e de programas e projetos que possam promover a diversidade cultural também são diretrizes que certamente irão alavancar a cultura na retomada do governo Lula como um governo pautado pela valorização à diversidade cultural. O Ministério da Cultura (MINC) já reestruturado e que tem a cantora, artista e gestora cultural Margareth Menezes como Ministra, mulher negra e uma das cem personalidades negras mais influentes do mundo pela *Most Influential People of African Descent (MIPAD)* da Organização das Nações Unidas (ONU) já tem mostrado, nesse primeiro semestre de atuação a que veio, com a retomada dinâmica dos programas, projetos, a reativação das suas entidades vinculadas e a ampliação do orçamento da pasta.

Logo, já é evidente o movimento da retomada de diversos programas e projetos elencados acima na atual gestão Lula, além do retorno da participação social, especialmente por meio da reestruturação do Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC), em conformidade com o Decreto nº 9.891, de 27 de junho de 2019. O CNPC tem a composição de 36 (trinta e seis) representantes e precisa assegurar as representatividades regionais de todo o território nacional. Outro ponto relevante foi a criação, na estrutura do MINC, da Secretaria dos Comitês Regionais de Cultura, que tem como principal atribuição fazer a articulação com os demais entes federados (Estados e Municípios), bem como com a sociedade civil, garantindo o diálogo com as mais diferentes regiões de um país continental como o Brasil. A reestruturação de programas importantes, a exemplo da Política Cultura Viva, bem como a Lei Complementar nº 195, de 8 de julho de 2022, conhecida como Lei Paulo Gustavo, fruto do empenho do setor cultural e que destinará recurso emergencial para o setor cultural com um montante expressivo de 3.8 bilhões, além da nova Lei Aldir Blanc, intitulada LAB 2, que garantirá 3 bilhões para o período 2024/2027 são caminhos que apontam para o reconhecimento da cultura como área estratégica nas políticas públicas.

CAMINHOS E DESAFIOS DAS POLÍTICAS CULTURAIS NA ESFERA FEDERAL

A partir do exposto, certamente tem sido muitos os desafios do governo Lula em várias frentes nos primeiros meses de sua gestão e, no que se refere à cultura, tratada de forma tão dura e desrespeitosa durante o governo Jair Bolsonaro, será significativo que as promessas de campanha, consolidadas em seu programa de governo, sejam encaminhadas, de forma comprometida e dialógica, com os agentes culturais de todo o país.

A ampliação do orçamento, o enfoque nos programas estruturantes citados ao longo desse texto e, principalmente, a valorização da diversidade cultural do país, entendendo que a cultura não está reduzida à região sudeste e às capitais Rio de Janeiro e São Paulo, são questões relevantes a fim de se pensar uma política cultural ampla, diversa e que deve ser construída de forma participativa. Dentre outras ações que devem ser conduzidas, é importante também a valorização dos servidores de carreira que trazem a “memória” dos processos que resultaram nos exitosos programas e projetos da cultura. Neste cenário, é preciso, portanto, que os artistas, agentes, trabalhadores da cultura e coletivos culturais também possam somar, de forma estratégica e inteligente, à retomada da cultura em todo o país. Vários editais de fomento já estão à praça e as diferentes equipes de servidores do MinC começaram, recentemente, a circulação por várias capitais do país a fim de instrumentalizar o setor cultural sobre essas ações. É importante que o MinC também estabeleça diálogo permanente com as respectivas Secretarias de Cultura dos Estados e dos Municípios, a fim de que essas conversas não se restrinjam apenas às capitais e aos grandes centros urbanos. Outro ponto é o monitoramento sistemático do impacto desses programas e projetos e da produção de indicadores que possam subsidiar diagnósticos consistentes das ações dessas políticas, uma vez que a recorrente queixa de que o setor cultural produz muito efetivamente, mas gera poucos dados concretos e palpáveis destas políticas é fato em nosso país, diferente de outras pastas já estruturadas e que trazem indicadores e diagnósticos confiáveis e, muitas vezes, precisos, como a Saúde, Educação, Assistência Social. Somente desta forma será possível inserir novamente a cultura no centro do debate das políticas públicas e implementar programas e projetos estruturantes para o setor, tão caracterizado pela descontinuidade de processos ao longo da história em nosso país.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.html. Acesso em: 31 out. 2022.

BRASIL. **Decreto Federal 91.144, de 14 de março de 1985. Cria o Ministério da Cultura e dispõe sobre a estrutura, transferindo-lhe os órgãos que menciona, e dá outras providências**. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1980-1989/d91144.htm#:~:text=DECRETO%20N%C2%BA%2091.144%2C%20DE%2014%20DE%20MAR%C3%87O%20DE%201985&text=Cria%20o%20Minist%C3%A9rio%20da%20Cultura,menciona%2C%20e%20d%C3%A1%20outras%20provid%C3%Aancias. Acesso em: 25 out. 2022.

BRASIL. **Diretrizes para o programa de reconstrução de reconstrução e transformação do Brasil**. 2023/2026. Disponível em <https://www.programajuntospelobrasil.com.br/wp-content/uploads/2022/06/documento-diretrizes-programaticas-vamos-juntos-pelo-brasil-20.06.22.pdf>. Acesso em: 17 ago. 2023.

CALABRE, Lia. **Políticas Culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

IBERCULTURA VIVA. **Programa de cooperação técnica e financeira IberCulturaViva**. Disponível em: <https://iberculturaviva.org/>. Acesso em: 17 ago. 2023.

MICELI, Sérgio (org). **Estado e Cultura no Brasil**. São Paulo: Difusão Editorial S.A, 1984.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. **Políticas culturais do governo Lula/Gil: desafios e enfrentamentos**. Intercom-Revista Brasileira de Ciências da Comunicação. São Paulo, v.31, p.183-203, jan./jun.2008.

RUBIM, Antônio Albino Canelas; ROCHA Renata. **Políticas de cultura e comunicação do Ministério da Cultura no Governo Lula**. Revista de Estudios Brasileños. Segundo Semestre 2017, v. 4, n. 8.

MESA VIII

GESTÃO CULTURAL:
PARTICIPAÇÃO E PERTENCIMENTOS

GESTÃO SOCIOCULTURAL E PERSPECTIVAS CONTRA-HEGEMÔNICAS DAS ORGANIZAÇÕES DE MULHERES NEGRAS

Renata Nascimento Souza de Jesus¹

Maria Laura Souza Alves Bezerra Lindner²

RESUMO: O objetivo desta pesquisa foi analisar práticas de gestão sociocultural de grupos e organizações de mulheres negras que desenvolvam projetos voltados para a ampliação de direitos sociais e culturais e gerem impactos nos territórios - compreendendo a atuação na cultura como ferramenta de transformação social. Verificamos os desafios, singularidades e potenciais nos processos gerenciais das organizações e também das suas atividades. A pesquisa mostra que as práticas de gestão das organizações socioculturais de mulheres negras podem contribuir para a produção do conhecimento no campo da gestão cultural.

PALAVRAS-CHAVE: Gestão sociocultural. Organizações de mulheres negras. Cultura.

INTRODUÇÃO

Apresentamos como objetivo desta pesquisa, analisar práticas de gestão sociocultural de grupos e organizações de mulheres negras que desenvolvam projetos voltados para a ampliação de direitos sociais e culturais e gerem impactos nos territórios - compreendendo a atuação na cultura como ferramenta de transformação social. Temos também como objetivo refletir sobre os desafios, singularidades e especificidades nos processos gerenciais dessas organizações. Pretendemos produzir conhecimentos a partir de experiências de movimentos concretos que as organizações geram nos seus diferentes contextos. Os grupos e organizações sociais das mulheres negras se organizam a partir das pautas do feminismo negro na luta pela

¹Mestranda do Programa de Desenvolvimento e Gestão Social da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Especialista em Política e Gestão Cultural pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), Brasil. E-mail: reny.nascimento@gmail.com.

²Doutora em Cultura e Sociedade. Professora Adjunta do Centro de Culturas, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (CECULT)/Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), Brasil. E-mail: laura.bezerra@ufrb.edu.br.

construção de uma sociedade mais igualitária, e tem outros modos de pensar a gestão mediante referenciais simbólicos e metodológicos próprios. Propor novas epistemologias para uma gestão sociocultural, que valorize as vozes de grupos historicamente subalternizados, em especial as perspectivas das mulheres negras, é pensar também em uma nova práxis da gestão que escute e integre esses saberes ao campo.

Adotamos como estratégia metodológica uma abordagem qualitativa e de natureza exploratória-analítica, cujos procedimentos realizados foram os seguintes: análise documental, revisão da literatura e entrevistas semiestruturadas com as gestoras de grupos e/ou organização de mulheres negras que compreendessem a cultura como agente de transformação social. Realizamos uma pesquisa para localizar quais eram os grupos e organizações sociais no território de Salvador e Santo Amaro que fossem geridas exclusivamente por mulheres. A maioria das organizações atua no campo da incidência política, saúde, segurança pública, mobilidade dentre outras dimensões sociais. Localizamos um número menor de grupos e organizações que tem como foco, diretamente ou exclusivamente, a cultura. Ao final do mapeamento, escolhemos duas organizações que estão em atividade e toparam colaborar com a pesquisa: o Núcleo de Mulheres Axé Eyin e a Sociedade Recreativa e Cultural Afoxé Filhas de Gandhi, os quais serão apresentados nas seções abaixo.

Este artigo está dividido em quatro partes, sendo a primeira esta introdução. Em seguida, abordamos os referenciais teóricos da gestão cultural e trouxemos a nossa visão do estamos chamando de gestão sociocultural aqui neste trabalho. Apresentamos na sequência a trajetória, valores, campo de atuação e projetos das organizações que fizeram parte da pesquisa e o levantamento das práticas de gestão que as organizações produzem e vivenciam, identificando as singularidades, desafios e potenciais desta gestão. Concluindo, o texto traz algumas considerações acerca da necessidade em avançar na pesquisa observando a sustentabilidade das organizações.

GESTÃO (SÓCIO)CULTURAL

O campo de estudos sobre a gestão cultural é relativamente novo no cenário acadêmico brasileiro. Houve uma significativa expansão do setor cultural brasileiro a partir da década de 1980 com a criação de diversos órgãos da administração pública de cultura, a exemplo de secretarias municipais e estaduais de cultura e do Ministério da Cultura, em 1985. Maria Helena Cunha afirma que “[...] nesse período, estreita a relação entre o poder público

(entre os próprios ministérios e secretarias), o mercado empresarial, o campo artístico e cultural e, tecnicamente, influencia o surgimento da interlocução que veio dessa nova profissão, a gestão cultural” (2013, p. 8). Afirma ainda que essa terminologia adquiriu maior relevância nos países ibero-americanos somente em meados da década de 1980.

Avelar (2008, p. 52) traça um perfil do gestor cultural sendo aquele que, “[...] administra grupos e instituições culturais, intermediando as relações dos artistas e demais profissionais da área com o poder público, as empresas patrocinadoras, os espaços culturais e o público consumidor de cultura.” Kauark e Nussbaumer (2021, p. 200) contextualizam que Avelar privilegia uma compreensão dessas atividades demasiadamente focada em seu caráter administrativo e destacam o papel mais sistêmico do gestor cultural:

“Embora possam ser identificadas interseções entre os conhecimentos necessários e as funções desempenhadas pelos profissionais de produção e de gestão cultural, podemos dizer que a crescente valorização da atividade de gestão pode ser associada ao seu caráter mais processual, considerando a urgência do investimento em políticas públicas de cultura mais efetivas e de intervenções mais sistêmicas e estruturantes na área” (Kauark e Nussbaumer, 2021, p. 200).

Mesmo com toda diversidade de correntes da produção científica sobre gestão cultural, a visão hegemônica ainda nos remete a olhar para o campo priorizando métodos e técnicas mais próximas à administração, produzindo assim um olhar e fazer mais tecnicista para um campo que é genuinamente diverso e complexo. Ao nosso ver, esse modelo hegemônico mais gerencialista não consegue abarcar adequadamente as singularidades de uma gestão sociocultural que esteja interessada na produção de novos significados na sociedade e interfira nos problemas sociais. Nesse sentido, concordamos com a proposta de Vich em “desculturalizar a cultura” como caminho possível para a desconstrução de imaginários hegemônicos e produção de novas realidades. Para isso, a gestão também precisa se desconstruir buscando bases que reflitam e priorizem valores, propósitos e metodologias que promovam a articulação entre cultura, democracia e cidadania (Vich, 2014).

Seja a partir de eventos, projetos, coletivos, grupos ou espaços culturais, as experiências das organizações de mulheres negras no campo da cultura contribuem na perspectiva de uma gestão sociocultural engajada na construção de novas políticas de representação social. Vich (2015, p. 18) sinaliza que “trata-se, sem nenhuma dúvida, de continuar fomentando a livre produção cultural em suas múltiplas expressões, mas de tentar organizá-la de acordo com os propósitos envolvidos com a dinâmica social”. A gestora e o gestor sociocultural é um (a) ativista que deve estar muito integrado (a) com as problemáticas locais.

Pretendemos trazer com esse trabalho a reflexão de que mesmo antes de toda formulação do que é gestão cultural, ela já existia. O campo vai se consolidando ao olhar para a relação das (os) profissionais da cultura, na figura da (o) produtora cultural, na forma de execução dos processos administrativos na área da cultura e da necessidade de ter uma visão mais sistêmica, compreendendo suas particularidades e singularidades. No entanto, deixamos de mencionar ou pouco nos debruçamos sobre o quanto os grupos, movimentos e organizações sociais da cultura já possuíam conhecimentos de gestão e podem contribuir, enquanto sujeitos de produção de conhecimento, para o alargamento do conceito e da prática. Trata-se de “romper com a dicotomia sujeito e objeto de pesquisa ao enfatizar o protagonismo de indivíduos e de coletividades usualmente enquadrados como objetos de estudo” (Bezerra; Simões, 2023). Além disso, uma dimensão de gestão sociocultural pautada em novas narrativas e representações sociais - e que visem o exercício da cidadania - precisa romper também com os processos uniformizantes e com o modelo de desenvolvimento restrito à noção de crescimento econômico (Bezerra; Simões, 2023). Reconhecer e valorizar os saberes e práticas de gestão de coletividades historicamente subalternizadas e integrá-los aos conhecimentos acadêmicos sobre gestão cultural é avançar numa perspectiva contra-hegemônica.

O processo de não validação dos saberes e fazeres de grupos subalternizados (mulheres e homens negros, povos originários) e a universalidade na produção do conhecimento a partir do norte global é o que Quijano vai chamar de Colonialidade do Saber, um dos três eixos de sustentação da tríade da Colonialidade, ao lado da Colonialidade do Poder e do Ser. Para o autor, o padrão de poder se funda com a criação da ideia de raça a partir da colonização das Américas, gerando posteriormente a dominação imposta a toda população do planeta pelo colonialismo europeu.

“A posterior constituição da Europa como nova identidade depois da América e a expansão do colonialismo europeu ao resto do mundo conduziram à elaboração da perspectiva eurocêntrica do conhecimento e com ela à elaboração teórica da ideia de raça como naturalização dessas relações coloniais de dominação entre europeus e não-europeus. (...) Desde então demonstrou ser o mais eficaz e durável instrumento de dominação social universal, pois dele passou a depender outro igualmente universal, no entanto mais antigo, o intersexual ou de gênero: os povos conquistados e dominados foram postos numa situação natural de inferioridade, e conseqüentemente também seus traços fenotípicos, bem como suas descobertas mentais e culturais” (Quijano, 2005, p. 118).

Tal fenômeno produz, dentre outras coisas, a deslegitimação da produção do conhecimento dos povos colonizados validando apenas uma única via de racionalidade, a eurocêntrica.

AS ORGANIZAÇÕES SOCIOCULTURAIS DE MULHERES NEGRAS: NÚCLEO DE MULHERES AXÉ EYIN E FILHAS DE GANDHY

As organizações que desenvolvem projetos para o desenvolvimento das mulheres são, em sua imensa maioria, fruto dos movimentos sociais de mulheres (MSM). O avanço do movimento de mulheres vem contribuindo para a efetivação de direitos não só das mulheres, mas da sociedade como um todo ao defender não só a igualdade de gênero como também de raça, classe, desenvolvimento ambiental, acesso à moradia, direitos culturais e sexuais e o bem-viver. O movimento de mulheres negras trabalha com diversos marcadores sociais e propõe a interseccionalidade como vertente capaz de compreender como as opressões se relacionam e interferem na vida de toda sociedade.

Como reflexo da participação nos movimentos, diversas organizações, coletivos, redes, ONGs e OSCIPs se oficializam por exigências externas como critério para acessar recursos num claro movimento em busca de melhores condições de estruturação e impacto através da execução de projetos sociais. No caso das organizações que propomos chamar de socioculturais de mulheres, verificamos que elas não trabalham somente no âmbito cultural por entenderem o caráter interdisciplinar que a atuação na cultura proporciona, como podemos ver nas linhas abaixo.

Núcleo de Mulheres Axé Eyin

O Núcleo de Mulheres Axé Eyin nasce em novembro de 2017, a partir das atividades do Novembro Negro da Associação Religiosa e Cultural Bábá Oké, entidade do Terreiro Ilê Axé Bábá Oké. A partir desse evento, as mulheres da associação se organizam enquanto grupo com o propósito de promover ações de fortalecimento e manutenção das tradições ancestrais das religiões de matriz africana, especialmente as oriundas do poder feminino. Elas desenvolvem atividades que promovem troca de saberes entre a comunidade local e a do terreiro, buscando um diálogo transversal. Transmitem conhecimento do legado ancestral e buscam desenvolver atividades de autonomia e inclusão social para as mulheres. Ao longo destes seis anos de atuação, o Axé Eyin desenvolve atividades de promoção da memória das religiões de matrizes africanas através da Formação Política para Mulheres de Terreiro, o Encontro Regional de Ekedis, oficinas culturais, dentre outros eventos.

As mulheres do Axé Eyin desenvolvem soluções criativas e construídas de maneira dialógica a partir da articulação em rede com outras organizações e com o território ao qual estão inseridas para solucionar os problemas de acesso a recursos e viabilização das suas

atividades. Elas também têm um forte compromisso na manutenção e preservação do legado das gerações passadas, como podemos observar na fala de uma das fundadoras, Vanessa Orewá:

E aí a gente fez duas rodas de saberes só com mulheres, e só com mulheres do terreiro, falando sobre suas histórias de vida e como isso impactava na comunidade. Aí tem a irmã que é técnica de enfermagem, então ela sempre ajudava as pessoas. Ah, tá precisando de um exame, aí ela conseguia uma requisição. E assim a gente vai construindo uma rede que se apoia e se ajuda. (Informação oral)³.

O núcleo surge em novembro de 2017, após essa roda de saberes em celebração da focíncia negra. E aí a gente começou a fazer ações. Hoje o núcleo de mulheres Axé Eyin é responsável pela reza de Santo Antônio do terreiro, que é uma herança de uma... de uma ekedi que já faleceu, ela rezava na casa dela, ela tinha muita fé em Santo Antônio, e aí ficou, meio que ficou pro terreiro a herança, e aí as mulheres (do núcleo) assumiram. (Entrevista citada).

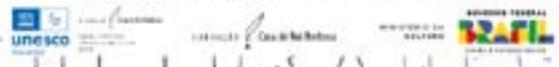
Por ser nascida no interior de um terreiro de candomblé, o núcleo de mulheres preserva várias características da organização de um terreiro. Os ritos para realização das reuniões, o processo de tomada de decisões que são mediadas via consulta da espiritualidade e a prática em oferecer refeições em todos os eventos, assim como são feitos nos rituais litúrgicos e celebrações no terreiro.

Filhas de Gandhi

No dia 02 de julho de 1979 nascia a Sociedade Cultural e Recreativa Filhas de Gandhi, primeiro afoxé feminino do Brasil. Conta-se que a organização nasceu da necessidade de criar um bloco para companheiras e mães dos associados dos Filhos de Gandhi, o mais antigo afoxé do mundo criado em 1930. No bloco dos homens, a entrada das mulheres não é permitida, tal situação foi o empurrão para que mulheres que faziam parte da cultura de Salvador e familiares dos agremiados do bloco masculino criassem a Sociedade das Mulheres. Apesar da forte ligação com o afoxé masculino, ambos atuam de forma individual. Cherry Almeida, atual diretora da entidade conta como se deu esse nascimento:

Na época, foi minha irmã Glicélia, mais outras mulheres que não estão na ata de posse e que até estão, que eram trançadeiras, fazendeiras de turbante. mulheres do Pelourinho mesmo e de outras comunidades próximas se reuniram junto com Negão, que na época era uma pessoa também muito próxima a minha irmã, e que tinha esse olhar de... fazer uma associação que as mulheres pretas também tivessem acesso ao Carnaval da Bahia. Você sabe que há 44 anos atrás, que é a idade que as Filhas de Gandhi tem, os grandes carnavais eram nos grupos, né? Então, quem calha esse olhar de sair para a rua, de fazer o carnaval, é os grupos de afoxé. Tem esse

³Entrevista com Vanessa Orewa, junho 2023, via zoom.



sentimento que é enraizado nos terreiros de Candomblé (...) então nasce aí de um bate-papo, uma reunião nasce as Filhas de Gandhi. E minha irmã Glicélia, ela ficou com essa responsabilidade de tocar por ser mulher, porque ele tinha esse sentimento que quem comandaria as Filhas de Gandhi seriam mulheres, mulheres daquela comunidade, mulheres que viessem da dança, mulheres que viessem do axé. (Entrevista, Cherry Almeida)⁴.

A Sociedade, que este ano completa quarenta e três anos de (re) existência tem por missão promover a ascensão política e social das mulheres por meio da cultura e valorização da ancestralidade africana. Além da ação no carnaval, que tem seu ápice no desfile carnavalesco, a organização desenvolve diversas atividades no campo cultural, educacional, social e político visando a superação das desigualdades sociais. São realizados cursos, seminários, mostras de cinema, oficinas - elas contam ainda com o programa Universidade para todos, cursos de informática, de turbante e de percussão ao longo de todo o ano.

Nós temos cursos de atabaque, nós temos curso de dança. nós temos curso universidade para todos, nós fazemos um projeto que foi a Zé Aba, que ensinava a tocar, ensinava a trançar o cabelo, ensinava as vestes, ensinava a importância dos cantos em Yorubá. Então tudo isso nós mantemos para mulheres, mulheres negras, mulheres da periferia, mulheres que têm dificuldade. (Entrevista citada)

Nós buscamos fazer o nosso papel do fortalecimento das mulheres, do fortalecimento das mulheres, especialmente as mulheres negras, mulheres de terreiro, as mulheres de candomblé, as mulheres que sabem a importância do matriarcado, a importância de você se manter na sua religiosidade, mas também trazendo alegria e paz no carnaval, você poder sair. Então, assim, esse é o olhar de nós das Filhas de Gandhi. Inicialmente saiu com uma coisa para ir para o carnaval, mas depois terminou virando uma organização mesmo com um trabalho mais extenso ao longo do ano, né? (...) Nós vamos apresentar, falamos um pouco da importância das mulheres aprender a tocar, das mulheres estar em todos os espaços de poder que essa sociedade, às vezes, impede que nós sigamos, mas nós entendemos que o papel político das Filhas de Ghandy é um papel de resistência, sabe? (Entrevista citada).

A dialogicidade, horizontalidade nas relações, a formação e os processos de autoavaliação são práticas observadas nas Filhas de Gandhi, assim como pudemos ver com as mulheres do Axé Eyin.

Então, às vezes você faz uma diretoria com pessoas distantes. A nossa, não, nossa diretoria tá todo mundo ali junto. Chama Mestre Reis, chama Helena, participa. Qual é a sua opinião, o que você acha? Porque, às vezes, o exemplo que você falou, o saber, eles estão ali. Se a gente fizer, assim, tá certo. Então, não é que a gente deixe as coisas acontecer, não. Nós construímos. Mas nós construímos dentro dessa realidade que nós sabemos que é. (Entrevista citada)

⁴Entrevista com Cherry Almeida, junho 2023, via zoom.

Apesar da longevidade e influência, a agremiação não tem a mesma visibilidade e apoio que a dos homens. Faltam políticas de incentivo que garantam a manutenção da organização e das atividades que são realizadas o ano inteiro. E assim como observado nas práticas do Axé Eyin, as Filhas de Gandhi também atuam em parcerias com redes de mulheres e com o território para pensar soluções para a falta de recursos.

Mas assim, a mídia não dá visibilidade. Não dá. Entendeu? Se você, quando nós passamos na barra, por exemplo, que é um palanque importante... você quase não vê a mídia dar um foco pra gente. Às vezes nem pergunta qual é o nosso tema, entendeu? (...) Nós trouxemos a rainha do Congo, que desfilou nas Filhas de Gandhi, entendeu? Mas nós não temos espaço na mídia. Nós fazemos muita coisa isso, durante o ano todo. Se você chegar hoje nas Filhas de Gandhi, nós temos um grupo lá, 30, 40 mulheres e homens que estão fazendo curso de formação. E a sede está aberta. (Entrevista citada)

Enfim, é assim que nós nos mantemos, uma segurando a outra, uma ajudando, uma traz uma ideia, o que é que vai dar. (...) Então tem muito isso da unidade, sabe? Então sempre, pra mandar um ofício pro sindicato dos comerciários, dar uma ajuda, entendeu? Manda um ofício pra Oxente, ver o que os meninos podem fazer. Então a gente busca essa parceria com os nossos, pessoas da comunidade simples, da comunidade baiana, que falam que vão mandar vinte abará, vinte acarajé, você está entendendo como é que é? Então a gente tem muito isso de um ajudar o outro, uma segurando a mão da outra e participar e ajudar. No Carnaval, 80% das nossas roupas nós doamos. É muito da roupa. Nós vendemos os nossos abadás, mas boa parte nós doamos, porque as mulheres do terreiro, as mulheres da comunidade falam, “a gente quer sair mas não tem como”, então nós doamos. (Entrevista citada)

Atualmente a organização vive da contribuição das afiliadas, doações e parcerias com órgãos públicos. Este ano, a organização ficou de fora do Carnaval Ouro Negro, programa de fortalecimento do carnaval de bloco de matriz africana do Estado da Bahia.

Especificidades, desafios, potenciais e práticas das organizações socioculturais de mulheres negras

Como já mencionamos neste artigo, a gestão da cultura demanda sensibilidade e outros métodos e instrumentos que ultrapassem os procedimentos administrativos. No caso dos grupos e organizações socioculturais de mulheres negras, adiciona-se singularidades e desafios que estão alinhados com os objetivos da promoção política e social das mulheres negras a partir da cultura. Entendemos como singularidades a forma como os sistemas de opressão (raça, gênero, classe, sexualidade) agem na vida das mulheres colocando-as na base da pirâmide social, estes mesmo marcadores interferem na existência desses grupos produzindo desafios como a falta de visibilidade, dificuldades de mobilização de recursos e melhores condições estruturais. A análise das práticas nos permite algumas reflexões. Pontos

em comum encontrados entre os dois grupos podem ser vistos como regularidades nas práticas dos grupos.

Tendo a atuação na cultura como horizonte e ferramenta de transformação social, as organizações se constituem com valores, propósitos e práticas que priorizam a ação coletiva, gestão participativa e dialogicidade e horizontalidade nas relações. Neste caso, não estamos falando de gestão de empresas que têm seu fluxo conduzido a um planejamento estratégico, controle e a administração de processos visando melhores resultados, no caso das organizações em questão, os resultados também são importantes, mas a forma com que os objetivos são atingidos refletem bastante sobre os modos de gestão. Isso não significa dizer que estas organizações deixam de lado processos administrativos mais convencionais, pelo contrário, vivemos em um mundo em que é necessário se ajustar a algumas normas e formatos para poder conseguir existir. Significa que os valores, propósitos e práticas têm um lugar importante na atuação destas organizações. Não se trata apenas do “como se fazer”, mas também do “por quê fazer”, adotando novas formas de percepção e práticas internas e externas.

O que estamos chamando de práticas de gestão são todas as ações realizadas para o funcionamento da organização, seus projetos, na relação entre as integrantes e com o território em que estão inseridas. Estas organizações têm como características a adoção de processos colaborativos, cuidado mútuo e articulação em rede. Diante das dificuldades em viabilizar recursos materiais, na realização das suas atividades e demais desafios dos seus projetos e/ou organizativos, as mulheres propõem soluções criadas coletivamente de forma dialógica e articulando e se integrando a outras redes e ao território. Seja na criação de um caixa para bancar os eventos da organização ou pedindo a colaboração e apoio de diversas parcerias, as mulheres conseguem bancar as suas atividades.

Compreende-se na fala das entrevistadas que as organizações priorizam uma gestão participativa e democrática, com horizontalidade nas relações visando a participação nos processos decisórios e a tomada de decisão coletiva. Mesmo com a constituição de cargos de direção e/ou coordenação, as decisões são tomadas de forma a ouvir e integrar os saberes das integrantes, na criação de espaços para reflexão e diálogo para pensar soluções dos problemas sociais que atingem em especial as mulheres negras e também com a escuta das demandas do território em que estão inseridas. Outro fator observado é o compromisso em manter atividades herdadas das mais velhas num claro esforço na manutenção da memória e legado das tradições.

A formação é uma ferramenta extremamente presente no cotidiano dessas organizações, através de rodas de saberes e demais processos formativos, as participantes são instrumentalizadas a compreender como atuar no combate ao racismo, machismo e LGBTfobia. É no seio dessas organizações que se formam grandes lideranças, a partir do conhecimento forjado na luta. Nilma Lino Gomes, no seu livro *Movimento Negro Educador: Saberes construídos na luta por emancipação*, defende que o movimento negro educa a sociedade e que são “os produtores e articuladores dos saberes construídos pelos grupos não hegemônicos e contra hegemônicos da nossa sociedade” (2017, p. 16).

Existe também uma sensibilidade do grupo com os processos umas das outras, de entender as potencialidades de cada integrante e fortalecê-las para o desenvolvimento de suas funções no seio da própria organização, mas também em suas vidas pessoais. Os processos auto avaliativos também fazem parte do cotidiano das organizações, tanto para entender questões individuais quanto às questões coletivas de avaliação das ações e atividades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo procurou contribuir para a produção de conhecimento das experiências e práticas de gestão das organizações socioculturais de mulheres negras. Analisamos duas organizações socioculturais quem tem como foco a ampliação de direitos sociais e culturais das mulheres negras. Verificamos os desafios, singularidades e potenciais nos processos gerenciais das organizações e também das suas atividades.

O aprofundamento da pesquisa sobre o trabalho destas organizações é fundamental para colaborar com a produção do conhecimento de gestão da cultura, pensando outras bases para o campo que está constantemente em reelaboração, a partir de novas epistemologias que valorize vozes de grupos historicamente subalternizados.

As organizações precisam moldar seus processos de gestão para dar conta das exigências do mercado e do Estado, especialmente na organização jurídica e orçamentária. Também são levadas muitas vezes a se enquadrarem em formatos de gestão mais ligados ao campo da administração de empresas, a maioria dessas organizações recebem frequentemente cursos de universidades e de outras grandes organizações numa perspectiva gerencial e tecnicista. Os próximos estudos devem tentar entender se esses grupos se sentem à vontade com tais metodologias, se conseguem aplica-las, e em caso afirmativo, como é a experiência. Outro questionamento é sobre a sustentabilidade desses grupos, como podemos observar, as

Filhas de Gandhy tem quarenta e quatro anos de existência e mesmo com todos os desafios, conseguem manter as atividades durante o ano todo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Edgilson Tavares de. Gestão social. *In*: BOULLOSA, Rosana de Freitas (org.). **Dicionário para a formação em gestão social**. Salvador: CIAGS/UFBA, 2014. p. 85-90.

CUNHA, Maria Helena. **Gestão Cultural**. Salvador: Secretaria de Cultura, 2013. Coleção Política e Gestão Culturais.

CRUZ, Ellen Mello dos Santos. **IC – Encontro de artes: modos de gestão e produção**. 2020.

GOMES, Nilma Lino. **O movimento negro educador. Saberes construídos na luta por emancipação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Pensamento Feminista Hoje: Perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 1ª reimpressão, 2020, p. 11-34.

HOOKS, bell. **Anseios: raça, gênero e políticas culturais**. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

IWAMOTO, Helga Midori. **Movimentos sociais de mulheres à luz da gestão social: um estudo de movimentos sociais com participação de mulheres no Brasil - 2020**.

KAUARK, Giuliana; NUSSBAUMER Gisele Marchiori. Formação e prática em gestão cultural: entre o tecnicismo e o engajamento. *In*: **Extraprensa**, São Paulo, v. 14, n. 2, p. 197 – 210, jan./jun. 2021.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Tradução Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019, p. 9-69.

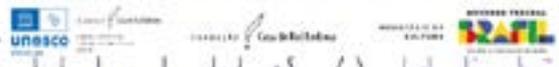
RUBIM, Antonio Albino Canelas. Desafios e dilemas da gestão cultural. *In*: RUBIM, Antonio Albino Canelas (org). **Gestão cultural**. Salvador: EDUFBA, 2019.

SIMÕES, Luciano; BEZERRA, Laura. Pensar Sentir Fazer contracolonial em gestão cultural, **PragMATIZES** - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura. Dossiê Gestão Cultural e Diversidade (no prelo).

VICH, Víctor. Desculturalizar a cultura: desafios atuais das políticas culturais, **PragMATIZES** - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura, ano 5, n. 8, p. 10-21, 2015.

VICH, Víctor. O que é um gestor? *In*: CALABRE, Lia; REBELLO, Deborah (org.). **Políticas culturais: conjunturas e territorialidades**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. p. 49-54. Disponível em: <https://bit.ly/3l23naZ>. Acesso em: 15 mar. 2023.

<https://atarde.com.br/carnaval2014/mulheres-tambem-sao-filhas-de-gandhy-575248>. Acesso em: 8 jun. 2023.



**POLÍTICAS PÚBLICAS, PARTICIPAÇÃO SOCIAL E ESPAÇOS
 INTERMEDIÁRIOS DE PRODUÇÃO E CONSUMO CULTURAL E CRIATIVO: UM
 OLHAR PRELIMINAR PARA A REGIÃO PORTUÁRIA E DA LAPA NA CIDADE
 DO RIO DE JANEIRO**

Karina Poli Lima da Cunha¹

RESUMO: Esse texto é parte do resultado de um trabalho didático desenvolvido junto com os alunos de graduação do curso de Turismo na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, onde se pretendeu analisar quatro espaços culturais da cidade do Rio de Janeiro: Fundação Progresso, Fábrica Bhering, Circo Voador e Museu da História e da Cultura Afro-Brasileira (Muhcab), para estudar a relação entre políticas públicas, participação social, espaços culturais e as centralidades territoriais culturais e turísticas.

PALAVRAS-CHAVE: Economia Criativa. Participação social. Redes de produção cultural. Espaços culturais.

INTRODUÇÃO

Esse texto pretende apresentar uma reflexão preliminar sobre a relação entre políticas públicas e a participação social na constituição de centralidades territoriais culturais e turísticas. Trata-se do resultado de um trabalho desenvolvido junto com os alunos de graduação do curso de Turismo na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, o qual atuo como professora adjunta. Neste contexto, procurei desenvolver uma atividade tendo como objeto quatro espaços culturais promovidos pela Riotur, órgão responsável pela promoção turística da cidade do Rio de Janeiro. Foram quatro meses de atividades procurando analisar os espaços através de três perspectivas: a perspectiva das suas redes de produção, dos seus

¹Pós-doutora em Comunicação Social pela Universidade de São Paulo (USP) e professora adjunta do Departamento de Turismo, Instituto de Geografia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). E-mail: karinapolilc@gmail.com.

territórios e a participação do público. Seleccionamos quatro espaços culturais: Fundação Progresso, Fábrica Bhering, Circo Voador e Museu da História e da Cultura Afro-Brasileira (Muhcab). Esses espaços foram seleccionados aleatoriamente tendo como único critério as atividades culturais desenvolvidas por eles. Ao longo desse período foram utilizados diferentes métodos de levantamento de dados, a saber: busca por materiais da internet, entrevistas, visitas técnicas e pesquisas nas redes sociais.

Ao longo de quatro meses, os 29 alunos matriculados na disciplina Tópicos Especiais de Turismo, do primeiro semestre de 2023, foram divididos em quatro grupos para estudar os espaços seleccionados. O curso procurou conciliar aulas expositivas e atividades de pesquisas, e a primeira ação de pesquisa desenvolvida pelos alunos foi observar os espaços em si e conhecer sua história, características, tipo de atividades oferecidas, identificar o tipo e o perfil das redes de agentes de produção e apoio, bem como suas formas de gestão e financiamento. Chamamos essa primeira atividade de ciclo de observação em micro nível. Para isso os alunos buscaram informações na internet, alguns grupos fizeram visitas técnicas e entrevistas com os gestores de espaços. Tendo em vista a heterogeneidade da sala e as diferentes formas de envolvimento e participação dos alunos, o levantamento de dados não pôde ser realizado de maneira equânime entre os grupos e espaços estudados. No entanto, foi possível estabelecer uma estrutura de análise comparativa, para identificar semelhanças e diferenças entre os espaços.

Ao finalizar essa etapa, constatamos que os espaços poderiam ser divididos em duas centralidades culturais e turísticas da cidade do Rio de Janeiro, que passaram por diferentes processos de intervenção urbana, a saber a região portuária e da Lapa. Assim realizamos o segundo ciclo de pesquisa, chamado de ciclo de observação intermediária onde procuramos estudar as diferentes formas de participação social dos agentes de produção e consumo que fazem parte, ou fizeram parte das redes dos espaços seleccionados, no que se refere ao diálogo com as instâncias de políticas públicas e na formulação das novas identidades territoriais. Como segunda atividade, procuramos compreender a relação desses espaços com suas centralidades identificando convergências e divergências, tensões e complexidades que são estabelecidas entre as redes de produção e seus espaços culturais, a comunidade local e as instâncias de políticas públicas. Por se tratar de uma atividade com os alunos de graduação e o curto período de um semestre, esse processo apresentou algumas limitações, porém permitiu a realização algumas análises preliminares que nos trouxeram parâmetros para desenhar hipóteses de pesquisas baseadas em algumas discussões teóricas em relação ao

desenvolvimento das políticas culturais, sobretudo voltadas para a economia criativa, as políticas de desenvolvimento urbano e a participação social na cultura. Para demonstrar esse processo dividiu-se o texto em duas partes: a primeira parte, onde está apresentada a fundamentação do nosso argumento de pesquisa; a segunda parte onde estão apresentadas a metodologia e a análise dos espaços estudados.

PARTE I: FUNDAMENTAÇÃO E ARGUMENTO DE PESQUISA

Políticas culturais e economia criativa

A literatura sobre a história das políticas culturais demonstra que nos últimos 80 anos, as políticas culturais passaram por três processos e mudanças paradigmáticas. Sacco, Ferilli e Blessi (2018) identificam três fases das políticas culturais: Cultura 1.0; Cultura 2.0 e Cultura 3.0. Négrier e Bonet (2019) consideram que nas políticas culturais contemporâneas coexistem três paradigmas sobrepostos: excelência cultural, democratização cultural e economia criativa.

Para Sacco, Ferilli e Blessi (2018), a Cultura 1.0 é caracterizada pelo paradigma da democratização do acesso às artes, que teve o seu período áureo entre o final da segunda guerra mundial até meados da década de 1970. Esse primeiro paradigma é marcado pelo subsídio público às belas artes e a preservação do patrimônio material. Compreendia o valor da arte como excelência e representação da sociedade ocidental, eurocêntrica, branca e patriarcal (O’Brain, 2016). Négrier e Bonet (2019) argumentam que sob esse paradigma, o papel do público é subordinado à qualidade e excelência artística, atribuída por especialistas e convertida em um critério controverso devido à sua subjetividade estética, social e política do julgamento desse grupo social.

Do ponto de vista da participação do público, sua principal crítica se volta para a separação entre a proposta do produtor (assistido por tomadores de decisão governamentais) e a demanda do consumidor. O público consome e participa passivamente do que os diretores artísticos, editores ou curadores propõem, sem outra alternativa além de sair do evento (Négrier; Bonet, 2019). Os mesmos autores apresentam um segundo paradigma, que é também observado e nomeado por Sacco, Ferilli e Blessi (2018), como Cultura 2.0. Segundo Sacco, Ferilli e Blessi, ela é caracterizada pelo paradigma do Desenvolvimento Cultural.

A segunda fase é conduzida pelo alargamento do campo das artes, para o campo da cultura compreendido como a multiplicidade de formas de expressão simbólica e cultural de

todos os seres humanos. O Estado teria o papel de promover todas as formas de manifestação cultural, considerando a cultura popular (rural e urbana), cultura erudita e a cultura de massa (indústrias culturais), com o intuito de democratizar o conceito de cultura, empoderar grupos excluídos (O’brain, 2016). Négrier e Lluís (2019) apresentam outro termo que aparece como parte deste paradigma, a democracia cultural. que postula a possibilidade de cada grupo social obter o reconhecimento de suas próprias práticas culturais (consideradas ilegítimas sob modelos de excelência cultural e democratização do acesso e/ou não rentáveis pelo sistema econômico). Foi nesse contexto que o discurso participativo foi desenvolvido principalmente aplicado a outras formas de arte, para as quais, o reconhecimento ainda era controverso entre os cidadãos convencionais e os agentes de política cultural. No final da década de 1980, no contexto das discussões sobre a preservação da diversidade cultural e a proteção dos direitos culturais, o objetivo da democracia cultural foi redesenhado e difundido mundialmente como um modelo vinculado ao conceito de desenvolvimento cultural.

Sacco, Ferilli e Blessi (2018) argumentam que a transição de regime da Cultura 2.0 para a Cultura 3.0 foi impulsionada por duas correntes simultâneas de inovação: produção de conteúdo digital e conectividade digital. Nas fases anteriores, as comunidades de agentes eram formadas e organizadas através da separação entre produtores e público. A fase da Cultura 3.0 é caracterizada pela aproximação entre produtores e audiência, que está associada a uma mudança da participação passiva da audiência para a participação ativa, tendo em vista o surgimento da internet móvel e das redes sociais, colocando novos desafios para os formuladores de políticas culturais.

A esses desafios é adicionada a “culturalização” associada à economia (Lipovetsky, 1996; Scott; Urry, 1994), que trouxe a produção cultural para a vida cotidiana. Esta última etapa foi marcada por inovações tecnológicas e pela necessidade competitiva global de inovação constante com novos produtos e processos e fundamentou o paradigma da economia criativa (Sacco; Ferilli; Blessi, 2018).

Atualmente, as pequenas e médias empresas (PMEs), empreendedores e freelancers ocupam um papel essencial na produção, circulação e distribuição de conteúdo simbólico (Hesmondhalgh, 2014). O setor cultural e criativo é caracterizado pela prevalência de acordos de trabalho flexíveis e fragmentados que Lazzarato (2014) chama de “trabalho intermitente”. A dinâmica da produção destes setores tende a promover a formação de redes para ampliar oportunidades de trabalho, produzir e transmitir conhecimento e conteúdo. Segundo Uzelac

(2016), as redes são infraestruturas que suportam o setor cultural e criativo. Por meio de redes, os profissionais culturais e criativos têm procurado coordenar uma intrincada dinâmica de trabalho, baseada em uma lógica econômica de projetos temporários (Uzelac, 2016).

Nesse sentido, Greffe (2016) introduz a noção de artista-empresa, ou seja, o artista passa a ser considerado produtor de novas formas estéticas sujeitas a restrições financeiras e validação de mercado. O agente cultural, seja ele o artista, criador ou gestor cultural, atualmente vive um ponto de tensão entre a dinâmica de criação e produção e a dinâmica econômica que mobiliza recursos. Assim, espera-se agora que o artista demonstre capacidade para obter financiamento, gerir equipes, definir um posicionamento da sua organização e atrair públicos, mobilizando recursos internos (conhecimento, know-how, competências) ou externas (relacionamentos, sistemas de apoio, recursos financeiros ou materiais, etc.) (Dubois; Terval, 2017). A partir de então, torna-se difícil para o artista realizar sua atividade isoladamente e muitas vezes ele opta por se juntar a coletivos e redes de proximidade entre artistas e agentes territoriais e locais.

Na virada do século, com as mudanças nos discursos políticos sobre criatividade e desenvolvimento, o fenômeno dos espaços culturais intermediários tornou-se um objeto importante das políticas públicas. Ferilli, Sacco e Blessi (2012) demonstram duas abordagens alternativas que podem ser interessantes para analisar a relação entre os espaços culturais intermediários com os seus territórios: a top-down de cima para baixo, ou seja, iniciado por entidades públicas, semi-públicas, ou privada para incentivar empresas locais em participar e cooperar visando atender expectativas de benefícios específicos; e a bottom-up, de baixo para cima, que são dinâmicas complexas, auto organizadas, decorrentes da coordenação espontânea entre os atores locais (Ferilli; Sacco; Blessi, 2012). A diferença entre essas dinâmicas poderá determinar os processos operacionais e organizacionais, a natureza e a qualidade das relações produtivas que ocorrem dentro dos espaços e fora dele (Pratt; Virani, 2016).

PARTE II: ESTUDOS DE CASOS – UMA VISÃO PRELIMINAR

Conforme citado anteriormente, esse texto é fruto de uma experiência didática realizada junto com os alunos matriculados na disciplina Tópicos Especiais em Turismo, oferecida no primeiro semestre de 2023 pelo Departamento de Turismo do Instituto de Geografia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Como parte da disciplina foi

realizado um trabalho de pesquisa durante 4 meses onde os alunos estudaram os espaços Fundação Progresso, Circo Voador, Fábrica Bhering e o Muhcab localizados na região portuária e na Lapa na cidade do Rio de Janeiro. Os alunos foram divididos em quatro grupos de 6 e 7 pessoas para estudar os espaços.

Durante esse período foram realizadas cinco entrevistas (duas em profundidade e três questionários), duas visitas técnicas, pesquisa documental para levantamento de trabalhos acadêmicos, matérias de jornais e conteúdos nas mídias sociais. O processo de levantamento e análise de dados se deu em três ciclos: o primeiro onde foram levantados dados sobre os espaços e suas redes de produção e consumo e realizadas análises comparativas entre eles; o segundo ciclo, observou-se a relação desses espaços com os processos de intervenção urbana que ocorreram nas regiões da Lapa e do Porto; o terceiro ciclo consistiu-se em pesquisas nas redes sociais dos espaços dos seus agentes de produção. No entanto, devido às limitações de espaços deste texto, serão apresentados somente os ciclos um e dois deste trabalho.

ANÁLISE COMPARATIVA – MICRO ANÁLISE

No primeiro ciclo de levantamento de dados, procurou-se observar os espaços e compreendê-los em relação à sua natureza, modelo de gestão e rede de produção. Os dados sobre os espaços foram separados usando três categorias: capital cultural, capital social e capital econômico. Por capital cultural entendemos a história de cada espaço, suas características enquanto equipamento cultural, os serviços que oferecem, sua reputação. Como capital social entendemos o perfil dos agentes que compõem suas redes de produção, fruição e apoio e como capital econômico os processos e modelos de gestão e financiamento dos espaços.

Em relação à análise comparativa foi possível identificar alguns aspectos similares como, por exemplo, a relação dos espaços com a patrimonialização histórico-cultural da cidade. Com exceção do Circo Voador, todos os espaços estão localizados em imóveis patrimonializados pelos órgãos, municipais e estaduais de preservação e conservação do patrimônio histórico e cultural do Rio de Janeiro. A Fundação Progresso para além do imóvel teve seu ecossistema registrado como patrimônio imaterial da cidade do Rio de Janeiro. A Fábrica Bhering e a Fundação Progresso são espaços originários de ocupações artísticas em antigas fábricas da cidade, demonstrando o papel social das redes agentes na consolidação de espaços intermediários de produção e consumo cultural.

Foi possível identificar uma conexão direta entre o Circo Voador e a Fundação Progresso, principalmente no que se refere à ocupação do imóvel da Fundação, o que acabou por estabelecer similaridades em relação à natureza desses equipamentos culturais e suas formas de institucionalização e gestão. Em relação às formas de institucionalização e gestão, identificamos que o Muhcab e a Fábrica Bhering possuem diferenças entre si, e entre os dois espaços localizados na Lapa. O primeiro, por se tratar de um equipamento público gerenciado pela Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro; o segundo por ser um imóvel privado cujo proprietário aluga espaços para artistas, sobretudo ligados às artes visuais e à gastronomia.

Em relação ao perfil da rede de agentes, chamadas aqui de capital social, foi possível identificar que, quanto maior a reputação dos agentes das redes, maior a reputação dos espaços. Isso ficou evidente ao observar o Circo Voador e a Fundação Progresso, que são espaços com mais de quarenta anos e que receberam forte apoio de artistas renomados, intelectuais e agentes políticos. De certa forma, podemos inferir que a força simbólica de suas redes contribuiu para a consolidação e longevidade dos espaços, facilitando o acesso ao capital financeiro, transformando-os em símbolos da identidade da região. Já em relação à Fábrica Bhering, identificamos uma rede composta por artistas ligados às artes visuais, em sua maioria residentes da zona sul da cidade, formados em artes por escolas locais como Escola do Parque Lage e as Universidades, alguns com experiências e trabalhos internacionais, essa rede representa a identidade do espaço, no entanto, foi possível identificar tensões entre os gestores do espaço e os artistas.

A Fábrica Bhering como equipamento cultural existe desde 2010, quando artistas, mediante pagamento de aluguel, passaram a ocupar a fábrica. De acordo com Geisa Bordenave (2014), em 2012 o espaço estava sendo ocupado por oitenta artistas plásticos e comerciantes que receberam uma ordem de despejo, devido a um processo de desapropriação do imóvel por falta de pagamento de impostos. A partir desse momento, se estabeleceu um conflito entre a família proprietária do prédio, a Prefeitura do Rio de Janeiro e o grupo de artistas e comerciantes. A partir de então, ocorreram modificações nas relações ali estabelecidas levando em consideração tensões, conflitos, alianças e estratégias que foram sendo criadas com o intuito dos artistas permanecerem no lugar. Foi nesse processo que o imóvel foi tombado como patrimônio cultural da cidade.

No caso do Muhcab também foi possível identificar conflitos entre os gestores do espaço, as redes de coletivos e instituições ligados ao movimento negro. Neste caso, consideramos que o espaço é um órgão público administrado pela Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro e está sujeito a mudanças, dependendo da gestão municipal. Durante uma entrevista com agentes culturais que ocupam o Muhcab, essa instabilidade política dificulta os processos de continuidade das ações desenvolvidas no espaço. Da mesma forma, identificou-se, tensões e conflitos entre instituições parceiras do museu como IPHAN, UNESCO, entre os grupos ligados ao movimento negro e a prefeitura, sobretudo em relação as bases epistemológicas que ajudam a compreender, produzir e difundir conhecimentos sobre as matrizes culturais afro-brasileiras, e que representam o Muhcab e a Pequena África.

RELAÇÕES INTERMEDIÁRIAS: A PARTICIPAÇÃO SOCIAL, OS ESPAÇOS INTERMEDIÁRIOS E AS CENTRALIDADES CULTURAIS E TURÍSTICAS DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

Concluído esse primeiro ciclo, partimos para uma análise intermediária para verificar o papel da participação social da rede de agentes dos espaços na consolidação de novas centralidades culturais da cidade. Identificamos no primeiro ciclo de pesquisa dois movimentos que deram origem aos espaços culturais, o movimento de baixo para cima, ou seja a rede de agentes mobilizou o desenvolvimento do espaço cultural, representados nesta pesquisa pelo Circo Voador, Fundação Progresso e Fábrica Bhering, e o movimento de cima para baixo, como o caso do Muhcab, órgão criado pela Prefeitura para acolher um museu de território que procura trabalhar a ancestralidade e as matrizes culturais afro-brasileiras da Pequena África. Também foi possível identificar que os quatro espaços estão localizados em centralidades culturais e turísticas da cidade do Rio de Janeiro e passaram por processos de intervenção urbana: a Lapa, entre 1980 até 2000, e a região do Porto, entre 2009 e 2017.

A LAPA

A Lapa faz parte da região central da cidade e atualmente é uma importante centralidade de produção e consumo cultural e turístico na cidade do Rio de Janeiro. Essa centralidade passou por um processo de intervenção urbana nas décadas de 1980 e 1990 chamada Corredor Cultural, que deu início a uma fase de políticas públicas municipais voltadas à proteção do centro histórico que originou o modelo da Apac (Área de Proteção do Ambiente

Cultural) publicado na lei Nº 1139 de 16 de dezembro de 1987. No caso do Rio de Janeiro, especialmente da Lapa durante as décadas de 1980 e 1990, intelectuais, arquitetos, artistas, bem como a sociedade civil, articularam-se para construir a identidade do que viria a ser o Corredor Cultural.

O projeto Corredor Cultural, lançado em 1984, desencadeou um processo de inauguração e reaberturas de diversos centros culturais na região central da cidade, a saber: Paço Imperial (1985), Centro Cultural Banco do Brasil (1989), Casa França-Brasil (1990), Centro Cultural Correios (1993), Centro Cultural Light (1994), Centro de Artes Hélio Oiticica (1996), Espaço Cultural da Marinha (1998), Cine Odeon (2000), Centro Cultural da Justiça Federal (2001), Caixa Cultural (2006) e Sala Cecília Meireles (2014).

A história da Fundação Progresso está vinculada, inicialmente, ao movimento de artistas do Circo Voador. Inaugurado na praia de Ipanema, o Circo Voador foi transferido para a Lapa no início dos anos 1980. O movimento de artistas ligados ao Circo Voador se articulou com a associação de moradores para impedir a demolição da antiga fábrica de metais Almeida Comércio e Indústria de Ferro, atual prédio da Fundação Progresso. Essa articulação conseguiu embargar a demolição do prédio e, em 1987, a rede de artistas recebeu a cessão do prédio e a fachada principal do imóvel foi tombada pelo INEPAC (Instituto Estadual do Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro). Esse processo aconteceu no mesmo ano em que a Lei nº 1.139 foi promulgada.

Em 2019 foi aprovado pela ALERJ (Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro) o projeto de Lei nº 1.216/2019, que declara ecossistema cultural da Fundação Progresso como Patrimônio Cultural Imaterial da cidade, reconhecendo sua importância no engajamento coletivo e no poder de realização em rede para a região da Lapa.

O PORTO

Lançado em 2009, com argumento dos Jogos Olímpicos de 2016, o projeto Porto Maravilha foi o maior projeto de revitalização urbana da cidade do Rio de Janeiro das últimas décadas. A Lei municipal complementar nº 101 de 23 de novembro de 2009 modificou o Plano Diretor e autorizou o Poder Executivo a instituir a Operação Urbana Consorciada da Região do Porto do Rio. O processo de intervenção urbana foi marcado por tentativas de remoções e remoções, falta de transparência, mau uso das verbas públicas. Uma das principais críticas refere-se à desigualdade e à falta de garantia ao direito à cidade para os moradores da

região. Critica-se a concentração de recursos na criação do Boulevard Olímpico, que ressignificou a região do Porto transformando-a em uma centralidade turística e cultural. Durante esse processo, o sítio arqueológico Cais do Valongo foi patrimonializado, e equipamentos foram construídos, como o Museu do Amanhã, AquaRio, Roda Gigante, entre outras intervenções.

Atualmente é uma das áreas turísticas mais promovidas na cidade. No entanto, apresenta complexidades e conflitos entre a comunidade local, os gestores públicos e a construção das narrativas sobre esse local. Essa região foi, historicamente, o maior porto de tráfico negreiro do mundo, além de abrigar a primeira favela do Rio, o Morro da Providência, e fazer parte da região da Pequena África, muito importante para a comunidade afro-brasileira, bem como a comunidade originária de diversos quilombos urbanos locais. É possível encontrar no Facebook conteúdos sobre o Seminário Porto Maravilha 10 anos realizado no Muhcab, cujos painéis de debate incluíram “Lutas espaciais e interraciais na Pequena África” e “Estigmatização territorial e as políticas de repovoamento da Região Central do Rio, demonstrando esse conflito². Por outro lado, nos últimos anos, percebe-se uma mudança no discurso público sobre a região do Porto, aproximando-o da economia criativa. Como é possível ver, nas matérias sobre o lançamento do programa labGov.RIO, lançado por Marcelo Crivella em outubro de 2019 e do projeto Pomar lançado em novembro de 2022 pelo prefeito Eduardo Paes. Identifica-se neste contexto uma tensão entre a comunidade local, os agentes produtores e os gestores públicos, demonstrando uma baixa participação social na construção do projeto de intervenção urbana.

No caso da Lapa, identificou-se uma maior participação das redes de agentes ligados ao Circo Voador e a Fundação Progresso no estabelecimento do diálogo entre a comunidade local e agentes públicos durante os processos de intervenção urbana. Esse fator pode ter contribuído para a longevidade e sustentabilidade desses espaços, ajudando a transformá-los em símbolos da identidade da Lapa. No caso do Porto, a Fábrica Bhering e o Muhcab não estão entre os símbolos culturais e turísticos da região, estes são o Museu do Amanhã, o Museu de Arte do Rio (MAR), o AquaRio e a Roda Gigante. Observando esses espaços, é possível reconhecer uma pouca participação desses agentes na criação da centralidade cultural e turística do Porto. Essa pouca participação pode estar representada pelos conflitos e tensões

²Disponível em: <https://www.facebook.com/portomaravilha10anos>. Acesso em 21 jun. 2023.

entre os produtores culturais, os gestores dos espaços e os agentes públicos identificados no primeiro ciclo de pesquisa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O exercício de investigação foi realizado como parte de uma experiência de trabalho didático junto com os alunos de graduação, cujos resultados apresentaram algumas evidências que precisarão ser apuradas em pesquisas de maior rigor metodológico. No entanto, apontam elementos similares encontrados em pesquisas anteriores que reafirmam a importância da participação social na cultura como dinamizadora do engajamento necessário para a construção de centralidades e identidades territoriais, bem como no estabelecimento de relações mais democráticas entre produtores e espaços culturais, comunidades locais e agentes de políticas públicas. Desta forma, pretende-se com esse texto apresentar as reflexões desenvolvidas por meio desta experiência docente, sem pretensões de contribuição teórica e sim, como uma forma de agradecimento e incentivo aos discentes do curso de turismo da Uerj.

Chegamos ao final desse processo reconhecendo as limitações do trabalho e confirmando a existência de duas dinâmicas no que se refere ao desenvolvimento de espaços intermediários de produção e fruição de conteúdos culturais e suas centralidades culturais: 1) de cima para baixo – espaços criados a partir de ações desenvolvidas por agentes externos às redes de produção e fruição, ou 2) de baixo para cima – espaços criados a partir de ações desenvolvidas pelas redes de produção e fruição. Esses espaços possuem características diferentes em relação aos seus contextos, perfis de agentes, processos de produção, gestão e institucionalização. No entanto, os espaços criados de baixo para cima possuem laços de pertencimento e aproximação entre redes que fortalecem as dinâmicas relacionais entre a agentes de produção cultural, comunidade local e agentes de políticas. A participação social aparece como elemento decisivo na consolidação do espaço como equipamento cultural, na promoção de fluxos de pessoas e conteúdos e na criação dos símbolos que compõem as identidades culturais das centralidades urbanas.

Encerro esse artigo declarando minha imensa satisfação em realizar esse trabalho junto aos alunos matriculados na disciplina Tópicos Especiais em Turismo oferecidas no primeiro semestre de 2023 pelo Departamento de Turismo da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Acredito que muito mais do que uma investigação científica, esse trabalho se deu no

âmbito da participação discente na produção de conteúdo sobre a natureza dos espaços culturais e sua relação com os agentes de produção cultural e a importância da participação social na consolidação de identidades territoriais turísticas e culturais da cidade do Rio de Janeiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BORDENAVE, Geisa Elmokdisi Pedrosa. **A antiga fábrica da Bhering**: novos usos do espaço e manifestações artísticas na Zona Portuária do Rio de Janeiro. 2014. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.
- DUBOIS, F.; TERVAL, P. **Des jeunes plus ou moins prêts à devenir entrepreneurs**. De l'engagement sportif amateur à la création d'entreprise. *Agora débats/jeunesse*, 2017, 75, 103-116.
- FERILLI, G.; SACCO, P. L.; BLESSI, G. T. **Cities as creative hubs**: from instrumental to functional values of culture-led local development. 2012, n. 3.
- GREFFE, Xavier. **From culture to creativity and the creative economy**: a new agenda for cultural economics. *Michigan: City, Culture and Society*, v. 7, n. 2, p. 71 -74, jun, 2016. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1877916615300163>. Acesso em: 25 jul. 2018.
- HESMONDHALGH, D. **Cultural and creative industries in Tony Bennett & John Frow The Handbook of Cultural Analysis**. London: SAGE, 2008. DOI: dx.doi.org/10.4135/9781848608443.
- JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. 2 ed. São Paulo: Aleph, 2009.
- LASH, S.; URRY, J. **Economies of signs and space**. Series: Theory, Culture & Society. Londres: Sage Publications, 1994
- LAZZARATO, M. **Experimental politics**. Cambridge: MIT, 2014.
- LIPOVETSKY, G.; PORTER, C. The empire of fashion: dressing modern democracy. **Journal of Design History**, v. 9, n. 1, 1996, pp. 67-69.
- NEGRIER, E.; BONET, L. **La participation culturelle est-elle une innovation sociale**. *Nectart*, v. 1, n 8, 2019, pp. 96 -106.
- NIEBORG, D.; POELL, T. **The platformization of cultural production**: theorizing the contingent cultural commodity. *New Media & Society*, 1-18, 2018. DOI: 10.1177/1461444818769694.
- O'BRIEN, D. **Cultural Policy**: management, value and modernity. London: Routledge, 2014.
- PRATT, A.; VIRANI, T. The creative SME: a cautionary tale. **CREATIVERWORKS LONDON WORKING PAPER**, n.14. Queen Mary University of London: London, 2015.

SACCO, P; FERILLI, G.; BLESSI, G. T. **From Culture 1.0 to Culture 3.0: three socio-technical regimes of social and economic value creation through culture and their impact on European cohesion policies.** Sustainability, 10 (11), 3923, 2018.

SACCO, PIER LUIGI. **Culture 3.0: the impact of culture on social and economic development & how to measure it** Prepared for Scientific support for growth and jobs: cultural and creative industries. Conférence Bruxelles: [Bruxelles], 2013.

SCOTT, L.; URRY, J. **Economies of signs and space.** Series: Theory, Culture & Society. Londres: Sage Publications, 1994.

O FUNK E AS POLÍTICAS CULTURAIS: UMA ANÁLISE DA IDENTIDADE FUNKEIRA COMO AFROBRASILEIRA

Samuel da Silva Lima¹

RESUMO: O artigo tem como objetivo analisar a vida funkeira (Vianna, 1997; Facina, 2013; Batista, 2013) como Atlântico negro (Gilroy, 2012), a partir da leitura da cultura afro-brasileira pelo pretuguês (Gonzalez, 2018), a afirmação teórica e metodologicamente alçada nas lógicas da música preta (Thompson, 1984) e do Poder Preto (Ture, 2017), os fenômenos que contactam a história e os processos de identidades no século XXI (Hall, 2018). Nas considerações de uma entrevista com a coordenação executiva da Rio Parada Funk, no fim, o texto pretende oferecer a ideia do funk como necessário ambiente para as políticas culturais do Brasil (Rubim, 2011).

PALAVRAS-CHAVE: Funk. Atlântico negro. Cultura afro-brasileira. Políticas culturais.

INTRODUÇÃO

Falar do ser no funk é lembrar da história e da identidade como contínuas culturas negras a partir de 2 (dois) movimentos de afirmação racial, ambos realizados diferenciadamente por pessoas negras dos Estados Unidos entre os anos de 1950-60: a black music [música preta] e o Black Power [Poder Preto].

A música preta, segundo Robert Farris Thompson (1984), informa sobre as divergentes e conflitantes etnias nas Américas do passado, essas referenciadas e representadas pela cultura do presente, o que cunhou como Atlântico negro: as contextualizações e conexões pelo mundo, sem negligenciar a história sobre o clima racial; a formação da vida africana no ocidente, realizada pela força da improvisação; aquilo usado por expressões filosóficas de desejos e necessidades que não podem mais ser ignoradas.

Nesse sentido, na mesma época de uma (outra) nova relação com a música preta, o pós-jazz do Atlântico negro evidencia o Poder Preto, um tipo de importância ancestral no

¹Doutorando em Educação (2020-2024) pelo Programa de Pós-Graduação em Educação na Faculdade de Educação na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (ProPEd - UERJ). Email: funkeirafruciao@gmail.com.

contexto da modernidade ufana: a necessidade de conscientização negra pela soul music [música soul]; a identidade da música preta frente às complexas atitudes que tendem a abandonar a questão racial; as iniciativas legitimadas na beleza negra antes negada; o que combate a depredação da autojustificação da culpa branca ou embranquecida, logo, o “Somos todos seres humanos” como justificativa da ideia da não existência do racismo (Ture, 2017).

Na busca pretensiosa em defender a cultura funk como afro-brasileira, expondo a presença do racismo e das negligências vividas pelas práticas funkeiras, nossa análise ocorre sobre diferentes segmentos e conhecimentos da diáspora (Gonzales, 2018; Hall, 2018; Gilroy, 2012), o que é conversado com o movimento das políticas culturais (RUBIM, 2011) a partir da Rio Parada Funk [RPF], um evento que segue na defesa do funk carioca como deslocamentos que mantêm o imaginário e o material.

Por fim, nosso artigo almeja alcançar temas pertinentes e abrangentes, as necessárias compreensões e ampliações de conceitos para fortalecer a reivindicação de políticas culturais no movimento funk do Brasil.

DESENVOLVIMENTO

Lugares de autenticidades de ontologias simbolizadas pelo movimento das linguagens, o funk é posicionado nas proporções contemporâneas sociológicas como música preta que compartilha as projeções do pós-escravidão: o tempo moderno do contexto ocidental (Gilroy, 2012).

Traçando as origens da palavra funk, Robert Farris Thompson (1984) explica que tal expressão surge da linguagem da civilização Kongo da África (hoje, Congo e Gabão):

A gíria “funky” nas comunidades negras originalmente se referia ao forte odor corporal, e não ao “funk”, significando medo ou pânico. A nuance negra parece derivar do Kikongo lu-fuki, “mau odor corporal”, e talvez seja reforçada pelo contato com fumet, “aroma de comida e vinho”, na Louisiana francesa. Mas a palavra Kikongo está mais próxima da palavra jazz “funky” em forma e significado, já que tanto jazzmen quanto Bakongo usam “funky” e lu-fuki para elogiar pessoas pela integridade de sua arte, por terem “trabalhado” para atingir seus objetivos. No Kongo hoje é possível ouvir um ancião elogiado assim: “Tipo, tem uma pessoa muito funky! Minha alma avança em direção a ele para receber sua bênção” (Yati, nkwa lu-fuki! Ve miela miami ikwenda baki). Fu-Kiau Bunseki, uma importante autoridade nativa na cultura Kongo, explica: “Alguém que é muito velho, eu vou sentar com ele, para sentir seu lu-fuki, ou seja, eu gostaria de ser abençoado por ele”. Pois no Kongo o cheiro de um ancião trabalhador traz sorte. Este canto Kongo de esforço é identificado com a energia positiva de uma pessoa. Portanto, “funk” no jargão do jazz negro americano pode significar mundanidade, um retorno aos fundamentos (Thompson, 1984, p. 104-105, tradução livre do autor).

Inspirado por estudos sobre como Kimbwandende Kia Bunseki Fu-Kiau observa o funk, Robert Thompson destaca que tal palavra vem do Kikongo “lu-fuki”, o dialeto que identifica o “mau odor corporal” como sinais de esforços, o que transmite energia positiva de uma pessoa.

Por exemplo, o cheiro de um ancião trabalhador, na cultura Congo, é boa sorte, pois mostra anos de trabalho. E ainda, segundo o autor, tanto o “funky” quanto o “lu-fuki” sempre foram usados como palavras de elogio aos indivíduos e à integridade de sua arte, inclusive é nesse momento que ele aborda a palavra funk como ancestral do cotidiano criador do jazz, logo, funk seria a ancestralidade do que acontece no presente; pois o que está no presente existe por conta da antecedência fundada no ancestral. E o termo funk, pelo mundo, tem sido usado para descrever do estilo do figurino a comida, do ambiente do bairro a ancestralidade sobre o que nunca conheceremos por completo. Então consideramos mais importante para o nosso artigo a ideia do funk como palavra e música preta, uma maneira de tocar e dançar música preta, o primeiro sentido dessa cultura: a discussão das variadas relações humanas.

Sobre a humanidade, para Kwame Ture² (2017), as dúvidas na história, na cultura e na educação tem o Poder Preto como fundamento. Busca questionadora das pessoas negras como vida de África ocorrida nas consequências das identidades no sistema universalizado, o Poder Preto acontece no mesmo período de uma outra relação com a música preta, nos anos de 1960, a cultura negra registrada no desejo de transcender a condição ocidental que nega a negritão, seja na própria cultura ou na política.

Para trazer o funk na condição brasileira, iremos tratar a sua essencialidade ontológica com a palavra *negro*, mediada em definições como a de Nei Lopes³ quando fala do *afro*:

“Tem muita gente pegando os Estados Unidos como regra, quando por exemplo o americano adota “black” e a gente começa a usar “preto”. Não é assim. Na definição do IBGE, a qualificação de negro envolve os mais pigmentados afrodescendentes e os menos. Se você chamar todo mundo de preto você confunde e reduz a força. Eu uso sempre negro porque é uma definição política. Negros compõem o segmento afrodescendente, que é a melhor classificação. Em Cuba, afro-cubano é uma classificação que ninguém discute. Lélia Gonzalez criou uma distinção importante - nós somos amefricanos”.

Quando pensa nas pessoas de cor e sua força política, Nei Lopes lembra que a afirmação norte-americana *black* acontece como *preto* ou *preta*, na ideia de considerar apenas as mais retintas, onde outros lugares, com outras pigmentações escurecidas, as variadas

²Stokely Standiford Churchill Carmichael mudou de nome em 1978, Kwame Ture, para homenagear dois grandes nomes pan-africanistas, importantes em sua trajetória: Kwame Nkrumah e Ahmed Sekoe Touré.

³Em entrevista para o jornal Folha de São Paulo, Nei Lopes ganha uma matéria chamada “Brasil embranqueceu no pensamento, afirma Nei Lopes, que faz 80 anos”. Disponível no site <https://www.geledes.org.br/brasil-embranqueceu-no-pensamento-afirma-nei-lobes-que-faz-80-anos/>. Acesso em: fev. de 2023.

condições afro, como as existentes no Brasil, não seriam consideradas negras. Assim, Lopes nos alerta sobre esse equívoco que reduz a causa, e oferece como exemplo o tratamento do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), órgão que (também) possui informações *afrodescendentes* para considerar as pessoas negras. Segundo Lopes, a identidade negra envolve uma análise sobre as Américas, e, com isso, ele invoca Lélia Gonzalez para uma afirmação *Amefricana*, o que denuncia um nível colonial de veracidade única.

Lélia Gonzalez (2018) pensa a *Amefricanidade*, as complexas afirmações político-cultural sobre a África nas Américas, e fala da necessidade do *pretuguês*, a linguagem que veio e ficou, seguiu nas tendências brasileiras com o continente africano, as realizações dessas culturas na América como continente, portanto, (afro) americano.

“Os termos “Afro-American” (afroamericano) e “African-American” (africanoamericano) remetem-nos a uma primeira reflexão: a de que só existiriam negros nos Estados Unidos e não era todo o continente. E a uma outra, que aponta para a reprodução inconsciente da posição imperialista dos Estados Unidos, que afirmam ser ‘A AMÉRICA’. Afinal, o que dizer dos outros países da AMÉRICA do Sul, Central, Insular e do Norte? Por que considerar o Caribe como algo separado, se foi ali, justamente, que se iniciou a história dessa AMÉRICA? É interessante observar alguém que sai do Brasil, por exemplo, dizer que está indo para “a América”. É que todos nós, de qualquer região do continente, efetuamos a mesma reprodução, perpetuamos o imperialismo dos Estados Unidos, chamando seus habitantes de ‘americanos’. E nós, o que somos, asiáticos?” (Gonzalez, 2018, p. 329).

Amefricanidade e diferença das Américas no mapa são leituras de Lélia Gonzalez quando classifica o império norte-americano como egoísta, atitude que torna apenas os Estados Unidos "a América", esquecendo das partes Insular, Central e Sul, algo que, segundo a autora, é proposital para manter perpetuada uma subalternidade negligenciada, o que expõe as mazelas da identidade nacional. Lélia entrelaça sua leitura com o exemplo do Caribe, a região da América Insular, onde começa o percurso para a construção continental das Américas (Honduras, em 1502), visto que a colonização do que é hoje os Estados Unidos aconteceu praticamente 1 (um) século depois, em 1620.

Voltando a ideia sobre a vida funkeira como linguagem, conversamos com o Coordenador Executivo da Rio Parada Funk (RPF), Mateus Aragão, e o mesmo abordou assuntos em favor das produções semióticas do funk como importantes ambientes para as políticas culturais do Brasil.

Dizer que o James Brown é o pai do funk, ok. Mas não tem como colocar ele como pai do funk brasileiro, já que a música eletrônica européia tem muito mais a ver, fez muito mais influência com o funk carioca, tipo, o Kraftwerk, que é a geração da Alemanha melancólica e moderna depois da II Guerra.
 E a cultura funk é política porque é uma expressão urbana negra, e a política nada mais é do que uma expressão urbana. E o funk é política negra no sentido mais essencial, assim como é a linguagem negra; e sendo linguagem, é carregada de política; toda linguagem é ferramenta de política.

Mas a cultura funk é incontrolável! Diante disso, ao mesmo tempo, o funk é negro, mas também mostra que a ideia de "sub-cultura", ou "contra-cultura", é defasada, o que ainda mostra estar em voga. Essa ideia é elitista, perversa e subestima a luta política negra, porque também age dentro do contexto do ser funkeiro, seja esse negro ou branco, poderá ser depreciado.

E ser funkeiro é ser trabalhador. Sem pedir licença para indústria musical, ou qualquer outra cultura, o funk acontece na cidade: o lugar do cotidiano para se afirmar como cultura feita pela força trabalhadora.

Assim, o funk é cultura, a partir de uma luta cotidiana para mostrar que é cultura, já que, institucionalmente, foi pensada, unicamente, para ser extinta. Mas não conseguiram, e não conseguirão. (Mateus Aragão, em entrevista no bairro do Flamengo, no dia 28 de junho de 2023).

Defendendo o funk como cultura do Brasil, Mateus Aragão explica que tal fenômeno é importado e exportado, o conhecido casamento *high-tech* [alta tecnologia] e *low-life* [baixa qualidade de vida] entre os anos de 1980 e 1990, após o momento das Equipes de Som saírem dos clubes cariocas para as favelas da cidade do Rio de Janeiro. Oferecendo a *vida funkeira* como resultado do popular (Facina, 2013), a dinâmica que se mantém por uma cidade negra, denegrada, a explicação constante das vidas, linguagens e políticas negras, Mateus ainda explica que a vida funkeira causa um estado onde faz todas as políticas que ficam de fora do lugar de "ação pelas causas nobres" serem importantes.

O funk é música que salienta certo contexto da militância no Brasil, o que começa, sobretudo, em uma longa noite que durou 21 (vinte um) anos, e que deixou marcas profundas, feitas no seu capitalismo dependente: a *Ditadura Empresarial Militar* (1964-1985). A partir do aspecto da universalidade maior desse período, podemos entender a Ditadura Empresarial Militar (ou Ditadura Militar, ou apenas Ditadura) como algo que, na conformação do reforçamento de um padrão de dominação, autoritarismo, violência e repressão, não poderia ser apontado: a questão racial (Batista, 2013).

As atitudes do Estado burguês brasileiro sempre atingiram a população negra, mas, quando percebemos o debate sobre seu autoritarismo e violência, pouco é abordado que, no processo de redemocratização, mesmo após uma dimensão mais ampla dos *inimigos internos* (Zaccone, 2011), atingindo a esfera da classe média, da cultura, do mundo universitário e até das lideranças políticas de peso nacional, a formação dos movimentos sociais, no geral, nega as presenças negras e de seus movimentos (Moura, 2019).

No balanço geral da violência, falar da *vida funkeira* é evidenciar tamanha negligência sobre a questão racial, o que contradiz a identidade cultural em plena Ditadura, quando expõe a ideia dos ouvintes da música soul serem vilões, uma lógica racista que sugerem heróis, ao explicarem que "aquelas coisas negras" não eram "coisas dos negros daqui".

E um dos primeiros marcos do funk no Brasil, o denominado *Movimento Black Rio*, na cidade do Rio de Janeiro, em 1977, era rotulado como elitizado por sambistas comprometidos com as *Velhas Guardas das Escolas de Samba*, essas que também mostravam em suas respostas a ênfase na retomada do *samba de raiz*, aparentemente na intenção de não se comprometerem com as novidades estrangeiras. “No ano seguinte, o próprio medalhão das Ciências Sociais Gilberto Freyre iria se pronunciar sobre a ameaça de o Movimento Black Rio estar descaracterizando a música nacional, o samba” (Peixoto; Sebadelhe, 2016, p. 98).

Para Luiz Felipe de Lima Peixoto e Zé Octávio Sebadelhe (2016), depois de terem caçado os sambistas, a imprensa e a polícia quiseram transformar os mesmos em caçadores do que não é nacional, brasileiro, patriótico, e assim a mira foi em cima do ser no funk; o que, por aqui, “[...] é considerado importante para dar início a um processo onde deixa de ser soul, deixa de ser moda”, quando a “diversão só tem cabimento se se transformar em conscientização.” (Vianna, 1997, p. 29-30).

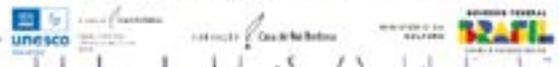
Advinda do mixer ressignificador das juventudes da “*Dança da Bundinha*”⁴ (Vianna, 1997), a primeira década dos anos 2000 mostra a memória dos tempos da música *funk carioca* alastrando-se pelas cidades brasileiras (Herschmann, 2005) em diferentes percursos *negros* (Facina, 2013). É o funk como espiral da música afro-brasileira, realizadora de proporções enegrecidas nacionais e internacionais; e para pensarmos outras culturas para e/ou com outros sujeitos, é necessário abordar a identidade funkeira como localização educativa, reveladora da ampla crítica sobre a história e a política, logo, *da diáspora* (Hall, 2018).

É o funk como parte do *redamoinho do oceano Atlântico negro*, a cultura através da problemática racista dos países colonizados, a divulgação dentro e fora da política negra, o “vasto acervo de lições quanto à instabilidade e à mutação de identidades que estão sempre inacabadas, sempre sendo refeitas” (Gilroy, 2012, p. 30).

Quando o Baile Funk, o maior momento de contemplação em ser no funk do Brasil, mostra a vida funkeira em curso, o tornar-se advindo de uma festa que surge antes da própria festa (Batista, 2013), revela certa trajetória histórica por presenças da cultura afro-brasileira: o contato que expõe o cotidiano na relação racista existente nas políticas de violência (Facina, 2013). Oferecendo um histórico sobre o que queremos explicar: no ano de 2022, no Complexo do Chapadão (Rio de Janeiro)⁵, pessoas foram assassinadas em outro Baile Funk: 6 (seis) vítimas de mais uma intervenção da polícia no estado do Rio de Janeiro (PMERJ).

⁴Música dos MCs Xande e Cabeça de 1995.

⁵“Tiroteio em baile funk termina com 6 mortos e 4 suspeitos presos no RJ”. Disponível em: <https://www.band.uol.com.br/noticias/bora-brasil/ultimas/tiroteio-em-baile-funk-termina-com-6-mortos-e-4-suspeitos-presos-no-rj-16501168>. Acesso em: abr. 2023.



Na discussão do fundamento da história e identidade funkeira como música preta brasileira eletrônica, inovadora, periférica e futurista, podemos pensar sua coexistência com a intensidade das *políticas culturais*. No conjunto de assuntos a partir de uma instituição ou empresa, as políticas culturais mostram-se como necessárias regras, conceitos, atividades, organograma, diante de um foco temático e claro, o que está sempre diretamente ligado ao Estado, o lugar de dimensões, pois, em determinado momento, elas são pensadas como elementos capazes de promover a *integração* (Rubim, 2011).

Segundo Antonio Albino Canelas Rubim (2011), a formação da organização das políticas culturais no Brasil surge nos meados do século XX, ou seja, no mesmo momento do surgimento do funk no mundo.

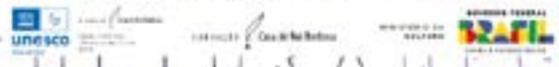
“Na passagem da modernidade para o mundo contemporâneo, outro dispositivo perpassa e marca de modo relevante o campo cultural: a mercantilização da cultura, intimamente associada ao desenvolvimento das chamadas "indústrias culturais". Tal processo indica, sem mais, o avanço do capitalismo sobre os bens simbólicos. Estes bens encontram-se preservados de serem produzidos por uma lógica submetida ao capital. A emergência das indústrias culturais faz com que os bens simbólicos não sejam produzidos como também mercadorias, porque capturados apenas na esfera da circulação, mas que já sejam concebidos como mercadorias no momento mesmo da produção. Com a mercantilização potencializa-se a tecnologização da cultura, a proliferação das mídias e o aparecimento da cultura midiática, como componente vital da circunstância cultural, em especial dos séculos XX e XXI” (Rubim, 2011, p. 104).

Antonio Rubim mostra que as políticas culturais são marcadas pela indústria cultural como indicador do capital nos símbolos, a tecnologia que tem como finalidade a cultura. Assim, a organização das políticas culturais no Brasil passa a ser envolvida no tempo do estado democrático; e o que ocorre a partir desse período é o campo da cultura como algo fora do *dirigismo*, diante de um cotidiano político brasileiro que fica entre o Estado *democrático* e o Estado *autoritário*.

Voltando à conversa com Mateus Aragão, perguntamos sobre o RPF e seu envolvimento com as políticas culturais:

Festival de música que reúne esses representantes importantes para as políticas culturais, o que desperta discussões, conhecimentos, críticas, com os fazedores funkeiros, a RPF acaba tendo outros desdobramentos além do Baile, tanto na auto percepção do funk, quanto com o reconhecimento do funk no cotidiano: o ser funkeiro como dimensão existencial, logo, o funk como cultura que gera a forma de ver o mundo.

O RPF é um encontro de várias gerações do funk. Equipes de som, MCs, dançarinos, de variadas épocas estão lá. Mais de 200! Quando, na primeira década dos anos 2000, o funk do Brasil começa a ganhar a sua linguagem, mostra sua necessária re-inserção na sociedade. E depois do Estado tentar excluir e proibir eventos funkeiros, inclusive com uma atitude bélica, sobretudo com a "Lei 013", começa a realizar posições de fato com a mobilização funkeira, o que gera um movimento que tem como resultado a Lei do Funk como Patrimônio, o que marca propriamente o ser funkeiro na luta política.



Com a RPF, a consciência funkeira percebe que pode dialogar com o Estado, diante de 3 relações que mediam a cultura funk no Brasil: é economicamente viável - movimento que produz e lucra; socialmente produtivo - o Baile Funk como identidade cultural; e culturalmente exportado - a experiência do Baile Funk carioca no contexto nacional e internacional. (Mateus Aragão, em entrevista no bairro do Flamengo, no dia 28 de junho de 2023).

Com o funk do Brasil como transcender do funk no mundo, a partir da criação da música preta funkeira nas autenticidades que estabeleceram DJs, danças, MCs, Bondes, Proibidão, Ostentação, Passinho... as *polifonias*, a travessia do *rap*⁶, *melody*⁷, *sound bites*⁸, *consciente*⁹, *festival*¹⁰ (Herschmann, 2005), o *Corredor dos Bailes de Galeras*, feito pelo *Lado A* e *Lado B* dos discos e da *porrada comendo*¹¹ (Coelho, 2016), a RPF é considerada o maior Baile Funk do mundo desde a sua primeira edição em 2011, contando com a presença de milhares de pessoas funkeiras da música, da dança e das atualidades da cultura negra periférica carioca. Mateus Aragão mostra que o RPF evidencia a economia, identidade e exportação, os 3 (três) pontos que posicionam os múltiplos períodos funkeiros na relação da política e cultura. Oferecendo como exemplo a Resolução 013/2007, realizada em um passado recente para proibir o Baile Funk, Mateus comenta sobre a consolidação política funkeira, suas formas de enxergarem o mundo como algo entre a angústia e a festa; a vida funkeira dentro dos *esculachos*¹² que evidenciam diferentes compreensões sobre a causa de uma “não-escuta”, ou o afirmar de uma música como “não música”, uma *concha acústica*, a *superestrutura valorativa* formada pelas culturas, o que *se combinam e se interpretam porque se interpenetram* (Wisniki, 2017).

⁶Inicialmente, imitando as vozes em inglês, mesmo sem falar em inglês.

⁷Funk melody é um estilo do funk carioca inspirado no freestyle, surgido no início dos anos 1990, diferenciando-se com letras centradas em temáticas românticas e sem apelo sexual.

⁸Uso de vozes como samples, recortadas de alguma produção já realizada - filmes, cenas, momentos marcantes, etc.

⁹Quando o funk carioca começou a criar seu próprio estilo, as músicas dançantes, mixadas das batidas negras estadunidenses, junto a letras feitas nas periferias cariocas, que narram a realidade cotidiana dos moradores de suas favelas, tal como fizeram, por exemplo, nos anos de 1990, os artistas MC Bob Run, com o “Rap do Silva”, e os MCs Cidinho e Doca, com o “Rap da Felicidade”, o rap consciente mostra certa responsabilidade de passar uma mensagem crítica para seus ouvintes. Desde uma ideia de superação ou de motivação para o dia a dia, o rap consciente é considerado um marco em todas as gerações funkeiras, consciente nunca perdeu seu espaço, e segue como característica em seu percurso de consolidação nacional, logo, existe funk consciente de ponta a ponta do Brasil.

¹⁰Celebração das Galeras do funk nos anos de 1990, os grupos feitos pela união de um bairro, localidade ou favela, os Festivais aconteciam nos clubes do tipo Grêmios Recreativos, em todo o estado do Rio de Janeiro. Nesses eventos, aconteciam disputas entre as diferentes áreas, uma competição em variadas categorias, tais como: a Galera mais animada, a melhor coreografia das Galeras, etc. Uma dessas categorias era o melhor rap de Galera, visto que, as melhores músicas tornavam-se um rap festival. Mano Teko fala sobre o rap de festival em uma entrevista, no extinto talk-show funkeiro Fortaleceu (2016). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VqbqiBmj-CE&ab_channel=ProgramaFortaleceu.. Acesso em: mar. 2023.

¹¹Significado de comer na porrada. O que é comer na porrada: Espancar, ferir fisicamente utilizando os punhos.

¹²Ato ou efeito de esculachar; Repreensão, crítica severa ou ofensiva; Esculhambação; Agredir fisicamente; Bater, sovar, surrar; Repreender, criticar de modo severo ou ofensivo.

Solicitada como oposição a essa decisão do Estado, o RPF é oriundo da primeira lei do funk como patrimônio cultural do Brasil: a Lei nº 5.543, de 22 de setembro de 2009, que dispõe sobre a *regulamentação para a realização de eventos de música eletrônica*, bailes do tipo funk, e de outras providências que definem o funk como *movimento cultural e musical de caráter popular*¹³, e busca responder a mobilização funkeira cotidiana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O funk de um lugar apresenta a fala, a palavra, a cultura onde tal música acontece. E, sobre a vida funkeira como parte da relação afro-brasileira, podemos considerar que o maior momento da existência funkeira, o Baile Funk, mostra narrativas culturais contra aquilo que não deixa as vidas negras acontecerem: é a *fruição funkeira* como processos que não ignoram os corpos periféricos nas realizações das políticas culturais.

Falando do funk e da política, a RPF mostra que tal estilo musical é massificadamente solicitado, assim como também é repudiado, quando o Baile Funk acontece em agendas de turismo festivo ou proibições do comunitário racializado.

Nesse sentido, mesmo derrubada no ano de 2013, a ideia da resolução para tentar interromper a cultura funkeira ainda segue atuando ocultamente, pois o Baile (e o funk) continua sofrendo uma injusta criminalização.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BATISTA, Nilo. Ainda há tempo de salvar as Forças Armadas da cilada da militarização da Segurança Pública. In: NOBRE, Ana Luiza; RAMOS, Beatriz Vargas; SERRA, Carlos Aguiar; Marcelo, YUKA; BATISTA, Nilo; ZACCONE, Orlando; BATISTA, Vera Malaguti; (org.). Paz Armada. **Criminologia de Cordel - Instituto Carioca de Criminologia**. Rio de Janeiro: Revan, 2013. 47-54 p.

COELHO, Gustavo. **Deixa os Garotos Brincar**. 1. ed. Rio de Janeiro: Multifoco, 2016. p. 308.

FACINA, Adriana. Quem tem medo do “Proibidão”? In: FACINA, Adriana; BATISTA, Carlos Bruce (org.). **Tamborzão: olhares sobre a criminalização do funk**. Criminologia de Cordel 2 - Instituto Carioca de Criminologia. Rio de Janeiro: Revan, 2013. 51-72 p.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência**. 2. ed. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012. 432 p.

¹³Projeto de Lei 5543/2009. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=440852>. Acesso em: abr. 2023.

GONZALEZ, Lélia. **Lélia Gonzalez: primavera para as rosas negras**. 1. ed. São Paulo: Editora Filhos da África/ UCPA Editora, 2018. 476 p.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidade e mediações culturais**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. 480 p.

HERSCHMANN, Micael. **O funk e o hip-hop invadem a cena**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005. 304 p.

LOPES, Nei. **Novo Dicionário Banto do Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2012. 312 p.

MOURA, Clóvis. **Sociologia do Negro Brasileiro**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2019. 320 p.

PEIXOTO, Luiz Felipe de Lima; SEBADELHE, José Otávio. **1976: Movimento Black Rio**. 1. ed. São Paulo: José Olympio (Grupo Editorial Record), 2016. 268 p.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Cultura e Políticas Culturais**. 1. ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. 136 p.

THOMPSON, Robert Farris. **Flash of the Spirit: African and Afro-American Art and Philosophy**. New York: Vintage Books, 1984. 339 p.

TURE, Kwame. **Stokely fala: do poder Preto ao Pan-Africanismo**. 1. ed. São Paulo: Diáspora Africana, 2017. 356 p.

VIANNA, Hermano. **O Mundo Funk Carioca**. 2. ed.. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997. 116 p.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. 286 p.

ZACCONE, Orlando. **Acionista do nada: quem são os traficantes de drogas**. 3. ed.. Rio de Janeiro: Revan, 2011. 140 p.

“QUILOMBO CULTURAL”: ENTRE PRÁTICAS CULTURAIS NEGRAS E QUILOMBOLAS

Karollen Lima da Silva¹

RESUMO: Pretendemos evidenciar a cultura negra através do estudo de caso do Quilombo Urbano do Barranco de São Benedito, localizado no bairro da Praça 14 de Janeiro na cidade de Manaus, Estado do Amazonas. Ademais, buscaremos entender o processo de “aquilombamento” dos agentes culturais negros e negras externos à territorialidade quilombola que irão potencializar a atuação política, social e cultural dos remanescentes de quilombo. Para isso utilizaremos as etnografias, a legislação e os registros familiares da Comunidade Negra do Barranco. Pretendemos ainda demarcar a “escrevivência” enquanto aspecto relevante para o compartilhamento das narrativas, oralidades, saberes, fazeres e práticas culturais dessas coletividades negras.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura negra. Quilombo Urbano do Barranco de São Benedito. Aquilombamento. Quilombola.

INTRODUÇÃO

Em nossas análises pretendemos evidenciar a cultura negra através do estudo de caso do Quilombo Urbano do Barranco de São Benedito, localizado no bairro da Praça 14 de Janeiro na cidade de Manaus, Estado do Amazonas. Além disso, buscaremos entender o processo que levará os agentes culturais negros e negras a se aquilombarem nessa territorialidade. Pretendemos ainda demarcar a “escrevivência” enquanto aspecto relevante para o compartilhamento das narrativas, oralidades, saberes, fazeres e práticas culturais dessas coletividades negras².

A Comunidade do Barranco foi formada através da migração de maranhenses - dentre estes ex-escravizados - que se deslocaram de navio em fins do século XIX da cidade do Alcântara, no Estado do Maranhão para o Estado do Amazonas. A migração desses grupos foi incentivada pelo governador à época, Eduardo Gonçalves Ribeiro, um negro maranhense que

¹Mestra em História social (UFRRJ), Especialista em Gestão e Produção Cultural (UEA), Pós graduanda em Gestão Cultural Contemporânea na Escola Itaú Cultural (IC). Email: karollenlsilva@yahoo.com.br.

²Escrevivência se trata de conceito significaria a compreensão de uma subjetividade, considerando a experiência da construção de suas narrativas que se faz num tempo e num espaço determinado.

pretendia arregimentar trabalhadores para o projeto de modernização da cidade de Manaus realizando construções inspiradas na Belle Époque europeia. Ao chegarem, parte desses maranhenses se estabeleceram em uma zona de mata compreendida entre o bairro da Cachoeirinha, a Vila dos Ingleses e o Centro de Manaus.

Paulatinamente se constituiu um agrupamento que, inicialmente, ficou conhecido como “Colônia dos Maranhenses” e/ou Reduto dos negros. A Festa de São Benedito foi a primeira comemoração realizada por esses sujeitos que delimitaram a área onde a festança aconteceria

“[...] construíram um barracão, uma espécie de terreiro, onde a festa começou a ser celebrada em função de uma promessa³ feita por Felipe Beckman a São Benedito, no lado oposto de onde hoje é feita a festa na Avenida Japurá” (Silva, 2011, p. 175).

Dessa forma, teve início a festividade em honras ao santo preto que tem atuado há mais de um século como um espaço de sociabilidade negra, de “pertencimento e inclusão” das famílias maranhenses e seus descendentes no período pós-abolicionista (Rios; Mattos, 2004). A festa de São Benedito tem sido transmitida de geração a geração na Comunidade do Barranco e foi primordial para a materialização de sua certificação como Quilombo Urbano em 2014 pela Fundação Cultural Palmares (FCP) e para o reconhecimento dos quilombolas enquanto Patrimônio Imaterial do Amazonas no ano de 2015.

A partir disso, houve uma série de desdobramentos que irão impactar de modo interno e externo os remanescentes de quilombo, principalmente no que diz respeito à construção de suas identidades e à organização de suas “teias de significados”. Nesse ínterim, consideramos a mobilização de seu patrimônio cultural, a sistematização de suas histórias e memórias, bem como a criação de espaços culturais que permitirão ampliar a difusão da cultura negra e quilombola. Desse modo, apontamos a formação de um “quilombo cultural” que irá extrapolar os limites do Quilombo do Barranco de São Benedito, agregando movimentos sociais, raciais e de gênero, bem como grupos culturais, artistas, artesãos, produtores e gestores culturais que protagonizam o fazer cultural negro na cidade de Manaus⁴.

Em nossa perspectiva compreendemos esse agrupamento de agentes culturais enquanto o movimento de aquilombar retratado por Stéphane Souto como tecnologia ancestral de organização social e cultural própria das populações negras. Além disso, compreendemos que simbolicamente a comunidade quilombola irá se consagrar como ponto de cultura, portanto,

³Dentre as narrativas sobre a origem do festejo do santo preto predomina a que apresenta Felipe Beckman como promesseiro. Este teria prometido a São Benedito que se ficasse curado de uma enfermidade faria a festividade em honras a divindade e após o alcance da graça, cumpriu a promessa com a ajuda de seus familiares.

⁴Conceito utilizado por Clifford Geertz para falar sobre as construções simbólicas realizadas pelas coletividades.

entendemos a relevância de nos aprofundarmos acerca de sua história e memória. Para isso nos utilizaremos da literatura de referência, das etnografias sobre a comunidade, da legislação e dos registros familiares⁵.

O QUILOMBO NEGRO DO SANTO PRETO: DAS MIGRAÇÕES MARANHENSES AO RECONHECIMENTO QUILOMBOLA

A Comunidade do Barranco foi constituída através da migração de maranhenses, entre estes alguns ex-escravizados que, em torno de 1890, se deslocaram de navio da cidade de Alcântara, no Estado do Maranhão, para a cidade de Manaus. Dentre eles, estavam Felipe Beckman, um negro descendente de barbadianos, sua esposa Maroca Beckman e Maria Severa Nascimento Fonseca, ex-escravizada, que veio acompanhada de seus filhos Raimundo, Manoel e Antônio, trazendo a imagem de São Benedito. Ao chegarem, estabeleceram-se no bairro atualmente conhecido como Praça 14 de Janeiro, especificamente na Rua Japurá, nas proximidades do centro de Manaus⁶.

A localidade era uma zona de mata que se enquadrava no isolamento em relação a outras áreas da cidade. Dentre suas características podemos destacar a falta de mobilidade urbana que era realizada através de bondes elétricos e de carroças, bem como a ausência de serviços básicos de saneamento, luz elétrica, entre outros aspectos que vão dificultar as moradias e subsistências dos grupos maranhenses. Ainda assim, o agrupamento irá aumentar, principalmente com a vinda de outros migrantes que se estabelecerão no local constituindo uma comunidade que, inicialmente, ficará conhecida como Colônia dos maranhenses ou Reduto dos negros⁷.

Posteriormente, o local será nomeado oficialmente como Praça da Conciliação, e até o momento não se sabe ao certo a origem desta nomeação⁸. Paulatinamente, a espacialidade irá se chamar Praça Fernandes Pimenta, fazendo referência ao movimento de Tenentes ocorrido em 14 de janeiro de 1892 contra o governador do estado do Amazonas, Gregório Thaumaturgo de Azevedo. Após sua renúncia, houve a ascensão governamental de Eduardo

⁵SOUTO, Stéfane Silva de Souza. É tempo de aquilombar: da tecnologia ancestral à produção cultural contemporânea. *Pol. Cult. Rev.*, Salvador, v. 14, n. 2, jul./dez. 2021, p. 151.

⁶SILVA, Jamily Souza. A festa de São Benedito no bairro da praça 14. In: SAMPAIO, Patrícia (Org.) *O fim do silêncio: presença negra na Amazônia*. Belém: Editora Açai/CNPq, 2011, p. 176.

⁷SILVA, Karollen Lima da. Patrimônio cultural, festa e construção identitária: uma análise do processo de certificação da Comunidade do Barranco de São Benedito (2010-2016). Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020, p. 26.

⁸SILVA, Jamily Souza. A festa de São Benedito no bairro da praça 14. In: SAMPAIO, Patrícia (Org.) *O fim do silêncio: presença negra na Amazônia*. Belém: Editora Açai/CNPq, 2011, p. 174.

Gonçalves Ribeiro e a localidade foi nomeada como Praça 14 de Janeiro, fazendo referência à data em que houve a insurgência contra o ex-governador. Eduardo Ribeiro era um negro maranhense que terá destaque principalmente por implementar o projeto modernização da cidade de Manaus mobilizando contingentes de trabalhadores locais e de outras regiões.

Nesse processo, Eduardo Ribeiro teria incentivado a vinda dos grupos maranhenses para o Amazonas através da doação de terrenos e do pagamento de passagens de navio. O seu objetivo principal era materializar os ideais de progresso e civilização inspirados na Belle Époque que se refletirão nas construções arquitetônicas realizadas na cidade manauara. Dentre estas destacamos o Teatro Amazonas, o Reservatório Mocó, o Palácio da Justiça e a Ponte da Sete de Setembro que foram consagrados na contemporaneidade como patrimônios históricos⁹.

Os migrantes maranhenses trabalharam como mestre de obras, carpinteiros, pedreiros, ferreiros, entre outras. Ademais, atuaram na marinha naval, já as mulheres exerceram diversos ofícios, como lavadeiras, passadeiras, quitandeiras e cozinheiras. Além da dimensão do trabalho, as práticas festivo-religiosas desempenharam um papel significativo na comunidade negra, tendo em vista que possibilitaram a criação de espaços de sociabilidades e o fortalecimento de suas redes de solidariedade. O Boi Caprichoso e a Festa de São Benedito foram duas comemorações especialmente celebradas pelas famílias negras maranhenses e seus descendentes¹⁰.

A festa do boi que se chamava Caprichoso era organizada por Raimundo Nascimento Fonseca, filho de Maria Severa. Na perspectiva de Vinícius Alves, professor e pesquisador da Comunidade do Barranco, a festa do Boi ganhou prestígio devido à competição que passou a ser realizada em um curral, sendo que o seu principal concorrente era o boi Mina de Ouro, do bairro Boulevard, que tinha como um dos fundadores o senhor Elias. Já o Festejo de São Benedito começou a ser celebrado ainda na cidade de Alcântara, devido a uma promessa realizada por Felipe Beckman. Com a mudança para o Amazonas, a devoção negra foi trazida e ressignificada¹¹.

Segundo Jamily Silva, quilombola e atual coordenadora da festividade, a religiosidade em honras a São Benedito a princípio incluía o tambor de crioula que é uma manifestação cultural tradicional maranhense. Posteriormente, devido a sua readaptação no contexto urbano

⁹SILVA, Jamily Souza. A festa de São Benedito no bairro da praça 14. In: SAMPAIO, Patrícia (Org.) O fim do silêncio: presença negra na Amazônia. Belém: Editora Açai/CNPq, 2011, p. 175

¹⁰Ibidem, p. 175.

¹¹ROSA, Vinícius Alves da. A comunidade do Barranco de São Benedito em Manaus: processos para o reconhecimento do território quilombola. 2018. Dissertação (Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas), Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, p. 59.

da cidade de Manaus, a devoção negra passou a incorporar os batuques, pois era uma prática comum nos festejos de santos dessa localidade. Os batuques eram vinculados às religiões de matrizes africanas, estes fundamentaram a devoção ao Santo Benedito da Comunidade do Barranco. Paulatinamente a religiosidade irá se cristianizar, principalmente devido à morte dos mais velhos que realizavam a manifestação festivo-religiosa em honras ao santo preto.¹²

Além disso, consideramos o racismo e a intolerância religiosa enquanto fatores que contribuirão para o desaparecimento de tais práticas, ainda assim, há a transmissão de uma herança cultural-religiosa que tem seus alicerces nos batuques e ajuntamentos de pretos. A festa do Santo Benedito tem sido transmitida há 133 anos de geração a geração entre as famílias negras maranhenses e seus descendentes, atuando como um “canal de expressão e comunicação de suas identidades”.¹³ O patrimônio cultural negro, juntamente com as histórias e memórias da Comunidade do Barranco, permitiram a esses sujeitos acionarem o reconhecimento quilombola pela Fundação Palmares que foi concretizado em 23 de setembro de 2014, com a publicação no Diário Oficial da União que declarou a autodefinição da Comunidade do Barranco como remanescente de quilombo, através da Portaria nº 104.¹⁴ Após o recebimento da certificação quilombola houve uma série de transformações na comunidade negra, dentre elas destacamos o modo como esta será visualizada. O relato da quilombola Jamily Souza da Silva, evidencia esse aspecto:

“Depois da nossa certificação, com a ajuda do MPF, nós passamos a ter mais visibilidade e até muito mais respeito. Nós deixamos de ser o 'barranco da negada' para sermos reconhecidos como um quilombo urbano. Agora temos visitas todos os sábados, mais movimentação, para apreciar nosso artesanato, culinária... E nosso pagode também virou tradição. Fazia tempo que aqui na Praça 14, nós não tínhamos um pagode de raiz. Mas agora as pessoas dizem 'o samba voltou ao seu lugar'”.¹⁵

Segundo sua perspectiva, houve uma mudança relacionada à forma como os quilombolas eram visualizados que levou à valorização de sua cultura ancestral.¹⁶ A partir disso, houve mais visibilidade à comunidade negra e às suas práticas culturais, impulsionando a criação movimentos fundamentais, dentre estes a Associação Crioulas do Quilombo de São

¹²SILVA, Jamily Souza. A festa de São Benedito no bairro da praça 14. In: SAMPAIO, Patrícia (Org.) O fim do silêncio: presença negra na Amazônia. Belém: Editora Açai/CNPq, 2011, p. 174.

¹³ABREU, Martha; MATTOS, Hebe; Festas, patrimônio cultural e identidade negra. Rio de Janeiro, 1888-2011. Open Edition Journals: Artelogie, [s.l.], v.4, 2013, p. 2.

¹⁴Escolheu-se essa data realizada devido o aniversário de Maria de Lourdes Fonseca, a “Tia Lurdinha”, que foi uma das coordenadoras do festejo.

¹⁵MPF. Conte sua história. Ministério Público Federal, s/d. Disponível em:

<https://www.mpf.mp.br/am/projetos-especiais/memorial/conte-sua-historia/jamily-souza-da-silva>. Acesso em: 23 de março de 2023.

¹⁶SILVA, Jamily Souza. Post-Scriptum: da Festa de São Benedito à certificação: ascensão de Jamily Souza como Líder Quilombola. In: O fim do silêncio: presença negra na Amazônia. 2. ed. rev e ampl./ Patricia Alves-Melo (Organizadora). Coleção PPGH v.5, Curitiba: Editora CRV, 2021, p. 164.

Benedito, o Espaço Cultural Maria de Lourdes Fonseca – “Tia Lurdinha” e a formação do Espaço Pagode do Quilombo. Além disso, houve o reconhecimento governamental através da atribuição de Patrimônio Cultural Imaterial do Amazonas pelo governo do Estado ao Quilombo Urbano do Barranco de São Benedito, em 2015.

No ano de 2020 a Festa de São Benedito passou a integrar o Calendário Oficial no município, conforme a Lei nº 2.707 de novembro de 2020, posteriormente foi realizado o tombamento do quilombo do Barranco como Patrimônio Cultural Imaterial da cidade de Manaus através da Lei nº 2728 de janeiro de 2021. É importante salientar que essa legislação surgirá para reparar as desigualdades sociais e raciais, contudo não terá aplicabilidade, ou seja, não efetivará a salvaguarda desse patrimônio cultural. Diante disso, reconhecemos que mesmo em meio às contradições e à falta de políticas públicas de reparação, os quilombolas do Barranco têm se movimentado de modo político, social e cultural, de modo a impulsionarem as suas ações dentro desse “quilombo cultural”.

QUILOMBO CULTURAL: ENTRE PRÁTICAS NEGRAS E QUILOMBOLAS

Entendemos que a certificação quilombola é ponto de partida para pensarmos a formação do “quilombo cultural” que irá se expandir além dos limites do Quilombo do Barranco. Através desse quilombo étnico e racial, outros indivíduos e coletividades negras irão se agregar a esse agrupamento, dentre estes grupos culturais, artistas, artesãos, produtores e gestores culturais que atuam na produção cultural negra, na luta antirracista e antidiscriminatória, prezando pela reparação aos grupos negros. Para compreensão desse movimento iremos perpassar os movimentos internos gerados no pós-certificação que trarão a dimensão dessa espacialidade agregadora.

ASSOCIAÇÃO CRIOULAS DO QUILOMBO DE SÃO BENEDITO

A criação da Associação de Crioulas do Quilombo de São Benedito aconteceu em setembro de 2014 por meio da organização de mulheres negras e quilombolas da 5ª geração das famílias descendentes de maranhenses. Dentre estas destacamos Jamily Souza, Keilah Fonseca, Rafaela Fonseca, Jennifer Souza, Fabiane Fonseca e Susye Barreto. Através da associação foram aquilombadas mulheres pertencentes ao Quilombo do Barranco e mulheres externas à comunidade negra que atuam em diversos segmentos.

As crioulas constituíram uma rede que impulsionou a realização de eventos socioculturais e de atividades formativas envolvendo a produção da culinária, de artesanatos e

da musicalidade afro-brasileira que possuem relevância histórica e simbólica para os quilombolas do Barranco. A produção artística e sustentável é uma estratégia que visa gerar emprego e renda para as mulheres integrantes do “quilombo cultural”, ademais, os produtos gerados retratam a cultura, a religiosidade e a ancestralidade negra materializada nas abayomis, nos orixás, nos preto-velhos e erês, na confecção de terços franciscanos de São Benedito e na representação do “trabalho de crioula”.

As abayomis são bonecas realizadas através de amarrações com retalhos de tecidos, sem cola ou costura, e simbolicamente representam a resistência negra no pós-abolição. Sabe-se que essas bonecas, diferente do que foi mencionado a respeito de sua relação com o período colonial e a confecção destas por africanas escravizadas dentro dos navios negreiros, a criação artística das abayomis foi realizada por Lena Martins, artista e artesão de São Luís/MA, na década de 80. A produção das abayomis tem sido ressignificada na contemporaneidade enquanto representativa das vivências de mulheres negras no pós-abolição, para as Crioulas do Quilombo as bonecas tem sido relacionadas à identidade, à cultura e à religiosidade afro-brasileira.

A religiosidade afro também é representada através da confecção de pretos-velhos, erês e orixás que tem relação com a identidade cultural e religiosa do Quilombo do Barranco. Estes são produzidos com materiais recicláveis, dentre estes, garrafas de plástico ou vidro, tecidos, miçangas e biscoito que irão compor essa construção artística. Já o “Trabalho de Crioula” é uma criação que retrata os ofícios das mulheres negras durante o período da escravidão e do pós-abolição, cumprindo o papel de evocar as personalidades femininas da Comunidade do Barranco. As mulheres negras do Barranco foram lavadeiras, passadeiras, cozinheiras e quituteiras que buscavam prover as suas famílias.

Há também a produção fantoches que são confeccionados com tecidos, lã e materiais plásticos representando simbolicamente personalidades marcantes do quilombo. Ademais, estes tem sido utilizados para a contação de narrativas teatralizadas sobre a história e a memória do Quilombo Urbano do Barranco de São Benedito que serão compartilhadas com os jovens e crianças, dando prosseguimento a educação antirracista em espaços não-formais, o que tem sido ressaltado por Rafaela Fonseca. Dentre estas produções, inclui-se os terços franciscanos do Santo Benedito que são produzidos com linhas, sementes e pingentes rememorando a tradição centenária do quilombo de devoção ao santo preto.¹⁷

¹⁷SILVA, Rafaela Fonseca da; NORMANDO, Tarcísio Serpa. Crioulas do Quilombo e as Fronteiras Antirracistas. Simpósio do Ensino Tecnológico no Amazonas (SETA), Manaus, 2021, p. 4.

Ademais as Crioulas do Quilombo têm impulsionado a busca e sistematização das memórias dos mais antigos da Comunidade do Barranco que são conhecidos como “griots”¹⁸. Dentre os registros orais coletados pelas crioulas, destacam-se as trajetórias individuais e coletivas das mulheres pertencentes ao quilombo que foram significativas e tem sido evocadas através desses relatos. Partindo da fala, transforma-se a memória em biografias que tem sido amplamente difundidas através das redes sociais. Algumas das pessoas em destaque nessas divulgações foi Maria Severa Nascimento Fonseca, conhecida como “Vó Severa”, conhecida por ser a percussora da formação da comunidade do Barranco, tendo em vista que, em fins do século XIX, veio do Maranhão para o Amazonas juntamente com seus filhos se estabelecendo no local conhecido atualmente como bairro da Praça 14 de Janeiro.¹⁹

Além dela, temos Vó Altina, maranhense e ex-escravizada, que exerceu o ofício de quituteira na cidade de Manaus. Maria Paula Fonseca, sua neta, também atuou na produção e venda de quitutes, sendo ainda responsável pelo Festejo de São Benedito, juntamente a Raimundo Nascimento Fonseca, seu marido. Segundo o levantamento realizado pelas Crioulas do Quilombo, eles tiveram 10 filhos, entre eles Bárbara Nascimento Fonseca, conhecida como “Babu”, e Maria Lourdes Fonseca Martins, a “Tia Lurdinha”, que sucessivamente deram prosseguimento ao festejo. Partindo disso, compreendemos que tanto a produção artística de artesanatos sustentáveis, quanto a sistematização dessas histórias e memórias da Comunidade do Barranco - realizada pelas Crioulas do Quilombo - tem possibilitado aquilombar e expandir as práticas culturais negras e quilombolas.

ESPAÇO CULTURAL MARIA DE LOURDES “TIA LURDINHA”

O espaço cultural se formou logo após a criação da Associação Crioulas do Quilombo de São Benedito. A princípio o local era destinado à exposição dos artesanatos confeccionados pelas crioulas, posteriormente, foram realizadas programações socioculturais como roda-de-conversas, palestras, oficinas de capacitação, exibição de filmes e documentários abordando a história e cultura negra. No ano de 2019, a espacialidade será nomeada como “Espaço Cultural Maria de Lourdes – Tia Lurdinha”, fazendo referência a história da “Tia Lurdinha”, mulher negra, quituteira, carnavalesca e uma das principais

¹⁸Na tradição africana, os “griots” (dizemos griôs) e “griottes” (mulheres) são contadores de histórias, muito sábios e respeitados nas comunidades onde vivem.

¹⁹Associação Crioulas do Quilombo. Biografia de Maria Severa Nascimento Fonseca “Vó Severa”. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=347554538921544&set=a.121209734889360.1073741830.100010010011947&type=3&theater>. Acesso em: 23 mar. 2023.

organizadoras do festejo de São Benedito que marcou significativamente a história dos quilombolas, através de seu exemplo de devoção ao santo preto.

O “Espaço Cultural Maria de Lourdes – Tia Lurdinha”, conhecido também como “Stand das Crioulas”, localiza-se na Avenida Japurá, número 1364 no bairro da Praça 14 de Janeiro. O seu funcionamento acontece durante os sábados a partir das 16 horas, onde tem sido realizada a exposição de artesanatos com acesso livre ao público. Atualmente dentre o público que transita nesse espaço ressaltamos a diversidade de sujeitos, coletivos e movimentos raciais/sociais que se alinham à pauta antirracista em defesa das populações negras, ademais, as crioulas tem recebido estudantes de escolas e de universidades, tendo em vista compartilhar o seu fazer histórico e cultural. Desse modo, ressaltamos haver uma ampliação desse aquilombamento para além das esferas das populações negras e quilombolas.

PAGODE DO QUILOMBO

O Pagode do Quilombo foi criado no ano de 2015 na Comunidade negra do Barranco com intuito de difundir a culinária e a musicalidade negra. Paulatinamente o espaço cultural foi conquistando seu lugar, recebendo diversos musicistas e grupos musicais que apresentam o ritmo do samba raiz, este se consolidou enquanto um ponto de cultura. Segundo Alves, o Pagode do Quilombo já faz parte do circuito do samba da cidade, contando com a participação de um público expressivo e a apresentação de músicos de outros estados do país. Nesse processo, a difusão dessa cultura seria um aspecto importante para analisar a atuação dos quilombolas que tem revertido parte da renda financeira adquirida para a realização da Festa de São Benedito²⁰.

O espaço cultural funciona todos os sábados a partir das 14 horas na Avenida Japurá, número 1362, no bairro da Praça 14 de Janeiro. Em sua programação, apresenta a tradicional roda-de-samba, dispendo ainda da venda de feijoadas e quitutes aos presentes. Nesse interim destacamos ainda o surgimento do Grupo de Pagode “Pão Torrado” que iniciou a partir da criação desse “ponto de cultura” e atualmente é composto por quilombolas e membros externos à comunidade negra. Além da música e da culinária afro-brasileira, no Pagode do Quilombo tem sido realizadas reuniões, oficinas formativas, palestras, entre outros eventos socioculturais que se alinham às histórias, memórias, práticas culturais e políticas das populações negras, portanto, tem-se potencializado os modos de aquilombamento.

²⁰ROSA, Vinícius Alves da. A comunidade do Barranco de São Benedito em Manaus: processos para o reconhecimento do território quilombola. Dissertação (Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas), Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2018, p.37.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após traçarmos o percurso que nos dispomos a trilhar, chegamos a algumas conclusões. Uma delas é que a Comunidade do Barranco de São Benedito teve um caráter cultural desde a sua formação que se deu através da migração de negros maranhenses que trouxeram suas manifestações culturais, religiosidades, valores, modos de ser e fazer. O elemento mais visível acontecimento é que o Festejo de São Benedito carrega elementos da herança cultural negra que foi transmitida de geração a geração entre as famílias maranhenses e seus descendentes. A cultura nessa ótica demarca a ancestralidade negra, reafirmando-se diante dos estigmas imputados através do racismo que irão enquadrar esses grupos negros em uma perspectiva completamente depreciativa.

No pós-certificação, o cenário parece ser outro, tem-se a visibilidade e a valorização da cultura e identidade afro-brasileira que vai ser ampliada a partir de transformações internas. Estas irão contribuir para a legitimação e a positivação das identidades negras e quilombolas, bem como suscitarão a criação de movimentos socioculturais fundamentais. Dentre estes destacamos as criações da Associação Crioulas do Quilombo de São Benedito, do Espaço Cultural Maria de Lourdes Fonseca – “Tia Lurdinha” e a formação do Espaço Pagode do Quilombo. Como demonstramos, por meio dessa tríade que envolve as organizações e espacialidades quilombolas teremos uma ampliação da difusão cultural negra. É nesse processo onde rompemos os limites da territorialidade do Barranco gerando o “quilombo cultural” capaz de agregar outros agentes negros e negras. Trata-se do “aquilombamento” este

“[...] cumpre o seu papel na preservação dos modos culturais negros e mantém vivos os aspectos que expressam o significado dessa tecnologia ainda nos dias de hoje. Aquilombamento, em qualquer tempo, diz respeito à criação de zonas de segurança, de acolhimento, de fortalecimento” (Souto, 2021, p. 157).

Acreditamos que a criação dessas zonas seguras no Quilombo Urbano do Barranco de São Benedito serão fundamentais para o aquilombamento de indivíduos e coletividades internas/externas à comunidade, bem como para a preservação de uma cultura ancestral. Entendemos que esse aquilombar potencializa as práticas culturais e a atuação sociopolítica dos remanescentes de quilombo, ademais, consideramos a participação de outros protagonistas culturais negros que irão integrar esses movimentos. Desse modo, cabe-nos destacar alguns eventos socioculturais que trarão a dimensão desse “quilombo cultural” que abarca inúmeros indivíduos, dentre estes temos a Festa que São Benedito que é realizada há mais de 133 anos pela Comunidade do Barranco e acontece durante o mês de abril e maio.

Outra festividade de grande alcance dentro do Quilombo do Barranco é a festa da Consciência Negra que acontece no mês de novembro e dispõe de uma programação cultural ampla que inclui o samba raiz, o maracatu, a capoeira e a distribuição de feijoadas para seus participantes. Ademais, há outros eventos, que incluem o Dia das Mulheres Negras, Afro-Ameríndias, Latino-Americanas e Caribenhas, o Dia de São Cosme Damião, o Dia das Crianças, o Dia das Mães, o Natal das Crianças e outras iniciativas que se somam aos eventos e projetos culturais realizados pelos quilombolas. Partindo disso, podemos dizer que essas ações socioculturais potencializam esse “quilombo cultural” fortalecendo, legitimando e ampliando a cultura negra e quilombola. Ademais, nesse processo, consagrou-se o Quilombo Urbano do Barranco de São Benedito enquanto ponto de cultura que é referencial para a cultura negra manauara.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- EVARISTO, Conceição. Literatura Negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. **Scripta**, v. 13, n. 25, Belo Horizonte, Editora PUC Minas, 2009b, p. 17-31.
- GEERTZ, Clifford. **Uma Descrição Densa**: Por uma Teoria Interpretativa da Cultura. In: A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978, 323p.
- HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In; SILVA, Tomaz. T. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2008. cap.3, p. 103-133.
- ABREU, Martha; MATTOS, Hebe. **Festas, patrimônio cultural e identidade negra**. Rio de Janeiro, 1888-2011. Open Edition Journals: Artelogie, [S.l.], v.4, 2013, p. 1-21.
- RIOS, Ana Maria; MATTOS, Hebe. **O pós-abolição como problema histórico**: balanços e perspectivas. Topoi, v. 5, n. 8, jan.-jun. 2004, p. 170-198.
- ROSA, Vinícius Alves da. **A comunidade do Barranco de São Benedito em Manaus**: processos para o reconhecimento do território quilombola. 2018. Dissertação (Mestrado), Interdisciplinar em Ciências Humanas, Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2018.
- SILVA, Jamily Souza. A festa de São Benedito no bairro da praça 14. In: SAMPAIO, Patrícia (org.). **O fim do silêncio**: presença negra na Amazônia. Belém: Editora Açai/CNPq, 2011, p. 174-188.
- SILVA, Jamily Souza. Post-Scriptum: da Festa de São Benedito à certificação: ascensão de Jamily Souza como Líder Quilombola. In: **O fim do silêncio**: presença negra na Amazônia. 2. ed. rev e ampl./ Patricia Alves-Melo (Organizadora). Coleção PPGH v.5, Curitiba: Editora CRV, 2021, p.151-168.

SILVA, Karollen Lima da. **Patrimônio cultural, festa e construção identitária: uma análise do processo de certificação da Comunidade do Barranco de São Benedito (2010-2016).** Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020, 134p.

SILVA, Rafaela Fonseca da; NORMANDO, Tarcísio Serpa. **Crioulas do Quilombo e as Fronteiras Antirracistas.** Simpósio do Ensino Tecnológico no Amazonas (SETA), Manaus, 2021, p.1-23.

SOUTO, Stéfane Silva de Souza. **É tempo de aquilombar: da tecnologia ancestral à produção cultural contemporânea.** **Pol. Cult. Rev.**, Salvador, v. 14, n. 2, jul./dez. 2021, p. 142-159.

MESA IX

GESTÃO CULTURAL:
PATRIMÔNIO CULTURAL

**POLÍTICAS CULTURAIS E DEMOCRACIA CULTURAL: EXPLORANDO
 QUESTÕES PARA PENSAR O PATRIMÔNIO**

Fábio Cabral Durso¹

RESUMO: Este artigo busca estabelecer uma análise sobre alguns estudos que envolvem as políticas culturais e sua complexidade entorno do conceito de democracia cultural. No texto são exploradas as negociações das políticas culturais, a produção e o consumo cultural, juntamente com os desafios e possibilidades das políticas públicas de cultura, sobretudo na gestão e conservação do patrimônio cultural. Como aporte metodológico faz-se uso de uma revisão bibliográfica sobre o tema. Resultados dessa discussão apontam que as dinâmicas de implementação de políticas voltadas para a cultura estão interligadas com as questões da preservação do patrimônio cultural e seu impacto direto na sociedade.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas culturais. Democracia cultural. Patrimônio cultural.

INTRODUÇÃO

A centralidade da cultura e patrimônio, enquanto mecanismo institucionalizado, desempenha um papel primordial nos processos de desenvolvimento do Brasil, exigindo dos governos uma gestão adequada e um planejamento eficiente na execução de políticas públicas que respondam aos desafios do mundo contemporâneo. Sendo assim, cabe ao Estado brasileiro exercer com suas responsabilidades e, de forma participativa com a comunidade, formular e executar instrumentos de gestão de políticas públicas que respondam às demandas do setor cultural, como por exemplo, o alcance universal dos direitos culturais e a proteção do patrimônio cultural, conforme dispõem os Artigos 215, 216 e 216-A, que estão previstos na Constituição Federal de 1988.

Posta essa premissa, este texto tem por objetivo fazer uma síntese das discussões levantadas no tópico de “Políticas Culturais no Brasil e Instituições de Patrimônio”, abordado

¹Sociólogo, Especialista em Gestão e Conservação do Patrimônio (IFMG/Ouro Preto), Mestre em Patrimônio Cultural, Paisagens e Cidadania da (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.

no escopo da disciplina de “Patrimônio e Estratégias de Conservação”, do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas, onde estou no processo de formação de doutorado. Paralelamente, este texto é desdobramento de parte da minha pesquisa² concluída no Programa de Pós-Graduação no Mestrado Profissional em Patrimônio Cultural, Paisagens e Cidadania da Universidade Federal de Viçosa (UFV), em Minas Gerais.

A escolha deste tema foi inteiramente de caráter pessoal por já ter participado como técnico colaborador da construção do Plano Municipal de Cultura de Itabirito – MG durante a graduação em Ciências Sociais no ano de 2015. A experiência, em particular, de participar e observar a construção de um Plano Municipal de Cultura me deu base inicial para desenvolver este manuscrito, bem como gerou certas inquietudes sobre o papel do Cientista Social enquanto pesquisador e profissional atuante na formulação de políticas públicas culturais, particularmente no que se refere ao campo da democracia cultural.

Como recurso de abordagem, o trabalho apoia-se numa breve revisão bibliográfica interdisciplinar utilizada durante o curso e em outras investigações que dialogam com a preservação do patrimônio no espectro das políticas culturais e da democracia cultural. Além dessa breve introdução, o texto está dividido entre a discussão teórica das políticas culturais e democracia cultural, o patrimônio institucionalizado por tais políticas públicas e uma breve discussão entre, cultura e economia na sociedade contemporânea. Por fim tem-se os apontamentos finais.

UM PROBLEMA EM QUESTÃO: ENTRE AS POLÍTICAS CULTURAIS E A DEMOCRACIA CULTURAL

Ao iniciar esse debate, é importante argumentar que as políticas culturais no Brasil ainda recebem pouca atenção pelos estudos acadêmicos no país e não é uma tarefa de simples entendimento. Isto se deve pelo fato de que a temática da cultura, enquanto aparato institucional, é embrionária na agenda política no país e em diversas pesquisas acadêmicas, mesmo havendo um crescimento nas ações e estudos das políticas culturais nas últimas décadas.

Neste sentido, vale destacar os recentes e significativos trabalhos de pesquisadores como Albino Rubim (2015), Fonseca (2017), Albernaz (2020) e Calabre (2022), os quais

²Pesquisa concluída neste mesmo Programa de Mestrado. O trabalho está intitulado como: “Planos Municipais de Cultura no Fortalecimento de Políticas Públicas para a Preservação do Patrimônio Cultural: um Estudo de Caso de Itabirito – Minas Gerais”, iniciada em março de 2019 e defendida em agosto de 2021.

discutem os múltiplos aspectos institucionais e os processos do desenvolvimento do campo cultural e patrimonial no Brasil nos últimos anos. Além desses autores, vale mencionar ainda os estudos de Teixeira Lopes (2021) e Canclini (2021), que abordam conceitos gerais e específicos sobre o papel da democracia cultural e a institucionalidade da cultura nos seus mais diversos âmbitos socioculturais.

Para Canclini (2019, p. 56), o conceito de política cultural é visto como um conjunto de intervenções executadas pelo Estado, pelas instituições civis ou pelos grupos comunitários organizados com o objetivo de orientar o desenvolvimento simbólico, satisfazer as necessidades culturais da população e obter consenso para um tipo de ordem ou transformação social. Ou seja, entende-se este conceito como um modo de intervenção que é formulado por meio de propostas e ações que buscam reunir diversos atores para gerar mudanças na sociedade por meio da cultura. No entanto, para fins de comparação e complementação, Albino Rubim (2015), elenca características analíticas relacionadas às dimensões das políticas culturais, sendo que elas estão envolvidas por uma noção de política, de cultura, de diversidades de atores, recursos e também no seu caráter de transversalidade. Para o autor, as políticas culturais assumem uma maior centralidade a partir do momento em que se compreende o papel da cultura na política nos mais variados processos de gestão, no qual podem ser analisadas à luz dos direitos culturais em diferentes espaços de conflitos e disputas. Sendo assim, as diferentes definições no conceito de política e cultura já dão um norteamento para os enfoques na construção de uma política cultural, tema pelo qual não se esgota neste ensaio.

Albino Rubim (2015) também se posiciona afirmando que a trajetória das políticas culturais no Brasil ainda é muito recente, onde as ações e atividades culturais estão marcadas pelas tristes tradições que envolvem as ausências, instabilidades e autoritarismos. Além disso, sofrem fortemente com o patrimonialismo, clientelismo e intimismo. São tristes tradições que não estabelecem uma cultura de política democrática e, com isso, dificilmente são assumidas as consequências em favor da democracia cultural. Nessa perspectiva é possível observar que há um atraso histórico da institucionalização das políticas públicas de cultura por parte do Estado.

Nesse mesmo aspecto, Albernaz (2020, p. 5) aponta que, a partir de 2003, o conceito de cultura passou por uma ampliação no país. Gilberto Gil, enquanto Ministro da Cultura (2003-2008), reconheceu a temática cultural de caráter mais antropológico, levando em consideração seus atores, modos de vida e o seu papel simbólico, onde as políticas culturais

começaram a confrontar as tristes tradições citadas anteriormente. É importante destacar que essa ação de elevar a cultura para outro patamar de modo institucional culminou em propostas como a elaboração do Plano Nacional de Cultura (Lei nº 12.343/2010) e na formulação do Sistema Nacional de Cultura (SNC). Segundo a pesquisadora, a abrangência da política cultural proposta por Gil buscou articular as três dimensões da cultura: a simbólica, na qual mostra valores de representatividade; a cidadã, dada pelo acesso aos bens culturais; e a econômica, na qual visa recursos para o seu fomento, sem o monopólio e a exploração de seus produtores culturais.

Dessa forma, chega-se ao debate em que a democracia cultural pressupõe uma posição condicionante do Estado que reconheça o papel da cultura nas condições da vida humana, visando uma cidadania cultural e os direitos culturais, como por exemplo, o direito de acesso às obras culturais produzidas, o direito de fruição, o direito de criar obras, o direito de participar das decisões políticas sobre as atividades culturais, etc. Para isso, há de se ter indicativos de um processo da democracia cultural voltado para o patrimônio, como também marcado pela posição do Estado por meio de instrumentos de políticas patrimoniais tais como: o reconhecimento dos diferentes tipos de patrimônio na sociedade, a formação de públicos plurais, o papel da comunidade em relação ao bem cultural e, por fim, a gestão e proteção das políticas patrimoniais.

Em concordância com Teixeira Lopes (2021), a democracia cultural pressupõe uma definição de cultura mais ampla, onde reconheça a diversidade de formatos expressivos e existentes na busca de uma maior integração entre cultura e vida cotidiana, assumindo como condição a descentralização das intervenções culturais. Ou seja, aproximando ainda mais a discussão para o tema aqui proposto, entende-se que o patrimônio, enquanto direito cultural, bem de natureza social, seja ele tangível ou intangível, fruto de determinadas escolhas dos indivíduos, compõe esse arcabouço que envolvem a democracia e as políticas culturais.

Retomando os argumentos de Albernaz (2020, p.12), observa-se algumas mudanças lógicas e conceituais no Brasil nos últimos anos, sobretudo nos processos dos institutos públicos de proteção do patrimônio que apresentam uma democracia cultural. Entretanto, ainda é perceptível algumas resiliências e entraves institucionais em órgãos de cultura e patrimônio com os moldes de antigos padrões e processos centralistas. Segundo a autora, e concordamos com tal perspectiva de análise, é necessário que as funções protetivas que envolvem o setor cultural dependem de uma função estatal ativa e condicionante de sua produção e reprodução. Contudo, deve-se levar em consideração uma articulação sistêmica

das diversas funções sociais em suas respectivas instituições, com foco na distribuição equitativa dos recursos sociais para concretização da democracia cultural no âmbito das políticas públicas culturais. Ainda de acordo com a pesquisadora, tais resiliências e falhas não invalidam o processo de democracia cultural do patrimônio e de outras atividades culturais atualmente percebidas no país e, nem por isso, devem ser deixadas à margem de outros projetos. Ao contrário disso, torna-se necessário pensar numa luta democrática para alcançar a superação das barreiras e entraves políticos, almejando uma democracia de “razão pública”, no qual seja possível reconhecer a cultura e o patrimônio como importantes caminhos para se ter direito à cidadania e a busca pela equidade social.

Desta maneira, é possível inferir que as políticas culturais, quando bem formuladas e executadas, além de promover a participação social e o fortalecimento da diversidade cultural no país, também contribuem diretamente para as políticas de proteção do patrimônio, como por exemplo, o reconhecimento das práticas culturais por meio dos inventários, os registros das diversidades e expressões e os tombamentos de lugares que são historicamente colocados à margem das políticas culturais. Outro fator importante no qual é passível de ser observado sobrevém pela ampliação de acesso e fruição, pelas trocas, representatividade e pela visibilidade de tais expressões. Tal assertiva mostra que a política pública cultural não deve ser uma ação unilateral ou somente por intervenções do Estado. As ações devem ser pensadas num conjunto de atores e agentes sociais, onde sua principal finalidade é a de orientar o desenvolvimento simbólico, assim como satisfazer as necessidades culturais da população para se chegar a um consenso de ordem de transformação social, no seu caráter mais antropológico possível.

Portanto, fomentar, dar acesso a políticas culturais, acompanhar e monitorar suas ações é um processo significativo para fortalecer os meios organizativos que são responsáveis para encorajar e provocar os diferentes meios de produção para circulação, acesso, manutenção e preservação dos bens culturais. O planejamento das políticas públicas de cultura que visam o favorecimento da democracia cultural encontra-se na busca do equilíbrio entre as demandas da sociedade, nas necessidades de se ter um olhar mais sensível para a temática como um todo e nas possibilidades das condições estabelecidas para as próximas gerações.

Conforme aponta Calabre (2020), no presente um dos principais problemas a serem encarados no país é a real institucionalização da área da cultura no conjunto das políticas culturais. Nas últimas décadas foi possível presenciar um momento em que a cultura passou de fato a ser encarada como um direito que está garantido na Constituição Federal de 1988,

nas constituições estaduais e em muitas das leis orgânicas municipais. Embora, sabe-se que é extremamente desafiador transfazer a lei em realidade. Outra questão a ser pontuada é que, depois de quase uma década e meia de muitos avanços, debates e várias conquistas no setor cultural e patrimonial, as políticas culturais no Brasil sofreram novamente um ataque com a chegada de um grupo conservador em 2019, ameaçando os processos democráticos e evidenciando, mais uma vez, as ausências, autoritarismos e instabilidades.

Por fim, infere-se que, no caso brasileiro, ainda se tem muito por fazer e resistir, com o objetivo de sempre reverter o processo de exclusão de grande parte da população, das múltiplas oportunidades de consumo e das criações culturais. Deve-se pensar em políticas culturais atualizadas com as demandas sociais abrangentes, reconhecendo a existência da diversidade de públicos, com suas visões e interesses diferenciados e mais compatibilizadas com a contemporaneidade. Ou seja, políticas públicas que visam de fato a democracia como dispositivo, no qual podem ativar novos processos sociais, sobretudo fortalecendo ainda mais o conjunto de ações que envolvem de modo efetivo a conservação e proteção do patrimônio, tema que será abordado no próximo tópico.

POLÍTICAS CULTURAIS NO ESPECTRO DO PATRIMÔNIO CULTURAL

Ao abordar as possibilidades e desafios para as políticas públicas culturais voltadas para o patrimônio cultural e sobre como as políticas públicas da área cultural estabelecem um papel importante para a preservação do patrimônio, nos indagamos da seguinte forma: mas afinal, quem define e escolhe o que é patrimônio? E do que se trata este conceito? Responder tais perguntas não é uma tarefa simples e, da mesma maneira em que não existe apenas um significado para o conceito de cultura, também não existe um significado para o conceito de patrimônio.

Poulot (2009) afirma que o patrimônio ocupa uma posição privilegiada nas configurações de legitimidade social. Há uma busca em se trazer o passado para o presente. Porém para esta autora, ao tentarmos buscar uma única definição do conceito de patrimônio é discutir o indiscutível. Deve-se haver uma compreensão da finalidade, dos valores e sentimentos por trás dos patrimônios e que a sociedade os constrói. Eles (os patrimônios materiais) se definem pela realidade física de seus objetos, pelo seu valor estético e às vezes documental. Já no caso dos patrimônios imateriais dá-se pelo seu reconhecimento sentimental, como por exemplo, as práticas, os saberes, fazeres e expressões de um povo.

Neste texto aqui posto, quando buscamos traçar um paralelo entre a formação de uma política de cultura com a questão do patrimônio buscamos compreender a sua relação com “atitude patrimonial”, ou seja, sua assimilação com o passado. Cabe também às políticas culturais enquanto formadores de políticas públicas a preservação de um bem patrimonial. Pois como nos argumenta Poulot (2009), o patrimônio se elabora em cada instante, na soma de seus objetivos, de suas afinidades assim como nas definições de seus horizontes, assim como está ligado a legitimidade de poder.

Gonçalves (2009) aponta que o debate patrimonial deve ser incluído como uma categoria de pensamento, portanto é passível de discussão com áreas do campo social, principalmente com relação à esfera cultural. Tal categoria ainda vai de acordo com os argumentos da pesquisadora Manuela Reis (1999), em que as políticas culturais da conservação do patrimônio se elaboram e tendem a ser instrumentos de ordenamento do território e de desenvolvimento das cidades. Dessa forma, o patrimônio possui um caráter ativo de percepção do espaço e na agenda da política atual.

Frente a todas essas discussões, Kara-José (2007) nos mostra um debate crítico sobre as políticas culturais envolvendo sobretudo as questões patrimoniais. Essa autora faz uma dura avaliação sobre as políticas culturais na medida em que os planos municipais de cultura, em todos os seus setores, não solucionam todos os problemas sociais, mas simplesmente os varrem para outro lado. Além do mais, devemos estar atentos quando há esforços do governo com a iniciativa privada para promover uma valorização do espaço urbano e imobiliário. Neste sentido, o Estado se torna um parceiro ativo do capital global, influenciado pelo neoliberalismo e pela globalização. Devemos, portanto, debater e criticar a cultura e os bens patrimoniais apenas quando se tem como finalidade a representação de uma esfera externa dos sujeitos sociais. O governo, ao ofertar incentivos fiscais ao mercado de decisões sobre a cultura da cidade, torna-se um agente poderoso de exclusão.

Scifoni (2006) argumenta de maneira categórica que o patrimônio cultural sempre é um campo de lutas, conflitos e de tensões políticas. Para esta autora, devemos perceber o processo de patrimonialização na contemporaneidade, mas que no caso brasileiro é preciso observar esse fenômeno com ressalvas. É preciso reconhecer que a valorização do patrimônio no Brasil é um processo desigual, voltado sobretudo para o mercado turístico e de possibilidades de exploração. E, dessa forma, a patrimonialização precisa ser estudada e relativizada em alguns momentos quando se trata da realidade brasileira, principalmente quando vamos investigar ou debater o patrimônio natural e paisagístico.

Nessa perspectiva, Choay (2006) analisa e discute sobre qual é a noção de patrimônio que devemos utilizar. Mas, de acordo com esta historiadora, o patrimônio não se expressa exclusivamente com aquilo que já foi vivenciado, mas sim em uma relação totalmente direta com o presente. Dessa forma, devemos ter a consciência de que o patrimônio cultural, assim como o turismo, são fenômenos históricos que recentemente se tornaram matérias para a produção de conhecimento.

Em relação a esta questão, Canclini (1994) nos mostra que o patrimônio possui diversos usos sociais e, de tal maneira, que devemos ter maiores esforços de investigação política para que todas as classes possam encontrar no patrimônio o seu significado. O que Canclini quer nos dizer, é que o patrimônio é um espaço de disputas entre o Estado, setor privado e os movimentos sociais. O Estado assume um papel integrador da nacionalidade, o setor privado com sua acumulação econômica e reprodução de força de trabalho, e, por fim, os movimentos sociais que, em seu elemento maior, buscam uma mobilização social e uma apropriação coletiva e democrática do patrimônio. Há ainda essa desigualdade social relacionada com o patrimônio cultural, onde se expressa uma solidariedade que os une e os compartilha, um conjunto de bens e práticas que os identifica e, no entanto, costuma ser um lugar de complexidade social.

INTERRELAÇÕES ENTRE CULTURA, POLÍTICA E ECONOMIA NA CONTEMPORANEIDADE

No texto “Formação em Organização da Cultura no Brasil”, Antonio Rubim (2008) discute como a cultura na contemporaneidade, em conjunto com outras áreas do conhecimento, como por exemplo, economia, política e outras áreas, estão relacionadas com a problemática da historicidade. De acordo com este autor, não existe só a cultura em si mesma e sim uma economia da cultura, onde se tem a possibilidade de geração de renda através de atividades culturais, e simultaneamente a essa ideia, a cultura está articulada com outras instituições, como por exemplo, os valores e campos simbólicos.

Há dimensões maiores sobre a politização da cultura, pois também se estabelece relações de disputa e poder, onde os símbolos nos representam certos interesses. Cabe ressaltar ainda que há uma relação e um alargamento do conceito de cultura que anteriormente tinha um sentido elitizado, porém Rubim (2008) argumenta que existe outras formas e expressões, como também possui um sentido oposto da ideia de cultura da política, onde se

tem pautas de direitos que não estão diretamente ligadas a fatores econômicos e sim de inclusão.

A tomada de consciência de que a cultura é política, é um conjunto de pautas e ideias que vão surgir *a posteriori*, pois anterior a isso os assuntos discutidos eram para beneficiar certas áreas como a “culturalização da política”. O tema da mercantilização da cultura nos mostra que existem bens que ainda são esvaziados de historicidade. Nada mais atual do que discutir a cultura e seu papel na sociedade que é dotada de práticas sociopolíticas.

Podemos pensar que desde a modernidade até a contemporaneidade variados eixos passam pelo campo cultural. Um dos eixos a ser discutido é o dispositivo que marca esse ponto sobre a “mercantilização da cultura”, associada ao desenvolvimento capitalista e juntamente associada à indústria cultural. Esse processo, de acordo com Antônio Rubim (2008), nos mostra um avanço do capitalismo sobre os bens simbólicos. Ou seja, o capital não somente está em sua circulação, mas também na própria produção da cultura, fazendo com que a mercantilização da cultura seja potencializada.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo, desdobramento de diferentes reflexões examinadas em sala de aula, buscou estabelecer debates críticos acerca das questões que envolvem as políticas públicas de cultura e democracia cultural como estratégias de fortalecimento para as políticas de conservação e proteção do patrimônio. Como resultado e análise, constatou-se que quando as políticas culturais são bem formuladas e executadas, tais conjuntos de práticas e normas institucionalizadas têm a possibilidade de contribuir de forma direta com a gestão das práticas patrimoniais.

Além disso, cumpre ressaltar que a garantia dos direitos culturais é determinante para o desenvolvimento de uma determinada sociedade, sobretudo quando refletida e integrada às políticas públicas locais, conforme apontam os artigos 215, 216 e 216-A, da Constituição Federal, os quais fazem referência especificamente ao tema da cultura e do patrimônio no país. Paralelamente, foi possível chegar à reflexão em que a elaboração de políticas de cultura, dentro de um ambiente plural, possibilita uma nova autonomia, estimula novos protagonismos e estabelece empoderamentos dos cidadãos, principalmente quando relacionadas às questões de seus direitos e deveres.

Por fim, o fomento à participação social torna-se um mecanismo considerável para reforçar a permanência da diversidade cultural no país e, ao mesmo tempo, possibilita o fortalecimento da democracia cultural e do desenvolvimento local. Em síntese, ao transpassar e perceber os sentidos da cultura dentro de uma perspectiva institucionalizada, tem-se a possibilidade de pensar em modelos estratégicos de desenvolvimento que reconheça os indivíduos e a sociedade como protagonistas da sua história, memória, portadores dos seus sentidos e significados, estimulando a continuidade de um projeto democrático onde inclua todos e que considere a diversidade cultural como função de desenvolvimento do país.

Talvez esse seja o grande e atual desafio para as políticas culturais e suas questões para pensar o patrimônio!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERNAZ, Renata Ovenhausen. **Democracia e sistema de proteção do patrimônio cultural no Brasil**. Revista Direito, Estado e Sociedade, Ahead of print, 2020.

BRASIL. Constituição Federal. Disponível em:
http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.html. Acesso em 10 de dez. 2022.

BRASIL. Lei n. 12.343, de 02 de dezembro de 2010. **Institui o Plano Nacional de Cultura - PNC, cria o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais - SNIIC e dá outras providências**. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 2010. Disponível em:
http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2010/Lei/L12343.htm. Acesso em: 13 nov. 2022.

CALABRE, L. **A arte e a cultura em tempos de pandemia: os vários vírus que nos assolam**. Revista Extraprensa, [s. l.], v. 13, n. 2, p. 7-21, 2020. DOI: 10.11606/extraprensa2020.170903. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/170903>. Acesso em: 29 maio 2023.

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 García. **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.

CHOAY, Françoise. **A Alegoria do Patrimônio**. Traduzido por Luciano Viera Machado. 3 ed. 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.

GONÇALVES, J. R. S. O Patrimônio como categoria de pensamento. *In*: I., Abreu, R.; CHAGAS, M. **Memória e Patrimônio: Ensaios contemporâneos**. 2. ed., pp. 25-33. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

KARA-JOSÉ, B. **Políticas culturais e negócios urbanos: a instrumentalização da cultura na revalorização do centro de São Paulo, 1975-2000**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.

LOPES, João Miguel Teixeira. Da democratização da Cultura a um conceito e prática alternativos de Democracia Cultural. **Saber & Educar**, [s.l.], n. 14, nov. 2009. Disponível em: <http://revista.esepf.pt/index.php/sabereducar/article/view/121>. pp. 1-13. Acesso em: 1 ago. 2023.

LOWENTHAL, David. **Como conhecemos o passado**. Projeto de História: São Paulo, 1998.

POULOT, D. História, Memória e Patrimônio. *In*: POULOT, D. **Uma história do Patrimônio no Ocidente, séculos XVIII-XXI: do monumento aos valores**. São Paulo: Estação da Liberdade, 2009, pp. 9-37.

REIS, Manuela. **Cidadania e Patrimônio: notas de uma pesquisa sociológica**, Sociologia – Problemas e Práticas, n. 29, Oeiras, CIES/CELTA, 1999, 77-94.

RUBIM, Antonio Albino Canelas Formação em Organização da Cultura no Brasil. **Revista Observatório Itaú Cultural/OIC**, n. 6, 2008.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: desafios contemporâneos. *In*. CALABRE, Lia (org.). **Políticas culturais: olhares e contextos**. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa; São Paulo: Itaú Cultural, 2015, pp. 11-20. Disponível em <https://www.itaucultural.org.br/politicas-culturais-olhares-e-contextos>. Acesso em: 1 ago 2023.

SCIFONI, Simoni. **Os diferentes significados do Patrimônio natural**. Diálogos, DHI/PPH/UEM, Maringá, v. 10, n. 3, p. 55-78, 2006.

**A LINHA DO TEMPO DA PATRIMONIALIZAÇÃO ENTRE A MEMÓRIA E O
 APAGAMENTO DE UM SÍTIO ARQUEOLÓGICO EM OURO PRETO – MG**

Rodolfo Junqueira Fonseca¹

RESUMO: Podemos pensar o Patrimônio Cultural como uma contação de histórias do passado no presente na forma de narrativas e interpretações como filmes e livros? Que agentes roteirizam o passado dos lugares construindo cenários para criar uma memória coletiva presente? Nesse sentido, esta pesquisa expõe e problematiza a patrimonialização como um processo de negociação contextualizado, sócio-histórica e culturalmente selecionado a partir de pontos de vista. Ao longo de uma linha do tempo (1937 – 2022) toma-se como estudo de caso exemplar o Sítio Arqueológico do Morro da Queimada, nas bordas da cidade colonial de Ouro Preto – Brasil, para evidenciar a patrimonialização como uma política cultural de intervenção e de construção permanente de acordos, contínuo, descontínuo e imaginado entre agentes e instituições, em um território arqueológico, até então deixado à margem de uma cidade patrimônio da humanidade.

PALAVRAS-CHAVE: Patrimônio. Política Cultural. Ouro Preto. Memória. Apagamento.

INTRODUÇÃO

Poderíamos pensar o Patrimônio Cultural como forma de contação de histórias do passado no presente na forma de narrativas e interpretações como filmes, livros e outros produtos culturais também o fazem? Que agentes de fato roteirizam o passado dos lugares construindo cenários para criar uma memória coletiva presente compartilhada destes espaços? Reconhecer um Patrimônio não representaria tomar partido de um ponto de vista da história dos lugares?

Segundo o historiador e arqueólogo Niel Silberman (2016), o Patrimônio Cultural deve ser visto como um discurso em que cabe “[...] a interpretação do patrimônio – constelação de técnicas de comunicação que tentam transmitir o valor público, a importância e o significado de um patrimônio, objeto ou tradição” (Silberman, 2016, p. 11).

¹Sociólogo Urbano e da Cultura (UFMG), Mestre pelo IPPUR/UFRJ, Doutorando em Sociologia PPGSOL - Unb, Professor e Pesquisador, Consultor de Projetos e Políticas Públicas, Produtor Cultural e Audiovisual – Artigo resultante de pesquisa de Tese de Doutorado: <https://www.filmesderodolfofonseca.blogspot.com>.

Este trabalho analisa o processo de patrimonialização do Sítio Arqueológico do Morro da Queimada, em Ouro Preto - MG. Trata-se de um projeto deixado de lado por muitas décadas desde 1937, e iniciado, de fato, somente a partir de 2005. Em todos os bairros limítrofes do local arqueológico existem resquícios da ocupação urbanística de um próspero arraial minerador do início do século XVIII, a antiga Vila Rica anterior a própria Ouro Preto, cenário da Revolta de Felipe dos Santos em 1720. Há ainda na área exemplares preservados de capelas coloniais do período como as Capelas de São Sebastião, São João Batista e de Nossa Senhora da Piedade.

A necessidade de criação, inicialmente, de um Parque Arqueológico do Morro da Queimada surgiu sob a perspectiva de proteção de um patrimônio material aos poucos dilapidado, tanto pelo poder público local, quanto por parte da população (Mattos, 2009), que ocupou com casas populares o local a partir da segunda metade do século XX.

Formaram-se, dessa maneira, cinco bairros na periferia próxima da área tradicionalmente patrimonializada de Ouro Preto, Morro São Sebastião, Santana, São João, Piedade e o bairro Morro da Queimada, construídos sobre parte das ruínas, e hoje, limítrofes ao Sítio Arqueológico. Na fotografia abaixo é possível perceber a proximidade do sítio arqueológico com a Praça Tiradentes, área central e principal local turístico da cidade.



Delimitação original do Sítio Arqueológico Morro da Queimada em relação a Pça Tiradentes, abaixo à esquerda – Ouro Preto – MG – Fonte: Google, elaboração LAPACOM – Museologia – UFOP.

Neste artigo analisam-se as dimensões históricas, político-institucionais, sociais e culturais do Sítio Arqueológico através de documentos institucionais, acadêmicos, imagens de arquivo e imagens produzidas no levantamento do trabalho de campo, em busca dos agentes,

intenções e motivações geradoras do reconhecimento e legitimação do lugar como um patrimônio cultural ao longo do tempo a ser integrado à cidade patrimônio de Ouro Preto.

Com este objetivo uma linha de tempo entre 1937 e 2022 é considerada nesta pesquisa com a função delimitar analiticamente e estabelecer marcos temporais em seu campo de estudo, além de contextualizar o objeto construído pela pesquisa. A proposta é classificar neste largo tempo, discursos e documentos pesquisados em quatro períodos marcados por diferentes contextos, fontes, circunstâncias e agentes, levando em conta as políticas de patrimônio no Brasil na relação com o Sítio Arqueológico e a cidade de Ouro Preto.

1937 A 1969: DO OSTRACISMO AO QUASE PATRIMÔNIO

Um período que inclui a criação do antigo SPHAN e a fundação das Políticas Públicas de Patrimônio Cultural no Brasil. Um momento em que a preservação das cidades coloniais ganhava proeminência em oposição às cidades modernas e industriais em desenvolvimento no Brasil. Vale destacar que Ouro Preto é tomado como monumento nacional pelo SPHAN, após um grande período de ostracismo e abandono da cidade.

Entre 1897 e 1930, devido à mudança da capital do Estado de Minas Gerais para Belo Horizonte, ocorre a migração de toda população de funcionários públicos e conseqüentemente de seus recursos econômicos para a nova capital, assim como de muitos investimentos públicos. Diversos sobrados são abandonados, e a cidade se esvazia social e politicamente. Paradoxalmente, podemos refletir supondo que se não houvesse a mudança da capital do Estado, a Ouro Preto monumento nacional não existiria mais nem na década de 1930. Muito provavelmente seus sobrados teriam sido destruídos pela urbanização e especulação imobiliária, seus morros ocupados totalmente pelo crescimento urbano e populacional que já se iniciava no início do século XX.

Em 1951, o Morro da Queimada enquanto Sítio Arqueológico é visitado e mapeado por uma expedição da equipe do então SPHAN com Carlos Drummond de Andrade e Rodrigo de Melo Franco. Há também registros fotográficos das ruínas feitas durante a mesma expedição em 1951 localizadas no acervo do IPHAN-MG. Levando em conta que as ruínas já estavam presentes ou e já eram conhecidas no momento de criação das políticas de preservação do patrimônio Cultural em Ouro Preto pelo antigo SPHAN, nos anos 1930 a 50, por que não foram reconhecidas como patrimônio naquele momento como igrejas e fontes barrocas? Esta não é uma pergunta simples de ser respondida. Podemos supor que havia um

certo o senso de prioridade dos criadores do antigo SPHAN, porque a cidade como um todo estava em risco, além das condições restritas de ação do Estado naquele momento.

De fato, a concepção de política de patrimônio cultural naquele momento era estritamente monumentalizada e estética, e, portanto, restritiva e pontual. Escolhe-se priorizar bens culturais e artísticos que não estivessem em ruínas, como parte de um projeto presente de construção de um passado para o futuro Modernista almejado (VELOSO, 2022). Assim, o critério da importância histórica ou o “mais antigo” não é suficiente para explicar as escolhas patrimoniais, pois nem sempre o mais antigo era considerado por isto o “mais importante” a ser preservado. Trata-se da valorização do valor autêntico e genuíno em detrimento do valor histórico (Chuva, 2017).



Rodrigo de Melo Franco, Carlos Drummond de Andrade e técnicos do SPHAN sob as ruínas do Morro da Queimada – Ouro Preto – MG - Fotos: Acervo IPHAN MG e RJ – Ouro Preto 1951.

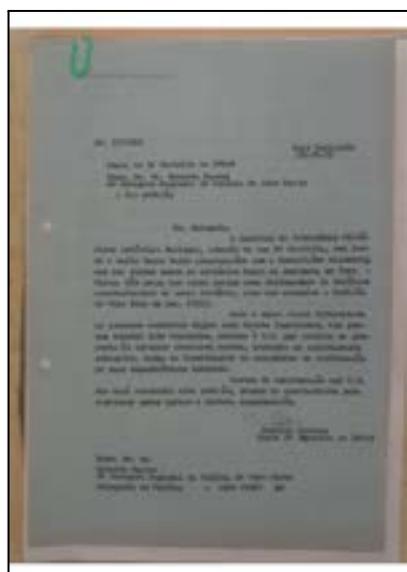
Em 1969, é criada formalmente a Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), com a unificação das centenárias Escola de Farmácia e Escola de Minas, criadas pela ordem colonial ainda no século XIX. Assim, a antiga cidade colonial expande seu perfil universitário e de repúblicas estudantis que se consolida nas décadas seguintes.

1970 A 1989: A CIDADE CONTRA O PATRIMÔNIO

O segundo momento corresponderia além do crescimento do perfil universitário de Ouro Preto, também do turismo na cidade e da expansão de novos bairros, com a ocupação de parte das encostas, inclusive, de áreas do Sítio Arqueológico. Além disso, o crescimento urbano de Ouro Preto no período é também atribuído ao crescimento da exploração de

minério de ferro em seu território e na região, sobretudo pela então estatal Vale do Rio Doce. Gerando, por sua vez, migrações urbanas do interior do Estado de Minas Gerais, e no contexto da Região Metropolitana de Belo Horizonte, da qual Ouro Preto sofre forte influência por sua proximidade.

Neste contexto, algumas áreas do Sítio Arqueológico do Morro da Queimada são sistematicamente ocupadas por loteamentos irregulares, que utilizam, inclusive, as pedras de ruínas do próprio Sítio como material de construção e fundação para habitações populares. A seguir podemos ver um documento do IPHAN de 1976 destinado ao delegado de polícia local que pede a intervenção policial para coibir o desmonte das ruínas.



SERVICO PUBLICO FEDERAL of. 177/32
 Belo Horizonte 28-07-1976
 Do Chefe do Distrito do IPHAN

Ao Delegado Regional de Policia de Ouro Preto
 Sr. Delegado,

O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional vem desde a muito tempo tendo preocupações com a demolições clandestinas dos velhos muros do histórico Morro da Queimada em Ouro Preto.

São peças que ainda restam como testemunhas de heróicos acontecimentos de nossa história, como por exemplo: a Sedição de Vila Rica no sec. XVIII.

.... poderemos contratar vigias para aquele logradouro, que possam impedir tais atentados, pedimos a V. S. nos auxilie na preservação daqueles preciosos restos, mantendo um policiamento ostensivo, capaz de desestimular os predadores na continuação de seus impatrióticos intentos.

Chefe 3º Distrito do IPHAN - Delegado Regional de Policia de Ouro Preto - Delegacia de Policia - OURO PRETO MG

Carta de pedido de ajuda do IPHAN-MG à delegacia de polícia de Ouro Preto no controle do espaço das ruínas do Morro da Queimada em 1976 - Documento original e transcrição de trechos – Fonte: IPHAN-MG

O período de 1970 a 1989 é marcado por distintas e descontínuas políticas de memória para o lugar do Sítio Arqueológico, assim como pelo início do debate e desenvolvimento técnico e institucional. Por um lado, técnico com uma Carta de mapeamento Geodésica da cidade e o Plano de conservação, valorização e desenvolvimento de Ouro Preto e Mariana da Fundação João Pinheiro (1975), e institucional, por outro, com os primórdios da renovação de concepções das políticas de patrimônio cultural. Tudo isto, enquanto Ouro Preto vive uma forte expansão urbana.

Foram propostas medidas que pouco a pouco ao longo dos anos foram implementadas, de maneira parcial ou completa, como a proibição do tráfego de veículos pesados, sinalização adequada de trânsito, melhorias do transporte coletivo e construção de uma nova Rodoviária na entrada da cidade para atender à crescente demanda turística em feriados e períodos

festivos. A despeito das transformações, no ano de 1980 é concedido o Título de patrimônio da Humanidade pela UNESCO à cidade.

De toda forma, as políticas de patrimônio do período ainda são marcadas por uma visão monumentalizada, que se coloca, por vezes, omissa, por vezes, sem controle e insuficiente, diante da continuidade do desmonte e apropriação das ruínas do Sítio Arqueológico. De fato, as ruínas do Sítio continuaram como no período anterior a ser vistas como “monumentos de segunda ordem” já que são consideradas “arruinadas” de antemão.

1990 A 2015: NOVAS POLÍTICAS DE PATRIMÔNIO E MEMÓRIA

O período seguinte, pós Constituição de 1988, é marcado pela legislação que estabeleceu novos marcos legais e práticas para as políticas de Patrimônio, assim como pela renovação institucional do IPHAN. Há no período uma nova expansão urbana de Ouro Preto, o que exige novas formas de controle junto ao poder público.

Em 1996 é aprovada a primeira tentativa legal de criação do Parque Arqueológico Morro da Queimada, o Projeto de Lei 76/1996, sancionado pela primeira gestão do então prefeito Ângelo Oswaldo, de acordo com a determinação do Plano Diretor de Ouro Preto, que já previa a criação do Parque naquele momento. No entanto, mesmo com a base legal, mas sem regulamentação pela Câmara Municipal, o projeto é deixado de lado pelas outras gestões municipais que se seguiram. Então, o que de fato, deflagaria anos depois a patrimonialização do Morro da Queimada?

No final da década de 1990 até início da década de 2000, são realizados os primeiros estudos arqueológicos sistemáticos do Sítio Arqueológico do Morro da Queimada, com levantamentos realizados pelo Arqueólogo e Professor da UFMG, Carlos Magno Guimarães. Ele estimava naquele momento que as ruínas e vestígios arqueológicos existentes, protegidos pela criação do Parque correspondiam a apenas 10% da área original ocupada da antiga Vila Rica. Os estudos resultaram em relatórios como o Levantamento Visual do Patrimônio Arqueológico do Morro da Queimada (2004), onde há registros de casas populares construídas com o material das ruínas ou até utilizando as ruínas como fundação para as construções.



Fotos: Acervo IPHAN - MG – Levantamento Visual do Patrimônio Arqueológico do Morro da Queimada (2004) que demonstra a utilização das ruínas para fins de habitação - Laboratório de Arqueologia – FAFICH – UFMG.

De 2001-05 é debatida a delimitação de um Parque Arqueológico por meio de audiências públicas. Há uma forte atuação de órgãos públicos em diferentes níveis que contribuiu para viabilizar a criação do Parque, incluindo o além do IPHAN, a Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), FIOCRUZ, a Prefeitura e Câmara de Vereadores de Ouro Preto, e até o Ministério Público Federal, além de entidades religiosas, ONGs e associações de moradores.

Na realidade, ao contrário, o que se observava em relação ao Sítio Arqueológico era uma completa omissão por décadas frente as ocupações da área, um desacerto entre a Prefeitura e a Câmara Municipal na definição de políticas urbanas nas últimas décadas do século XX, e, de fato, um descompasso completo do Poder Público em diferentes níveis de governo, federal, estadual e municipal, explícita pelos registros da primeira Audiência Pública de 2001.

O depoimento do arqueólogo Carlos Magno registrado na audiência pública de 2003 traz à tona a dimensão da Escravidão da população negra de origem africana e associa as ruínas do Morro da Queimada a ela, o que é totalmente diferente de associar as ruínas genericamente à história colonial portuguesa no Brasil ou à Revolta de Filipe dos Santos. Os anos seguintes foram marcados pela falta de vontade política da Prefeitura e uma atuação mais presente da Câmara, seguidos por impasses políticos e técnicos até 2005, além da ausência de instrumentos de planejamento territorial básicos e regulamentados como um Plano Diretor e uma Lei de Uso e Ocupação do Solo.

A nova delimitação do Parque e sua efetiva implementação se deu somente oito anos depois, através da Lei Municipal 465/2008, que criou um conselho gestor interinstitucional do Parque e envolveu a desapropriação e remoção de habitações populares situadas dentro da área delimitada no Sítio Arqueológico.

A seguir pode-se ver um manifesto de abril de 2000 do Movimento Pró-Morro da Queimada em defesa da criação do Parque Arqueológico e denunciando o “uso das ruínas como material de construção”, assim como “invasões clandestinas” da área do Sítio. Em seguida, pode-se verificar que ainda em 2015 o Ministério Público Estadual pedia a proteção do lugar.



Manifesto abril de 2000 - Acervo IPHAN – MG e Jornal Estado de Minas, maio de 2015

A despeito das discontinuidades, ao longo do período, se destaca a criação do Ecomuseu do Parque Arqueológico da Serra de Ouro Preto, como um projeto de extensão da Universidade Federal de Ouro Preto. Criado com o objetivo de sensibilizar, envolver e instrumentalizar os moradores dos bairros limítrofes ao Parque na relação com o acervo arqueológico, além de desenvolver sua própria memória social na relação com a história da cidade por meio da educação patrimonial e a arqueologia pública. Nesse sentido, o Ecomuseu se tornou mais um dos agentes atuantes e produtores de discursos sobre a patrimonialização do Parque.

Em paralelo, novos conceitos como de Patrimônio imaterial (2009) e o de Paisagem cultural (2010) são elaborados nas políticas de patrimônio cultural. Ao mesmo tempo são criadas linhas específicas de investimento em obras urbanas para as chamadas “Cidades Históricas” como o Programa Monumenta (2000) e o PAC Cidades Históricas (2013).

2016 a 2022: ENFIM, PATRIMÔNIO

Um contexto de enfraquecimento de Políticas de Patrimônio no Brasil somado a mudanças institucionais no IPHAN nacional e regional. Em nível local, de 2018 a 2022, foi debatido e aprovado na Câmara de Vereadores de Ouro Preto a diminuição da delimitação do Parque e a

mudança de categoria de patrimonialização de Parque para Monumento Arqueológico do Morro da Queimada.

A mudança de categoria tem claramente como objetivo a flexibilização dos limites em relação a bairros e propriedades privadas como pousadas e chácaras e até terrenos da Igreja Católica na área de influência do Parque, a despeito das remoções de habitações populares promovidas no passado recente.



Detalhe de Ruína do Sítio Arqueológico no bairro São Sebastião com casa habitada ao fundo – Foto: Autor

Em setembro de 2021, após novas ações de desocupação da área do Parque, promovidas pela Prefeitura juntamente com a Polícia Militar Ambiental, um incêndio com suspeita criminosa consome parte da vegetação da área e atinge várias ruínas. Isto, após muitos anos sem incêndios na região, segundo o Presidente do Conselho de gestão do Parque / Monumento. A comunidade dos bairros do entorno se mobiliza por dias para conter as chamas que poderiam atingir também suas casas. As ruínas das áreas atingidas do parque são salvas, e contraditoriamente, a queima da vegetação revela ruínas até então escondidas ou ocultadas na paisagem, deixando cinza o que antes era camuflado do verde da vegetação.

O último período de 2016 e 2022 demonstra como o território do município de Ouro Preto e seu patrimônio cultural ainda está inserido num contexto de forças e interesses políticos e econômicos que tensionam a todo tempo as definições e dimensões da proteção e preservação do que é definido como patrimônio cultural.



Sítio Arqueológico Morro da Queimada em relação aos bairros da Serra de Ouro Preto logo acima – Ouro Preto – MG – Fonte: LAPACOM – Museologia – UFOP

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da fragmentação de períodos desta linha do tempo de 1937 a 2022 fica delineado no espaço e no tempo, a construção de um panorama do processo sócio-histórico de constituição do Sítio Arqueológico enquanto projeto de bem patrimonial, demarcando e clareando a natureza dinâmica, descontínua, inacabada e não consolidada de seu processo sócio-histórico de patrimonialização. Algo exemplar para reconhecer as especificidades das políticas patrimoniais como política cultural, na qual diferentes temporalidades podem conter visões distintas e transformações espaciais neste mesmo lugar.

Dentre os materiais considerados é possível demonstrar os distintos projetos e motivações geradoras ora de apagamento e destruição, ora de apropriação e transformação, ora de reconhecimento e legitimação do chamado Parque Arqueológico do Morro da Queimada como um patrimônio cultural a ser integrado à cidade patrimônio de Ouro Preto.

Neste largo período, o lugar do sítio arqueológico passa de lugar de memória coletiva de uma Vila queimada pela repressão da coroa portuguesa, à ruína da antiga Vila Rica visitada pelos fundadores das políticas de patrimônio cultural no Brasil. Mesmo estando nas bordas da cidade tombada, seu lugar foi destruído pelo tempo, pela expansão da cidade e reapropriações do território, até o ponto de se tornar, já no século XXI, cenário de reconhecimento e implantação de um Parque arqueológico redefinido em seus limites cerca de uma década depois como Monumento. São diferentes temporalidades e fatores atuando como imaginários

sobre o mesmo lugar, contendo visões geracionais distintas, transformações do território e transformações de concepções das políticas de patrimônio e de memória.

Por um lado, a linha do tempo, como um recorte metodológico que existe apenas para esta pesquisa, tem a função de delimitar e estabelecer períodos para organizar e classificar analiticamente os critérios marcantes e delimitadores do processo sócio-histórico, além de contextualizar fontes, acontecimentos, pessoas e relatos diante do objeto e dos objetivos da pesquisa.

Por outro lado, a linha do tempo nos permite visualizar a processualidade do bem patrimonial estudado, em relação à sociedade onde está inserido, em um determinado tempo e espaço, no presente do passado deste bem. Portanto, não podemos dissociar a forma como olhamos para o Sítio Arqueológico do Morro da Queimada do seu processo sócio-histórico de reconhecimento enquanto patrimônio cultural.

Portanto, diversos materiais foram selecionados visando construir numa coerência cronológica à processualidade sócio-histórica da patrimonialização estudada. Assim é possível comparar em períodos contínuos de 1937 a 2022, as continuidades e descontinuidades das políticas de memória para o lugar. A própria sequencialidade dos períodos contribui para garantir a verossimilhança no processo, tal como se contássemos uma história ou a biografia do lugar.

A linha do tempo nos conta uma história de descontinuidades e abandonos do lugar ao longo do século XX, seja de 1937 a 1969, quando mesmo uma visita dos patronos do patrimônio não geraria ações de preservação, ou de 1970 a 1989, quando mesmo o registro de ocupações da área e inserção de novos instrumentos técnicos não geraria ações de controle e preservação efetivas por parte dos órgãos de patrimônio, estes por sua vez, já mais constituídos.

Nas décadas que se seguem de 1990 a 2015, há uma evidente refundação e intensificação das políticas de patrimônio na cidade de Ouro Preto, seguido por uma gradativa mudança de relações da memória coletiva por parte da sociedade local e do poder público com a área do Sítio Arqueológico do Morro da Queimada.

Poderiam ser as ruínas do sítio arqueológico do Morro da Queimada serem valorizadas e terem sua história contada como patrimônio da cidade através desta rememoração da Escravidão negra no Brasil? Esta é uma outra política de memória a ser desenvolvida. É comum pessoas que não gostam de Ouro Preto dizer que a cidade tem uma aura “pesada” devido a história escravocrata passada. Seria esta uma forma de nomear ou negar a escravidão da população negra na história da cidade? Creio que nomeia-se e nega-se ao mesmo tempo.

Podemos pensar que no momento em que a cidade de Ouro Preto se expandia, as pedras das ruínas tornavam-se novamente matéria-prima da habitação de trabalhadores diretos ou indiretos da nova mineração na cidade, descendentes ou não de negros escravizados, cuja memória coletiva também parece ter sido tomada pelo apagamento deste passado. Ao reutilizarem a matéria das ruínas estariam os novos habitantes mineradores se apropriando de um bem que historicamente já os pertencia?

De toda forma, as chamadas “invasões” do Sítio Arqueológico e a demanda por moradias baratas próximas ao centro de Ouro Preto não eram o principal obstáculo à patrimonialização do lugar, e sim a dissociação entre as políticas de preservação do patrimônio e as políticas de urbanas de planejamento de ocupação do território de Ouro Preto.

A pergunta mais importante aqui não é dizer o que é patrimônio cultural, mas reconhecer quando há patrimônio cultural de fato reconhecido como tal em um dado tempo e espaço do lugar do Morro da Queimada (Canclini, 2016). Ou seja, se tomarmos o patrimônio cultural como uma forma de conhecimento e saber, este saber precisa ser atualizado em um determinado presente. Assim, cada período não constitui apenas distintos passados, mas diferentes presentes do passado do lugar.

Enfim, em uma cidade amplamente patrimonializada como Ouro Preto, lembrar e esquecer um lugar representa definir escalas de prioridade para a capacidade de ação limitada de governos, por vezes omissos, mas também com recursos escassos e limitados.

Portanto, podemos avaliar: o que deflagrou a patrimonialização do Morro da Queimada foi, por um lado, o contexto favorável de 2000 a 2008 decorrente de um processo social de mudanças na perspectiva da técnica e das políticas da patrimonialização do território, e por outro, a mobilização institucional, técnica, política e comunitária pelo reconhecimento, de fato, do Sítio Arqueológico do Morro da Queimada como patrimônio cultural de Ouro Preto.

O processo de desenvolvimento de políticas de patrimonialização sob nova perspectiva a que me refiro corresponde a passagem de ações pontuais e voltadas a monumentos localizados ou centrais na cidade, para ações de conjunto que consideram o território, a paisagem e a memória comunitária como parte da preservação patrimonial, gerando novas políticas de memória para o Sítio Arqueológico do Morro da Queimada.

No entanto, apesar de todos os avanços nas políticas de memória para o Sítio Arqueológico do Morro da Queimada, ainda existe muita dificuldade em definir um modelo de proteção e preservação efetivo entre as instituições e demais agentes envolvidos no

conselho gestor do Parque, agora, Monumento. Isto tem gerado discontinuidades tais como a falta de políticas investimento e de manutenção constantes para a área.

Esta controvérsia pode ser explicitada na noção de que o território, mesmo fora do Parque / Monumento, continua dentro de uma área protegida enquanto sítio arqueológico. Ou seja, podemos dizer que quando há ou não patrimônio, ainda pode haver Arqueologia.

Portanto, nós sabemos que o que acontece antes transforma aquilo que acontece depois em uma sociedade, mas é preciso reconhecer que a maneira como “depois” olhamos para o que aconteceu “antes” também transforma o passado no presente.

Afinal, não é o patrimônio cultural que cria valor em si mesmo, mas são os atores sociais envolvidos que reconhecem sua eficácia simbólica enquanto dotados de valor reconhecido para o campo em que atuam (Bourdieu, 1996). Reconhecer um Patrimônio representa tomar partido de um ponto de vista da história dos lugares, pois “o patrimônio é um processo relacionado a um hábitos de dar importância ao que conhecemos” (CHUVA, 2009). Portanto, se não conhecemos e reconhecemos como daremos importância?

Podemos pensar o Patrimônio Cultural como uma forma de contação de histórias do passado no presente, na forma de narrativas e interpretações como filmes, livros e outros produtos culturais também o fazem. A patrimonialização é uma política cultural de intervenção e de construção permanente de acordos, contínuo, descontínuo e imaginado entre agentes e instituições. É um processo dinâmico que envolve tanto os governos e instituições locais, como comunidade e especialistas como autores deste conhecimento e aprendizado coletivo, em meio a processos sócio-históricos e contextos favoráveis, ou não, ao efetivo reconhecimento como patrimônio cultural.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Regina. Museus, ruínas e paisagens: patrimonialização e disputas de sentidos. In: GUIMARÃES, Maria da Conceição Alves de (org.). **Museografia e Arquitetura de Museus**. 1. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, FAU, PROARQ, 2010, v. 1, p. 190-212.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

ARCURI, Marcia *et al.* Patrimônio e Arqueologia Comunitária no Morro Da Queimada: desafios para a gestão compartilhada. **Anais... IV Seminário de Preservação do Patrimônio Arqueológico**. Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST, out. de 2016.

BOURDIEU, P. **The Rules of Art**: genesis and structure of the literary field. 1996.

BUENO, Fernanda. **A Paisagem de Ouro Preto como Espacialização no Tempo: a experiência e a vivência do Morro da Queimada.** Tese de Doutorado; Escola de Arquitetura e Urbanismo, UFMG, 2019.

CÂMARA MUNICIPAL DE OURO PRETO, Audiências públicas – Atas de Audiências Públicas ocorridas de 2001 – 2019 sobre o Sítio Arqueológico do Morro da Queimada organizadas pela Câmara Municipal de Ouro Preto – Fonte: Arquivo da Câmara Municipal de Ouro Preto.

CANCLINI, Néstor García. **A Sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência.** São Paulo: EDUSP, 2016, p. 65-77.

CHUVA, Márcia. **Os arquitetos da memória: sociogênese de práticas de preservação do patrimônio Cultural no Brasil nos anos 1930-40.** Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2009, p. 29-57.

CHUVA, Marcia. Possíveis narrativas sobre duas décadas de patrimônio: de 1982 a 2002. **Revista do Patrimônio Artístico Nacional.** Iphan 1937–2017, n. 35, 2017.

FUNDAÇÃO JOÃO PINHEIRO 1975. **Plano de conservação, valorização e desenvolvimento de Ouro Preto e Mariana, Belo Horizonte, FJP.**

GONÇALVES, José Reginaldo S. **A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil.** Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/IPHAN, 2002.

MATTOS, Y.; PRIOSTI, O. M. ; MARTINS, M. T. R. Diálogo, Sentido e Significado no Ecomuseu da Serra de Ouro Preto. *In: Anais... IV Encontro Internacional de Ecomuseus e Museus Comunitários*, 2012, Belém.

SILBERMAN, Neil. **Desafios para o Patrimônio Cultural: em busca de novas práticas.** Jundiá, SP: Paco Editorial, 2016

VELOSO, Marisa. **Palestra Patrimônio barroco e modernismo.** Canal Youtube PPGSOL (1 vídeo). Unb, 7 de abril 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=k-N9Qa3UUNU>.

COMUNICAÇÃO INTERPRETATIVA NA POLÍTICA CULTURAL DO PATRIMÔNIO: CENTROS DE INTERPRETAÇÃO

Inês El-Jaick Andrade¹

RESUMO: A apresentação e interpretação correspondem a recursos educacionais e integram ações de educação patrimonial as quais buscam adotar estratégias de maior aproximação com a sociedade (Portaria IPHAN n.375/2018). Ajudam a conectar intelectual e emocionalmente o visitante com os significados do recurso patrimonial visitado, para que desfrutem e o apreciem. Eles têm o potencial para desempenhar um importante papel no que tange a valorização do patrimônio cultural como veículo de construção da identidade comunitária e impulsionador de desenvolvimento socioeconômico, através do turismo. O objetivo deste artigo é contextualizar a introdução da comunicação interpretativa no campo do patrimônio cultural, identificar iniciativas de criação de centros interpretativos no Brasil e associá-las às políticas culturais conduzidas pelo Brasil desde 2016 à atualidade.

PALAVRAS-CHAVE: Centro de Interpretação. Políticas Culturais. Patrimônio Mundial da Humanidade.

INTRODUÇÃO: COMUNICAÇÃO INTERPRETATIVA DO PATRIMÔNIO

O início do século 21 consolidou uma nova agenda colocada à disciplina do patrimônio cultural, incluindo a indissociação entre atributos tangíveis e intangíveis, as reivindicações pelo direito da sociedade à cultura e a sustentabilidade do patrimônio. Diante desse panorama, a apresentação e interpretação de monumentos e sítios do patrimônio cultural têm o potencial para desempenhar um importante papel no que tange a valorização do patrimônio cultural como veículo de construção da identidade comunitária e impulsionador de desenvolvimento socioeconômico, através do turismo.

A origem do conceito de comunicação interpretativa situa-se no final do século 19, quando são criados parques naturais, nos Estados Unidos da América. Neste contexto, a interpretação era utilizada sobretudo como um meio de divulgar os parques naturais por meio da visita guiada por intérpretes, isto é, por mediadores. A interpretação patrimonial só

¹Arquiteta e urbanista, docente do Programa de Pós-Graduação em Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural das Ciências e da Saúde da Casa de Oswaldo Cruz - PPGPAT/COC. E-mail: ines.andrade@fiocruz.br.

passou a ser considerada uma disciplina após a publicação da primeira edição do livro “Interpreting our Heritage”, do jornalista norte-americano Freeman Tilden, em 1957. O autor definiu interpretação como: uma atividade educacional que objetiva revelar significados e inter-relações mediante a utilização de objetos originais, de experiências de primeira mão e por meios ilustrativos, ao invés de simplesmente comunicar informações fatuais (Tilden, 1977, p. 8, tradução nossa).

No fundamento da interpretação do patrimônio, a comunicação e o intérprete desempenham a tarefa de propiciar ao público uma assimilação do fenômeno que está sendo experimentado na visitação e provocá-los a fazerem conexões com problemas e situações que podem ser vivenciadas em sua vida cotidiana. O objetivo da interpretação patrimonial é sensibilizar o público para que possam explorar e estabelecer vínculos com o lugar de maneira a estimular atitudes de respeito e proteção. Tilden (1977) considera ideal que sejam estabelecidos três momentos em sequência: a compreensão através da interpretação; a apreciação através da compreensão; e a proteção através da apreciação.

Na década de 1970, a ideia de interpretar deixou de ser algo exclusivo do patrimônio natural e passou a incluir também o patrimônio cultural, contribuindo na prática para a criação de novas formas de apresentação. Ainda assim, foi apenas na década de 1990 que o conceito foi definitivamente inserido na Europa Continental, devido à crise relacionada com os modelos museológicos tradicionais e a ascensão da Nova Museologia. Nesse sentido, a obra dos autores James Carter (1997), “A sense of place - An Interpretive Planning Handbook”, e de Larry Beck e Ted Cable (1998), “Interpretation for the 21st Century – Fifteen Guiding Principles for Interpreting Nature and Culture”, são referenciais. Em especial, a publicação de Beck e Cable é um referencial teórico importante que expande o número de princípios da comunicação interpretativa. Outro autor de destaque é o chileno Jorge Morales Miranda, responsável por organizar “Guía Práctica para la Interpretación del Patrimonio: El Arte de Acercar el Legado Natural y Cultural al Público Visitante” (1998), uma das primeiras publicações em língua não inglesa abordando as ferramentas de interpretação patrimonial. O foco dessas primeiras publicações restringia as atividades interpretativas à preparação dos sítios para a prática do turismo cultural.

O interesse despertado pelo tema da interpretação e apresentação de sítios e a necessidade de formalizar as pesquisas e iniciativas, que já estavam em curso informalmente no âmbito do Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS), serão pontos decisivos (Silberman, 2008) para que a partir de 2005 sejam iniciados os trabalhos de criação

de um documento orientador internacional sobre a interpretação do patrimônio cultural: a Carta de Ename.

Em 2008, a 16ª Assembleia Geral do ICOMOS ratificou a Carta de Ename (Carta do ICOMOS para a Interpretação e Apresentação do Patrimônio Cultural), que traz o conceito de “apresentação”, compreendida enquanto uma comunicação cuidadosamente planejada de conteúdo interpretativo através do arranjo de informações interpretativas, acesso físico e infraestrutura interpretativa em um patrimônio cultural. A interpretação, por sua vez, é tratada como uma estratégia em potencial para fornecer o *Spiritu loci* ou "senso de lugar" para visitantes, reforçando, dessa maneira, a identidade e o sentimento de pertencimento nos habitantes locais (Morales, 1998).

No Brasil, o marco do estudo da interpretação do patrimônio cultural é o livro de Stela Murta e Brian Goodey de 1995, baseado na dissertação de mestrado de Murta. A autora teve contato com a interpretação do patrimônio na ocasião que fazia o mestrado na Inglaterra com o Prof. Brian Goodey, que era na ocasião presidente da Sociedade de Interpretação do Patrimônio da Grã-bretanha. Algumas experiências de projetos interpretativos voltados para o turismo cultural são realizadas em destinos turísticos em Minas Gerais (Goodey; Murta, 2002), tais como as cidades de São João del Rei, em 1999, e Tiradentes, em 2001.

Cabe destacar que, se inicialmente as atividades interpretativas estavam restritas à preparação dos sítios para a prática do turismo cultural, na atualidade assumem-se como integrantes de programas de educação patrimonial (Portaria IPHAN n.375/2018). Portanto, o objetivo da interpretação patrimonial é sensibilizar o público para que possam explorar e estabelecer vínculos com o lugar de maneira a estimular atitudes de respeito e proteção.

CENTROS DE INTERPRETAÇÃO EM SÍTIOS CHANCELADOS PELA UNESCO

O Brasil, desde setembro de 1977, é signatário da Convenção do Patrimônio Mundial da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco). Atualmente, o Brasil conta com 23 bens inscritos na lista do Patrimônio Mundial, pelo seu valor excepcional e universal para a cultura da humanidade. Desses sítios, 15 são culturais, um misto (Paraty) e 7 naturais. Nos últimos anos, alguns gestores de sítios chancelados vêm elaborando projetos para implantação de centros de interpretação ou centros interpretativos.

O centro de interpretação é um equipamento cultural relativamente novo. Está voltado para a divulgação e apresentação do sítio, além da recepção dos turistas. Podem contribuir na

tarefa de interpretar, reconhecer, relacionar o sítio-homem-paisagem como um todo e, assim, ressignificar o recurso patrimonial.

A implantação de centros de interpretação em sítios patrimônio da humanidade está vinculada a uma política orientadora da Unesco. Em 2002 a Unesco lançou o manual “Gestão do turismo em Sítios do Patrimônio Mundial: manual prático para gestores de Sítios do Patrimônio Mundial” (*Managing Cultural World heritage: World Heritage Resource Manual*). O documento afirma que a tarefa de gerir um sítio patrimônio da humanidade inclui as atividades de conservação, interpretação, gestão de visitantes, relação com o desenvolvimento, entre outros. Ao tratar dos sistemas de gestão, dentro de suas considerações adicionais, a interpretação é citada:

“A necessidade de lidar com as mudanças e os desafios de gestão que possam advir da inscrição na Lista do Patrimônio Mundial. Por exemplo, as implicações de um possível aumento no número de visitantes em razão da inclusão do bem na lista devem ser compreendidas e levadas em consideração no planejamento, assim como o maior compromisso com a **interpretação do sítio** e com instalações para visitantes” (UNESCO, 2016, p.67, grifo nosso).

Yáñez (2019) investiga e reflete sobre os documentos doutrinários que tratam do turismo cultural no âmbito do ICOMOS e da Unesco. Ela destaca a importância conferida à atividade turística nesse documento oficial da Unesco e o considera um avanço em relação ao texto da Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural (UNESCO, 1972), “que a menciona [a atividade turística], de fato, tangencialmente, apenas quando o formato dos dossiês de inscrição refere-se aos fatores que podem afetar os bens inscritos” (Yáñez, 2019, p.82).

Desde então, com o objetivo de responder ao compromisso da interpretação do sítio, os gestores dos patrimônios mundiais na Europa têm criado centros de interpretação. Isso é compreendido como um reflexo da vocação turística que estava sendo impulsionada pelo apoio de fundos da União Europeia que propiciavam os recursos para as administrações locais e regionais utilizarem a cultura como ferramenta-chave (Ponte, 2019).

Os centros de interpretação, tendo sido implantados em diversos países europeus em uma perspectiva da ampliação do universo museológico, no final do século 20 e início do 21. Convém destacar que, centros de interpretação não possuem missão e objetivos regulamentados, portanto não devem ser confundidos com instituições de museologia. Por não existirem regulamentos, isso garante uma liberdade (Ponte, 2019) na montagem de programas desses espaços.

“Os centros de interpretação utilizam diferentes meios de comunicação para apresentar o legado cultural. Para auxiliar e estimular o processo de conexão

emocional e intelectual do visitante, as estratégias comunicativas tendem a ser mais amigáveis e interativas, usando muitas vezes cenografia, exposições e programas multimídia” (Ponte, 2019, p. 171).

POLÍTICAS CULTURAIS E A INTERPRETAÇÃO DO PATRIMÔNIO

Presenciamos nos últimos três anos uma quantidade expressiva de lançamentos de centros de interpretação no país, tanto para sítios chancelados pela Unesco, como para candidatos (Complexo Ambiental Mirante do Caldas, no Ceará) a lista, ou, mesmo, para aqueles tutelados pelas esferas de federal e local. Gestores e Prefeituras têm enxergado na criação de Centro Interpretativos um equipamento cultural com potencial para catalisar e mobilizar recursos internos e externos aos territórios. Muitos gestores têm realizado investimentos para adequar suas propostas expositivas a comunicação interpretativa. Esse é o caso de Paraty (Rio de Janeiro) que tem se empenhado em reposicionar a Casa da Cultura como o efetivo centro de interpretação do patrimônio, em seus aspectos natural e cultural, com ênfase na vertente imaterial deste.

Planos de gestão turísticos bem-sucedidos, como do Norte de Portugal, indicam que esses são espaços atrativos para a captação de recursos por meio do qual se dá a geração de trabalho e renda local. No entanto, os centros de interpretação também têm relevância na valorização do legado cultural local e identidade comunitária (Ponte, 2019).

No que tange as legislações brasileiras, destaca-se a Portaria do Iphan n.137/2016 que estabelece as diretrizes de Educação Patrimonial do Iphan e das Casas do Patrimônio. Em seu 3º artigo elenca entre uma série, a diretriz de “valorizar o território como espaço educativo, passível de leituras e **interpretações por meio de múltiplas estratégias educacionais**” (Portaria Iphan n.137/2016, Art.3, grifo nosso). Percebe-se que o conceito de interpretação, desde então e no âmbito da política do Iphan, passa a estar associado a ação de educação patrimonial.

Já em 2018, na Política Nacional do Patrimônio Material (Portaria nº 375, de 19 de setembro de 2018) e na Política Nacional do Turismo (Decreto n. 9763 de 11 de abril de 2019), ganha destaque o equipamento cultural referenciado como “centro de interpretação”, isto é, enquanto uma forma de interação com o patrimônio cultural. No artigo 58º da Portaria nº 375/2018 são identificados os espaços em que podem ser realizadas ações de interpretação. Os Centros de Interpretação são um dos meios possíveis de realizar a comunicação interpretativa:

Art. 58. São espaços passíveis de ações de Interpretação, Promoção e Difusão do patrimônio cultural material:

- I. Os Bens Culturais protegidos;
- II. Os Canteiros de Obras de bens culturais protegidos;
- III. Os Canteiros de Pesquisa Arqueológica;
- IV. As Instituições de Guarda e Pesquisa de bens arqueológicos;
- V. Os Lugares de Memória;
- VI. Os Museus;
- VII. As Redes do Patrimônio;
- VIII. Os **Centros de Interpretação**; e
- IX. Os Itinerários Culturais (Portaria nº 375, de 19 de setembro de 2018, grifo nosso).

Esse é um reflexo do debate iniciado em 2016, promovido dentro do IPHAN com gestores de sítios chancelados. Nessa ocasião foi realizado o Seminário Internacional Boas Práticas em Gestão de Paisagem. O evento contou com a participação do museólogo português António Ponte (1970-), então Diretor Regional de Cultura do Norte (2013-2021). Ponte apresentou no evento para o público de gestores diversos exemplos de centros de interpretação portugueses, chancelados como Patrimônio Mundial. Esses utilizavam diferentes meios de comunicação para melhorar a compreensão do patrimônio, de forma a auxiliar e estimular o processo de conexão emocional e intelectual do visitante ao patrimônio. A principal estratégia era a interatividade, usando muitas vezes cenografia, exposições e programas multimídia.

Figura 1 – Realização do Seminário Internacional Boas Práticas em Gestão de Paisagem em 2016.



Fonte: Portal das Missões (2016).

Planos de gestão turísticos bem-sucedidos, como do Norte de Portugal, indicam que esses são espaços atrativos para a captação de recursos por meio do qual se dá a geração de

trabalho e renda local. No entanto, é conveniente reforçar que os centros de interpretação também têm relevância na valorização do legado cultural local e identidade comunitária (Ponte, 2019).

A realização daquele evento esteve relacionada, por sua vez, ao lançamento do manual de “Gestão do Patrimônio Mundial Cultural” (versão em português de 2016) da Unesco. Esse documento orienta o estabelecimento de práticas de interpretação, apresentação e gestão de visitante em seus sítios chancelados:

“[...] as implicações de um possível aumento no número de visitantes em razão da inclusão do bem na lista devem ser compreendidas e levadas em consideração no planejamento, assim como o maior compromisso com a **interpretação** do sítio e com instalações para visitantes” (Pedersen, 2016, p. 67, grifo nosso).

Em sequência ao seminário, foram iniciadas missões de delegação do Iphan para conhecer os centros interpretativos do Norte de Portugal. Em 2017 e 2018, duas missões são realizadas à Portugal e têm por objetivo o aprofundamento do conhecimento de casos portugueses que se apresentam como “Boas Práticas de Gestão”, isto é, de valorização e de promoção dos sítios patrimoniais, especialmente no campo do Turismo, conciliando o desenvolvimento socioeconômico às atividades de preservação.

Em 2019, uma nova missão é organizada, mas dessa vez a delegação é formada por gestores de sítios declarados patrimônio pela Unesco. O grupo destacado conheceu alguns centros de interpretação em Portugal e tinha como tarefa trazer subsídios para que as administrações locais, diretamente envolvidas com os sítios brasileiros, elaborassem estratégias de fomento à instalação de centros de interpretação turística nos 15 sítios declarados Patrimônio Mundial no Brasil.

O outro documento normativo, a Política Nacional do Turismo (Decreto n. 9763/2019), também incorporou o conceito de centros de interpretação do patrimônio e incentiva à implantação deles, para atendimento aos turistas e aos visitantes, nos sítios de declarados patrimônios mundiais. Essa política estava voltada para desenvolver, ordenar e promover os segmentos turísticos relacionados com o Patrimônio Mundial Cultural e Natural do Brasil chancelados pela Unesco. A política define os centros interpretativos ou centros de interpretação enquanto espaços que orientam o visitante como conhecer o sítio e que utilizam recursos de comunicação *in situ* de forte atratividade e destinados sobretudo a potenciar o turismo cultural. Seguindo a definição do Decreto n.9763/2019:

“centros de interpretação turística – espaço de acolhimento e recepção de turistas e de visitantes, com informações diversas sobre o sítio e seus valores preservados que, a partir de uma experiência sensorial, os auxiliam a vivenciar a história do lugar e

compreender as suas características e o seu valor universal e excepcional, além de inteirar-se sobre a oferta cultural e natural existente na localidade onde o sítio se encontra, e sobre os produtos e serviços turísticos associados aos atrativos patrimoniais existentes” (Decreto n. 9763/2019).

Cabe destacar que os centros interpretativos podem guardar acervos, mas a finalidade é a transmissão de conhecimento. Para a construção de seu repertório comunicativo pode ser tirado partido de documentos, objetos, depoimentos, experiências, vivências, memória individuais e coletivas da comunidade. Apesar das diferentes estratégias interpretativas e recursos expositivos disponíveis, o que constrói um centro de interpretação são os valores pelos quais os sítios foram atribuídos enquanto patrimônio mundial.

Essa premissa está explicitada tanto em documentos da Unesco, já relacionados, como na Carta de São Luís² elaborada pela Confederação Nacional de Municípios e a Organização Brasileira de Cidades Patrimônio Mundial. A Carta de São Luís foi assinada durante o 8º Encontro Brasileiro das Cidades Históricas Turísticas e Patrimônio Mundial, na cidade de São Luís (Maranhão), com o tema “Turismo, a riqueza do Brasil, no cenário pós-pandemia: O patrimônio Cultural e natural como ativo para o desenvolvimento”. Esse documento elenca pontos de destaque para a atuação dos gestores de sítios chancelados, entre os quais: “Estabelecer Centros de Interpretação para o Patrimônio Mundial Cultural e Natural, como forma de potencializar a compreensão dos valores atribuídos aos sítios e à experiência dos visitantes” (Carta de São Luís, 2021, ponto 12).

Figura 2 – Realização do 8º Encontro Brasileiro das Cidades Históricas Turísticas e Patrimônio Mundial, na cidade de São Luís (Maranhão).



Fonte: Agência de Notícias – Prefeitura de São Luís (2021).

²Em 2021 foi realizado o 8º Encontro Brasileiro das Cidades Históricas Turísticas e Patrimônio Mundial, na cidade de São Luís (Maranhão), com o tema “Turismo, a riqueza do Brasil, no cenário pós-pandemia: O patrimônio Cultural e natural como ativo para o desenvolvimento”. O evento foi organizado pela Confederação Nacional de Municípios e a Organização Brasileira de Cidades Patrimônio Mundial. Na ocasião foi apresentada e assinada a Carta de São Luís.

Estão em andamento estratégias de financiamento de centros de interpretação no Brasil sob as diretrizes contemporâneas de apresentação e interpretação do patrimônio cultural. As capitais São Luís (Maranhão) e Salvador (Bahia) foram selecionadas para receberem os dois primeiros Centros de Interpretação de seus sítios chancelados pela Unesco, dentro dessa perspectiva. Os projetos estão sendo financiados pelo Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES) e com coordenação executiva da Organização Brasileira de Cidades Patrimônio Mundial. Os projetos-pilotos começaram a ser desenvolvidos ainda em 2020, mas, até a presente data, não foram concluídos.

O centro de interpretação do sítio histórico de Salvador, chamado sugestivamente de “Casa das Histórias de Salvador”, será implantado em um casarão do século 19 localizado na Rua da Bélgica, no bairro do Comércio (cidade baixa). Juntamente ao centro de interpretação, integra o conjunto uma nova edificação destinada para abrigar o Arquivo Público do município. As obras de restauração do casarão e do novo edifício estão na fase final e devem ser concluídas em 2023.

Este complexo terá serviços e atividades funcionando de maneira interligada e integrada. O projeto museológico do centro de interpretação promete ser muito inovador, porque traz a proposta de construir de maneira colaborativa seu repertório. Está sendo construído, desde 2022, com uma metodologia de curadoria participativa, com consultas públicas à população. A coordenação é da turismóloga Simone Costa da PRODETUR/Secretaria Municipal de Cultura e Turismo de Salvador. O princípio do centro de interpretação é instigar a conhecer através do caminhar pela cidade exercendo as funções de acolhimento, educação, cultura e pesquisa.

Figuras 3 e 4 – Projeto do Arquivo Público e Casa de Histórias de Salvador (Bahia), o primeiro centro de interpretação idealizado a partir das discussões e políticas públicas culturais estabelecidas a partir de 2016.



Fonte: A Tarde (2021).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde 2016, no país, os centros de interpretação se popularizaram entre gestores de sítios que têm percebido em sua implantação um meio para mobilizar recursos provenientes do turismo cultural. O patrimônio cultural apresentado e interpretado é um veículo de construção da identidade comunitária e impulsionadora de desenvolvimento socioeconômico. É, contudo, essencial não desconsiderar que o patrimônio cultural é um campo de disputa e conflito.

Assim, os centros de interpretação são um equipamento cultural que podem contribuir na tarefa de apresentar e interpretar os sítios e suas cidades sob perspectivas decoloniais e não hegemônicas. A interpretação sempre será um ato diretamente ligado à comunicação. É importante que nesse processo, o espírito da comunicação interpretativa - de tornar as experiências significativas - não seja abandonado em prol de um cartão de visitas sem contradições e desigualdades. Da mesma maneira, a regulamentação, a gestão, manutenção e sustentabilidade desses centros de interpretação são assuntos que merecem ainda ser debatidos com profundidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. Portaria Iphan n.137, 28 de abril de 2016. Estabelece diretrizes de Educação Patrimonial no âmbito do Iphan e das Casas do Patrimônio. Diário Oficial da União: Seção: 1, Brasília, DF, Página: 81, 29 de abril de 2016.

BRASIL. Portaria Iphan n.375, 19 de setembro de 2018. Institui a Política de Patrimônio Cultural Material do Iphan e dá outras providências. Diário Oficial da União: Seção: 1, Brasília, DF, Página: 7-11, 20 de setembro de 2018.

GOODEY, Brian; MURTA, Stela. Interpretação do Patrimônio para Visitantes: um quadro conceitual. In. MURTA, Stela Maris; ALBANO, Celina. **Interpretar o patrimônio: um exercício do olhar**. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Território Brasilis, 2002. p.13-47.

ICOMOS. **Carta de Ename para Interpretación y Presentación de Sitios de Patrimonio Cultural**. Québec: ICOMOS, 2008

MORALES MIRANDA, Jorge. La interpretación del patrimonio natural y cultural: todo un camino por recorrer. **PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico**, ano 6, n.25, p.150-157, 1998.

Organização Brasileira das Cidades Patrimônio Mundial (OBCPM). **Carta de São Luis**, 10 de dezembro de 2021. Disponível em: https://www.cidadeshistoricas.org.br/wp-content/themes/cidadeshistoricas/images/carta_sao_luis_2021.pdf. Acesso: 01 de dezembro de 2022.

PEDERSEN, Arthur. **Gestão do turismo em Sítios do Patrimônio Mundial: manual prático para gestores de Sítios do Patrimônio Mundial**. Brasília, D.F: Unesco; Iphan, 2019

PONTE, António. O papel dos centros interpretativos na comunicação do patrimônio. **Revista do Patrimônio**, nº 39, p.159-180, 2019.

UNESCO. **Gestão do Patrimônio Mundial cultural**. Brasília: Unesco Brasil, Iphan, 2016. 163 p., il., (Manual de referência do patrimônio mundial).

SILBERMAN, Neil. Process Not Product: The ICOMOS Ename Charter (2008) and the Practice of Heritage Stewardship, **The Journal of Heritage Stewardship**, 6, 2, 2009. pp.7-15.

TILDEN, Freeman. **Interpreting our Heritage**. Chapter Hill: University of North Carolina, 1977.



YÁÑEZ, Celia Martínez. Carta Internacional de Turismo Cultural do ICOMOS de 1999: primeira aproximação para sua revisão e atualização. **Revista do Patrimônio**, nº 39, p.71-87, 2019.

O PARQUE NISE DA SILVEIRA COMO EQUIPAMENTO PÚBLICO E DE INTEGRAÇÃO COM SUA ÁREA DE VIZINHANÇA

Raquel Xavier Laffite¹
Leonardo Marques de Mesentier²

RESUMO: Na perspectiva deste projeto entende-se que diretrizes de intervenção, associadas ao estudo de caso, compreendem orientações para a requalificação dos espaços livres do Instituto Municipal Nise da Silveira, atual Parque Nise da Silveira, bem como resgatar a memória da antiga Instituição psiquiátrica, composta por diversos dispositivos, dentre eles, o Museu de Imagens do Inconsciente, que embora seja um importante patrimônio cultural e científico, não possui o reconhecimento que lhe deveria ser atribuído. Para contribuir na difusão e dar visibilidade ao equipamento urbano, propõe medidas que propiciem a participação mais intensiva, tanto dos usuários de saúde mental quanto da comunidade, possibilitando à inclusão social e o incentivo a apropriação dos espaços livres, com base nos princípios da Dr.^a Nise, de caráter humanista e em prol da integração com o entorno.

PALAVRAS-CHAVE: Requalificação dos espaços livres. Patrimônio cultural. Visibilidade. Apropriação. Integração.

INTRODUÇÃO

Considerando os processos contemporâneos que envolvem as relações que os museus estabelecem com os tecidos urbanos nos quais se insere, com especial atenção para as interações determinadas pelos espaços públicos e pelos espaços livres nas cidades, esta pesquisa visa uma reflexão sobre as diretrizes que potencialmente sirvam para orientar uma intervenção para os espaços livres do campus do Instituto Municipal Nise da Silveira (IMNS), atual Parque Nise da Silveira (março de 2022), e, antigamente chamado Centro Psiquiátrico Pedro II, localizado no bairro do Engenho de Dentro, zona norte da cidade do Rio de Janeiro.

¹Doutoranda do Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal Fluminense PPGAU UFF Niterói/RJ. E-mail: raquellaffite@id.uff.br.

²Professor Doutor do Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal Fluminense PPGAU UFF Niterói/RJ. E-mail: lmesentier@id.uff.br.

O campus da antiga Instituição psiquiátrica ocupa uma área de 80.000m² correspondente a quatro quadras do bairro. Como espaço multifuncional, abriga diversos dispositivos, dentre eles o conjunto do Museu de Imagens do Inconsciente (MII), além disso, o antigo complexo psiquiátrico é situado numa região adensada e com predomínio residencial, próxima à linha férrea, a Estação Olímpica do Engenho de Dentro e a Linha Amarela, via expressa de ligação entre os bairros da Barra da Tijuca e Centro da cidade do Rio de Janeiro (Figura 1).

O Instituto Municipal Nise da Silveira (IMNS), tem origem a partir da transferência dos pacientes internos do Hospício de Pedro II (HP II), primeira instituição psiquiátrica do Brasil, localizada no bairro da Urca, e que posteriormente, foi transferida para a Colônia de Alienados no bairro do Engenho de Dentro, e que mais tarde, passou a ser chamado de Centro Psiquiátrico Pedro II. De acordo com o Instituto Rio Patrimônio da Humanidade (IRPH), foi uma das instituições sucessoras do antigo Hospício de Pedro II que prosseguiram com as metodologias relacionadas ao campo da saúde mental. Nise da Silveira, médica psiquiátrica alagoana, por não se conformar com os métodos convencionais da psiquiatria, insere as artes plásticas como procedimento terapêutico, buscando a reestruturação psíquica e a reintegração social dos pacientes com esquizofrenia. A grande produção plástica dos ateliês terapêuticos motivou a implantação, por Nise, em 1952, do Museu de Imagens do Inconsciente, importante patrimônio cultural de importância científica e também artística.

O Museu de Imagens do Inconsciente possui um acervo de mais de 400 mil obras de artes, é a maior coleção do gênero no mundo, com coleções tombadas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), tendo o acervo pessoal de Nise da Silveira, reconhecido no Programa Memória do Mundo pela UNESCO. Segundo Silveira (2008), o Museu integra um centro vivo sobre o universo interior do ser humano, de estudos e pesquisas relacionadas a questões psíquicas, onde preserva as obras produzidas nos ateliês terapêuticos e abriga seus clientes acompanhando a leitura em série das imagens oriundas do inconsciente.

Embora Nise da Silveira tenha sido precursora na metodologia terapêutica no Brasil, e referência no campo da psiquiatria, o Museu de Imagens do Inconsciente e de forma mais ampla, o campus do antigo Instituto de psiquiatria, não possui a visibilidade e o reconhecimento que lhe deveria ser atribuído, e é importante entender o quanto a relação que o museu estabelece com o tecido urbano, onde este inserido contribui para esta situação,

considerando as interações determinadas pelos espaços públicos e pelos espaços livres nas cidades.

O campus da Instituição é cercado em grande parte por gradis, visto que o equipamento público passou recentemente por uma intervenção, tendo parte da derrubada dos muros que o cercavam, resquícios dos antigos moldes de segregação social das instituições psiquiátricas, modificadas a partir de 1970, quando medidas mais flexíveis e de regime semiaberto, foram adotados. Além disso, foi inaugurado o Bosque Dona Ivone Lara, dando início a primeira etapa do projeto de parque urbano a ser oferecido como opção de lazer para o bairro, e, deixando de funcionar como campus psiquiátrico. Por outro lado, o equipamento é destituído de sinalização e tem seu acesso principal, localizado na Rua Ramiro Magalhães e atualmente na Rua Dr. Leal (figura 02), enquanto que o acesso para o MII pela Rua Bernardo, é restrito aos clientes e funcionários do Museu, obrigando os visitantes a percorrerem um longo caminho desprovido de placas indicativas para acesso às instituições. Observa-se, também, a carência de equipamentos urbanos, o que impossibilita a permanência dos usuários, tornando-se um agravante num bairro do subúrbio da cidade, para o qual os recursos destinados aos espaços públicos, geralmente, são escassos.

Vale ressaltar, que já existem manifestações culturais realizadas no campus, porém, sendo os seus espaços livres isentos de mobiliário urbano e com infraestrutura precária, caberia então implantar, equipamentos públicos básicos nas áreas descobertas, que oferecessem condições necessárias para que estes eventos sejam realizados de forma apropriada e mais utilizados pelos usuários da rede de saúde mental e pelos moradores do bairro.

Enquanto Centro Psiquiátrico Pedro II, a Seção de Terapia Ocupacional ministrada pela Dr.^a Nise, contava com atividades terapêuticas desenvolvidas nos jardins, o que muitas vezes despertava de forma significativa, a produção de obras espontâneas inspiradas na paisagem do complexo psiquiátrico, hoje estas práticas se restringem ao interior do equipamento cultural do Museu de Imagens do Inconsciente.

A proposta fundamenta-se na valorização do campus do IMNS, atual Parque Nise da Silveira, proporcionando-lhe visibilidade, no incentivo ao convívio social e na apropriação dos seus espaços livres, como espaço de lazer pela comunidade. O estudo se desenvolveu com base nos princípios da Dr.^a Nise da Silveira, em referência ao seu trabalho singular, de caráter humanista e a favor da reinserção social.

O Parque Municipal Nise da Silveira não abriga mais pacientes internos, apenas recebem os usuários frequentadores dos diversos serviços assistenciais que são oferecidos pela Instituição, como parte da desconstrução do modelo asilar.

As atividades terapêuticas desenvolvidas no Instituto contribuem na reintegração social dos pacientes e estas práticas reforçam a proposta da pesquisa de incentivo ao uso dos espaços

livres por meio da implantação de atividades culturais, equipados de infraestrutura e de uma comunicação visual padronizada, para que possa ser apropriado pela comunidade, atuando como equipamento público e de integração com o entorno, de caráter social e proporcionando a qualidade paisagística urbana do bairro, por ser uma região carente de áreas de respiro e de espaços públicos.

O campus do Instituto é composto por uma grande concentração de massa arbórea e atua como um “pulmão” para o bairro do Engenho de Dentro. Diante disso, a partir da requalificação dos espaços livres tende a potencializá-lo como um equipamento urbano para a localidade que é predominantemente residencial, consolidada e desprovida de espaços de cultura e de lazer. A partir da utilização dos seus espaços abertos com a inserção de manifestações culturais, oferecidas tanto aos usuários quanto à população em geral, constituída com mobiliário urbano, elementos de sinalização, possibilitando a facilidade do acesso e de prioridade ao pedestre, buscará a inserção social, a sociabilidade e a conexão com o entorno imediato.

A proposta projetual tem como base conceitos de Espaços públicos, Espaços livres e a relação Museus e Cidades, fundamentada por referenciais teóricos, e tendo como metodologia a de observação, conhecida pelo método da Deriva, que tem como papel a realização de percursos espontâneos. A metodologia da Deriva propõe ser aplicada nos estudos de campo, em dias e horários distintos, para melhor compreensão dos usos observados no antigo complexo hospitalar. Além das visitas “in loco”, complementam a elaboração de mapas mentais, o registro iconográfico, a realização dos questionários e das entrevistas formais e informais, direcionados à população do entorno, usuários, funcionários e visitantes do atual parque urbano.

São apresentados a seguir, os mapas com os principais pontos de referência do contexto do Parque Municipal Nise da Silveira, a vista aérea do campus e a localização do Museu de Imagens do Inconsciente, elaborados pelo presente autor.

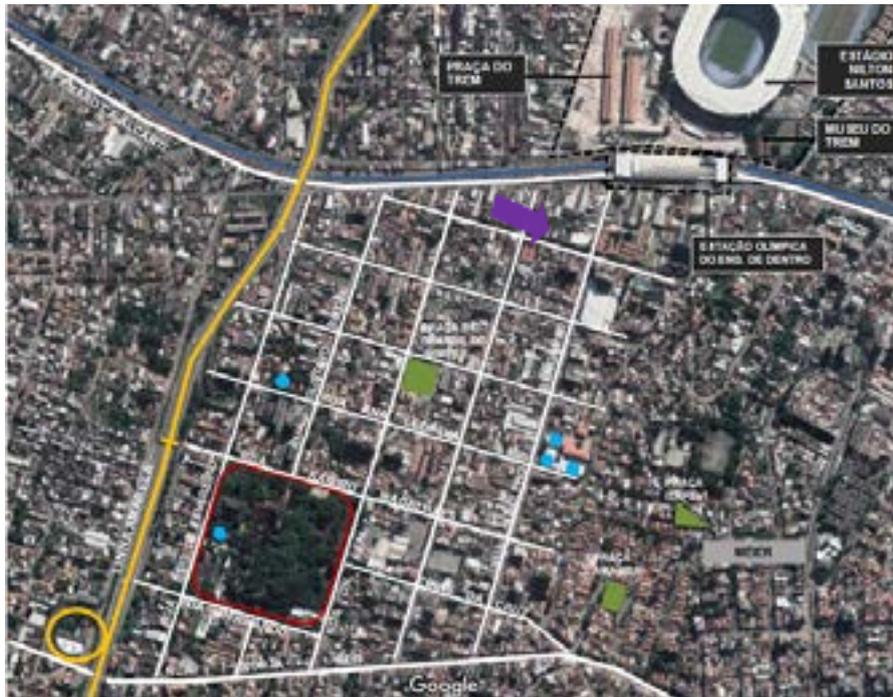


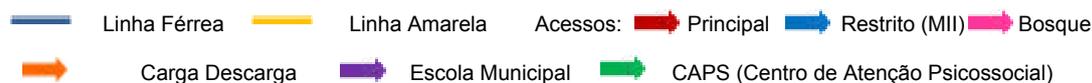
Figura 1 Vista aérea do Parque e os pontos principais do seu contexto.
Fonte: Google maps adaptado por Laffite, R.

- Legenda:
- Parque Municipal Nise da Silveira
 - Escolas Municipais
 - Praças
 - Linha Férrea
 - Linha Amarela
 - Estação Olímpica do Engenho de Dentro



Figura 2 Vista aérea do Parque e a localização do MII.
Fonte: Google maps adaptado por Laffite, R.

- Legenda:
- Parque Municipal Nise da Silveira
 - Escolas Municipais
 - Praças
 -
 -



QUESTÃO CENTRAL

A proposta objetiva buscar conhecimentos sobre como poderia se dar a valorização do campus do Instituto Municipal Nise da Silveira, atual Parque Municipal Nise da Silveira, e, mais especificamente, do patrimônio do Museu de Imagens do Inconsciente, como equipamento público e de integração com a população local. Como aprimorar a relação do museu com o tecido urbano? Como integrá-lo com sua área de vizinhança?

Desta forma, a pesquisa busca refletir sobre a problemática da invisibilidade do Museu de Imagens do Inconsciente e as contextualizar para possíveis diretrizes. Neste sentido, partimos inicialmente do ponto de vista da localização do equipamento cultural e da sua inserção no contexto urbano. O Museu de Imagens do Inconsciente está situado dentro do atual Parque Nise da Silveira, e como espaço multifuncional, abriga diversos dispositivos, voltados tanto aos usuários de saúde mental, como a população do entorno, tais como: biblioteca, escolas, oficinas culturais, quadra poliesportiva, Centro de Atenção Psicossocial (CAPS), Unidade de Pronto Atendimento (UPA), além do conjunto do Museu de Imagens do Inconsciente. O campus ocupa uma grande extensão, abrangendo quatro quadras do bairro, cercado em grande parte por gradis, uma vez que passou recentemente por uma intervenção (março, 2022). Além disso, a Instituição possui um único acesso principal, e, diante disso, para acessar o Museu, o visitante precisa percorrer um longo caminho dentro do campus, destituído de sinalização e de equipamentos urbanos que o conduzam a uma vivência significativa e que seja atraente. Em relação ao contexto do lugar, se encontra localizado no subúrbio da cidade do Rio de Janeiro, numa área mais interiorizada e predominantemente residencial, com algumas opções de transporte público, além do transporte de massa que o bairro oferece, como o trem, que divide o bairro do Engenho de Dentro (Figura 1).

Esta problemática, que trata da invisibilidade do Museu de Imagens do Inconsciente, será estudada por meio de metodologias como: visitação *in loco*, com a realização de entrevistas formais e informais, direcionados aos funcionários da instituição, visitantes, usuários da rede de saúde mental e a população do entorno, com o intuito de uma abordagem analítica e de reflexão, composta de informações, significações e de atributos socioculturais,

para averiguar e compreender o olhar da população local para aquele lugar, para aquela instituição, e que agora atua como Parque urbano.

Em vista disso, para se pensar nas diretrizes que proporcionam o reconhecimento do Museu bem como condicionantes pertinentes para a valorização do campus, é preciso compreender o contexto e as características da região, de forma que realize um estudo que leve em consideração a participação social, e que por sua vez, atenda as necessidades sociais e culturais deste local, em que o objeto de estudo está inserido, para que ocorra o sentimento de pertencimento pelo equipamento cultural, bem como a visibilidade do Museu de Imagens do Inconsciente.

O projeto se desenvolve com base nos princípios da Dr.^a Nise da Silveira, em referência ao seu trabalho peculiar, de caráter humanizado e em prol da reinserção social. Desta forma, a proposta conta com a proposição de atividades culturais e integrativas, que sejam voltadas tanto para os usuários dos serviços de saúde mental quanto à população local, incentivando a sociabilidade e ao uso mais intensivo dos seus espaços livres, e por seguinte, do patrimônio do Museu de Imagens do Inconsciente. Para isso, visa refletir sobre a requalificação dos espaços livres do Parque Nise da Silveira, propondo uma maior permeabilidade do acesso e de prioridade ao uso do pedestre, equipados com infraestrutura básica e de acordo com as demandas locais, que favoreçam a apropriação dos seus espaços abertos bem como a integração do Museu com sua área de vizinhança, proporcionando o desenvolvimento urbano sociocultural, a identidade do lugar e contribuindo para uma sociedade mais inclusiva. Portanto, tendo em vista, torná-lo o Parque Municipal Nise da Silveira, como equipamento público sócio cultural e de integração com seu entorno, estabelece medidas que possibilitem valorizar o equipamento urbano, e mais específico o patrimônio do Museu de Imagens do Inconsciente bem como incentivar a sua apropriação.

OBJETIVOS

O presente projeto de pesquisa tem como objetivo principal desenvolver uma reflexão sobre um método de projeto arquitetônico urbanístico que oriente possíveis propostas de intervenção para os espaços livres do atual Parque Municipal Nise da Silveira, com o intuito de proporcionar o uso mais intensivo do campus e que seja integrado à comunidade. Deste modo, é fundamental compreender a dinâmica urbana da área de vizinhança, as

especificidades das relações entre os museus e o tecido urbano das cidades e as potencialidades contidas nos espaços livres de edificação como nas proximidades do equipamento urbano, visando uma metodologia de projeto arquitetônico urbanístico participativo, que considere a aprovação dos moradores locais, buscando formular orientações que resultem em um equipamento público sociocultural, dotado de qualidade paisagística e de conexão com o tecido urbano ao seu entorno.

Como objetivos específicos ressalta-se buscar diretrizes projetuais para dar visibilidade ao Parque Municipal, e mais especificamente, ao Museu de Imagens do Inconsciente, e, requalificar os seus espaços livres, transformando em um espaço dotado de maior urbanidade, que vá além da proposição de atividades culturais, mas que favoreça a troca de experiências e que seja incorporada pela comunidade como opção de lazer, promovendo a inclusão social. Portanto, busca refletir sobre como valorizar o campus do antigo Instituto de psiquiatria e difundir a memória do lugar, que segue princípios de resistência ao modelo manicomial, ampliando-se para novos olhares e formas mais humanizadas de tratamento em saúde mental, conectando diferentes tipos de pessoas e permitindo a sua inserção na sociedade.

Desenvolver um planejamento urbano que permita proporcionar uma maior interação do público com os espaços livres da Instituição, e que priorize para o uso do pedestre, tornando os mais acessíveis e proporcionando medidas que favoreçam a mobilidade urbana, com meios de transporte público mais integrado e de acesso direto para o Parque Nise da Silveira, como a instalação de ciclovias e dos bicicletários em pontos específicos, incentivando a atividade física como qualidade de vida e contribuindo para evitar danos ao meio ambiente, causado pelos veículos motorizados.

Estabelecer um estudo para as práticas de intervenção que levem em consideração as particularidades e as demandas do seu contexto, para que se possa desenvolver uma política pública de cunho social e mais inclusiva, por meio da proposição das práticas culturais e da realização de eventos que mobilizem a participação mais ativa da comunidade, proporcionando laços de pertencimento pelo equipamento cultural.

Elaborar um desenho urbano, que condicionam ao fácil acesso e que seja de prioridade para o uso do pedestre, dotado de equipamentos urbanos básicos e de sinalização para que possibilitem uma melhor apropriação dos seus espaços livres.

Tornar o Museu de Imagens do Inconsciente um Museu aberto, de diálogo com a comunidade e conectado com outros dispositivos educativos e culturais, desenvolvendo um circuito cultural e de integração com os equipamentos do entorno, o que contribuirá para uma maior diversidade do público e conseqüentemente para uma maior visitação ao espaço museológico. Além disso, colabora para o fortalecimento do patrimônio do Museu como para resgatar a memória coletiva da Instituição, propiciando novas centralidades e gerando novos fluxos de circulação de pessoas, principalmente nas áreas mais interiorizadas do bairro do subúrbio carioca.

Avaliar a potencialidade da relação entre natureza e arte, como estímulo aos usuários em explorar com mais intensidade os espaços a céu aberto como para o seu bem estar, apropriando-se das atividades ao ar livre, oferecidos pelo Museu.

CONTRIBUIÇÃO DA PESQUISA EM TERMOS CIENTÍFICOS

O Instituto Municipal Nise da Silveira é um órgão da Secretaria Municipal de Saúde, e desde a década de 1990, passa por um constante processo de desinstitucionalização, que se intensificou no ano de 2000, quando a instituição passou a ser municipalizada, recebendo o nome em homenagem à revolucionária psiquiatra brasileira, Nise da Silveira. Como processo da desconstrução do sistema asilar, foi inaugurado o Parque Municipal Nise da Silveira, com dispositivos culturais e serviços de saúde mental, que visam à progressiva autonomia e a reintegração social.

Para o desenvolvimento da proposta, foi adotada a metodologia da Deriva, que se caracteriza por um procedimento subjetivo, e compreende em registrar as percepções do lugar por meio de percursos espontâneos. Este método conta com a elaboração de croquis mediante as observações de maior relevância elencadas e por meio de experimentações espaciais. São previstos também a realização dos registros iconográficos das apropriações dos usuários nos espaços abertos do Parque em dias e horários distintos, possibilitando uma melhor compreensão da dinâmica do campus. Complementa a este método, a elaboração dos mapas mentais, além da aplicação de entrevistas e de questionários direcionados aos usuários, visitantes, funcionários da Instituição e a população local.

O Parque Municipal Nise da Silveira é composto por uma grande concentração arbórea e atua como um “pulmão” para o bairro do Engenho de Dentro. Portanto, a requalificação dos espaços livres do campus tende a potencializá-lo como um equipamento urbano para a localidade que é predominantemente residencial e desprovida de espaços de cultura e de lazer. A partir da utilização dos seus espaços abertos com a inserção de manifestações culturais e de práticas coletivas, oferecidas tanto aos usuários da saúde mental quanto à população em geral, buscará a inclusão social, a sociabilidade e a conexão com o entorno imediato, fundamentado nos princípios da Dr.^a Nise da Silveira, e considerando as condicionantes do lugar, constituído por elementos que propiciem uma maior vivência e despertem o interesse pelo espaço urbano, possibilitando a facilidade do acesso e de prioridade para o uso do pedestre, e que estimule a participação mais inclusiva dos seus moradores locais.

As atividades terapêuticas desenvolvidas na Instituição reforçam a proposta projetual de incentivo ao uso dos espaços livres por meio da proposição de atividades, equipados de infraestrutura e de sinalização padronizada, para que possa ser apropriado e reconhecido pela comunidade, desempenhando função social e proporcionando a qualidade paisagística urbana do bairro. Vale destacar, a importância de se manter as atividades terapêuticas de pintura e de modelagem ao ar livre, como eram na época de Nise da Silveira e, que posteriormente, deram origem ao MII, abrigando o grande volume das obras produzidas pelos clientes frequentadores da antiga Seção de Terapêutica Ocupacional (STO), e, que, ainda hoje, são produzidas diariamente, porém, somente nas instalações internas do Museu.

Pretende-se então contribuir para a difusão do campus, agora Parque Municipal Nise da Silveira e, mais específico, do Museu de Imagens do Inconsciente, para o seu reconhecimento e sua aceitação pela população do entorno, como equipamento público sócio cultural, bem como valorizar o bairro da zona norte do Rio de Janeiro, que normalmente são carentes de espaços de cultura e de entretenimento. Além disto, busca agregar a proposta da primeira etapa do Parque Municipal Nise da Silveira, realizado pelo Instituto Rio Patrimônio da Humanidade, o IRPH, vinculado a Secretaria Municipal de Planejamento Urbano, a partir de um estudo mais aprofundado, e resultando em novos conhecimentos, e concomitantemente, apresentado aos órgãos competentes, justificando a relevância deste estudo para dar continuidade às próximas etapas de intervenção do Parque Urbano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FONTES, Maria Paula Zambrano. **Imagens da Arquitetura da Saúde Mental**: um estudo sobre a requalificação dos espaços da Casa do Sol. 2003. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Rio de Janeiro: FAU/PROARQ/UFRJ, 2003.

FRAIHA, Silvia; LOBO, Tiza. **Bairros do Rio**: Méier e Engenho de Dentro. Ed. Fraiha, 1999.

GUIMARÃES, Ceça; IWATA Nara; POLLY Vânia; KESSEL Carlos, organizadores. **Seminário Internacional Museografia e Arquitetura de Museus**. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós graduação em Arquitetura, 2005.

HORTA, Bernardo Carneiro. **Nise, Arqueóloga dos Mares**. Ed. Bernardo Carneiro, 2008.

MACEDO, Silvio S. Espaços Livres. **Revista Paisagem e Ambientes Ensaios**, São Paulo. n. 7, FAUUSP, 1995.

NEVES, Elaine Moreira. **Análise de sistemas de espaços livres em ambientes de ensino e pesquisa**: estudos de caso em campi do Rio de Janeiro. Dissertação de Mestrado. FAU/PROARQ/UFRJ, 2011.

SILVEIRA, Nise da. **Imagens do Inconsciente**. Ed. Alhambra, 1981.

TÂNGARI, Vera Regina. Espaços livres públicos como espaços museográficos. In GUIMARAENS, Ceça, IWATA, Nara, POLLY, Vânia e KESSEL, Carlos (Org.) **Anais... Seminário Internacional Museografia e Arquitetura de Museus**. FAU/PROARQ/UFRJ, 2005. p.49-72.

TANGARI, V. R.; SILVA, J. M. P. A Importância dos Espaços Livres na Valorização do Patrimônio Edificado: Projeto Paisagístico para o Campus do Observatório Nacional e do Museu de Astronomia e Ciências Afins em São Cristóvão no Rio de Janeiro/RJ. In: RIBEIRO, NÓBREGA (orgs.). **Projeto e Patrimônio**: reflexões e aplicações. Rio de Janeiro: Rio Books, 2016.

POLÍTICAS CULTURAIS, DIÁLOGOS INTERCULTURAIS: LITERATURA DE CORDEL E XILOGRAVURA NO CIRCUITO BRASIL-FRANÇA

Sylvia Nemer¹
João Paranhos²

RESUMO: O trabalho tem como objetivo pensar o papel das políticas culturais no processo de internacionalização das culturas. A reflexão tem como base experiências de especialistas em temas relacionados à literatura de cordel, atuantes entre o Brasil e a França em contextos distintos: o primeiro, entre os anos 1960 e 1980, diz respeito às viagens de pesquisa ao Brasil realizadas pelo professor Raymond Cantel, que deu início, na França, aos estudos em cordel e reuniu um importante acervo sobre esta literatura; o segundo, entre os anos 2003 e 2016, perpassa o trabalho da professora Idelette Muzart, especialista em cordel e empenhada no estímulo às viagens de estudantes franceses ao Brasil e estudantes brasileiros à França; o terceiro, entre 2016 e 2021, concerne o projeto “Bois Brésil” de exposições na França de literatura de cordel e xilogravura.

PALAVRAS-CHAVE: Intercâmbios culturais. Literatura de cordel. Diálogos Brasil-França. Intelectuais em trânsito.

INTRODUÇÃO: FUNÇÃO ESTRATÉGICA DAS RELAÇÕES CULTURAIS INTERNACIONAIS

A aproximação entre dois países não se desenvolve, unicamente, por meio de ações diplomáticas com objetivos políticos, comerciais e econômicos. Ao lado destas, merece, ainda, destaque a diplomacia cultural que exerce papel estratégico na política externa ao promover um ambiente propício ao entendimento entre nações (Finzetto, 2017, p. 40-50).

Uma discussão corrente sobre o tema envolve o debate entre identidade e diversidade sendo esta última mais valorizada, atualmente, do que à temática identitária, associada à ideia

¹Doutora em História pela PUC-Rio, pesquisadora no acervo de cordel da Fundação Casa de Rui Barbosa. E-mail: nemersylvia@gmail.com.

²Mestre em Memória e Acervos pela Fundação Casa de Rui Barbosa. E-mail: joao.borges.paranhos@gmail.com.br.

de homogeneização (Martinez; Calabre, 2017, p.2) e, nesse sentido, recusada no âmbito das relações culturais tanto internacionais quanto nacionais.

De acordo com esta visão amplificada da diplomacia cultural, o que prevalece, no lugar da imposição, da propaganda, da tentativa de convencimento, é uma via de mão dupla; um meio de se estabelecer o diálogo entre países levando em conta a especificidade cultural de cada um.

Em franca oposição ao modelo norte-americano (Rouanet *apud* Ibid., p. 45), essa linha de atuação marcou a política cultural externa da França a partir dos anos 1980 quando o princípio de difusão da língua foi associado ao diálogo entre culturas (Finzetto, *op.cit*, p. 46).

Para uma avaliação mais aprofundada do tema seria interessante um estudo detido acerca da atuação da Aliança Francesa. Para o que aqui nos interessa, um exemplo sobre o papel da instituição no incremento aos diálogos interculturais num período anterior aos anos 1980 – quando, ao lado do interesse na expansão do idioma, a diplomacia cultural francesa passou estimular o processo de trocas e intercâmbios culturais – é o de Raymond Cantel.

RAYMOND CANTEL

Professor da Universidade de Poitiers, na França, Raymond Cantel realizou, entre os anos 1960 e 1980, um intenso programa de viagens pelo Brasil com o objetivo de estudar a literatura de cordel. Para a realização deste extenso projeto, foi fundamental o apoio da Aliança Francesa que, através de convites para proferir cursos e conferências em unidades da instituição espalhadas pelo Brasil, permitiu a Cantel o contato direto com a cultura do cordel, tal como se manifestava em diferentes pontos do país (Cantel, 2005, p. 18).

Outro importante apoio institucional às pesquisas de Raymond Cantel foi dado pela Fundação Casa de Rui Barbosa que, além de promover palestras e seminários para divulgação dos estudos realizados pelo professor em torno da literatura de cordel, apoiou, através de sua pesquisadora Elza Tavares, o processo de arquivamento da coleção Cantel que na época, 1966, já contava com 2000 títulos (Ibid. p. 17).

Na colaboração da Casa de Rui Barbosa com o trabalho de Raymond Cantel, merece ainda destaque o papel de Sebastião Nunes Batista que incentivou o intercâmbio entre o pesquisador francês e os representantes do cordel tanto nos meios universitários quanto nos meios de atuação dos poetas e cantadores (Paranhos, 2023, p. 13).

Originário da região do Poitou (FR), Cantel conviveu até a idade adulta com a rica tradição oral de contos e canções populares. Daí, seu interesse em conhecer o cordel da forma

mais ampla possível e, para tanto, suas viagens pelo Brasil foram fundamentais. Da mesma forma que as visitas, acompanhado por Sebastião Nunes Batista, aos territórios do cordel no Rio de Janeiro, em especial, à Feira de São Cristóvão, onde manteve intenso contato com cordelistas, xilógrafos e cantadores (Ibid.).

A experiência de Cantel nos ambientes da literatura de cordel revela a força positiva dos intercâmbios culturais. Com ele, os estudos sobre cordel se abriram para uma nova tendência, distanciando-se tanto das análises que tinham como pano de fundo a noção de ideologia quanto das que viam no cordel uma cultura herdada de um passado imemorial e, portanto, inalterável. Para Cantel, o cordel era uma cultura que circulava entre tradição e modernidade sendo os cordelistas os intérpretes fundamentais desse processo circulação cultural.

Na França Cantel manteve programas regulares de cursos e seminários sobre literatura de cordel e xilogravura brasileira. Na década de 1970 foi convidado para a Universidade de Paris 3 onde fundou a cadeira de língua portuguesa e ministrou cursos regulares sobre literatura de cordel na pós-graduação.

A partir destas iniciativas pioneiras abriu-se um novo campo de interesse acadêmico. Pesquisadores franceses vieram para o Brasil aprofundar os estudos sobre cordel iniciados na França. Muitos deles se tornaram especialistas, promovendo um largo intercâmbio entre os dois países sobre a temática do cordel e da xilogravura.

IDELETTE MUZART

Entre os especialistas franceses egressos dos cursos e seminários ministrados por Cantel, destaca-se a professora Idelette Muzart-Fonseca dos Santos que entrou em contato com a literatura de cordel e a xilogravura nos anos 1970 (Santos, 1997, p. 11).

O interesse em aprofundar-se nessa temática levou Mme. Muzart a viajar da França para o Nordeste onde o destaque de suas pesquisas lhe abriu caminho para o ingresso na Universidade Federal da Paraíba, ali exercendo, por mais de 10 anos, a atividade docente.

De volta à França, Muzart foi convidada pela Universidade de Poitiers para organizar o Fonds Cantel de Literatura de Cordel e desenvolver um banco de dados a fim de abrir aos pesquisadores a coleção de folhetos constituída por Cantel.

A larga experiência de Mme. Muzart abriu caminho a estudantes franceses interessados em viajar ao Brasil para realização de pesquisas sobre literatura de cordel e xilogravura. Da mesma forma, permitiu a estudantes brasileiros a realização de estágios de

pesquisa na França onde, após o retorno da professora nos anos 1990, iniciou-se um extenso intercâmbio cultural e acadêmico entre os dois países.

A Universidade Paris10-Nanterre (atualmente denominada Paris Nanterre), onde Muzart continuou a atividade docente, se tornou um polo de atração para estudantes brasileiros motivados pelos estudos inovadores desenvolvidos pela professora que se consagrou como uma grande especialista em Ariano Suassuna, no Movimento Armorial e diferentes formas de interação entre o cordel e outras artes.

Um exemplo, nesse sentido, é o projeto “Glauber Rocha e a literatura de cordel: uma relação intertextual” que analisa a presença da linguagem do cordel nos filmes “Deus e o diabo na terra do sol” e “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (Nemer, 2007). Vinculado à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, o projeto contou com apoio da CAPES que concedeu uma bolsa sanduiche para realização de estágio de um ano (2003-2004) na Universidade Paris Nanterre sob a orientação da professora Idelette Muzart.

Graças ao seu empenho, um número considerável de estudantes brasileiros realizou estágio de pesquisa na França da mesma forma como muitos estudantes franceses foram indicados para estágios de pesquisa no Brasil. O extenso intercâmbio França-Brasil, Brasil-França, promovido por Muzart em torno das artes do cordel merece destaque não só pela qualidade dos trabalhos realizados, mas também pelo incremento aos diálogos abertos a partir dessas experiências.

Estas relações foram mantidas por meio de um grupo coordenado pela professora – o Centre de Recherches Interdisciplinaires sur le Monde Lusophone (CRILUS) – que reunia pesquisadores ligados à cultura do cordel cuja produção acadêmica costumava ser registrada na Revista *Plural Pluriel*, editada pela Universidade Paris Nanterre sob a direção de Idelette Muzart.

O grupo participou de uma série de eventos sobre literatura de cordel realizados regularmente por diferentes instituições no Brasil e na França entre 2006 e 2010: Fundação Cultural da Bahia – FUNCEB (BA, 2006); Fundação Casa de Rui Barbosa – FCRB (RJ, 2007); Associação Brasileira de Literatura Comparada – ABRALIC (SP, 2008); Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN (RN, 2009); Université Paris Nanterre (Paris, 2010).

Os trabalhos apresentados no evento promovido pela FCRB foram publicados pela instituição no livro “Recortes contemporâneos sobre o cordel” (Nemer, org., 2008), desde então uma referência fundamental nas pesquisas sobre o tema.

Os eventos acadêmicos, as publicações e os estágios de pesquisa no exterior além de essenciais no incentivo aos estudos especializados em literatura de cordel e xilogravura foram basilares para a construção de uma profícua relação entre pesquisadores franceses e brasileiros em torno de uma temática comum. Tudo isso, no entanto, passará por um irresponsável processo de desmontagem.

POLÍTICAS CULTURAIS: ENTRE O FOMENTO E O DESALENTO

O estreitamento de laços culturais entre o Brasil e a França teve seu ponto culminante no Ano do Brasil na França em 2005 (Finzetto, Op. cit., p. 48) e no Ano da França no Brasil em 2009 que contaram com diversas programações relacionadas ao cordel e à xilogravura com a participação expressiva de cordelistas e xilógrafos.

As políticas culturais implementadas durante os governos representados pelo Partido dos Trabalhadores, revelaram-se largamente favoráveis aos diálogos culturais entre o Brasil e a França (Ibid.) em torno de temas relacionados à literatura de cordel e a xilogravura. Estes diálogos foram concretizados graças ao apoio das agências de fomento que financiaram viagens e estadias para participantes em eventos e concederam bolsas de estudos para estágios no exterior.

Todos estes programas – já profundamente prejudicados pelo sucateamento do Ministério da Cultura do governo Temer – foram interrompidos durante o governo Bolsonaro que promoveu o desmonte das políticas culturais do Brasil.

No plano das ações culturais internacionais pode-se mesmo dizer que o apoio governamental foi inexistente, impedindo não só a realização de novos projetos, mas também a continuidade de alguns já iniciados.

Para a literatura de cordel e a xilogravura, que vinham conquistando, na França, espaços de divulgação tanto dentro quanto fora do ambiente acadêmico, o retrocesso das políticas culturais foi marcante. Em alguns casos, os programas já definidos só não foram suspensos porque as agências de apoio francesas garantiram integralmente os recursos para que fossem realizados.

A Embaixada do Brasil na França, que costumava, até então, financiar parte da programação cultural brasileira no território francês ficou, durante todo o período, na retaguarda, limitando-se a divulgar no seu site os eventos em cartaz. Com isso, diversos projetos foram interrompidos, comprometendo, seriamente, o diálogo cultural desenvolvido entre o Brasil e a França nos anos anteriores.

Outra consequência do descaso do governo brasileiro em relação aos intercâmbios culturais com a França foi a diminuição da oferta de cursos de português do Brasil em universidades francesas. Estes cursos, iniciados nos anos 1970 com Raymond Cantel, perderam em número de alunos, desinteressados no aprendizado de uma língua sem o estímulo das atividades culturais que a veiculam de forma viva.

O PROJETO *BOIS BRÉSIL*

O projeto *Bois Brésil* teve início em meados de 2016 quando foi negociada a realização, na França, de uma exposição de xilogravuras brasileiras com a participação de artistas de variados estilos e técnicas de gravação. O interesse pelo projeto logo se confirmou desdobrando-se em mais três exposições.

A primeira exposição ficou montada entre julho e novembro de 2018 no Musée du Nouveau Monde de La Rochelle. A segunda exposição ocorreu na Bibliothèque Universitaire de Rennes 2 durante o mês de outubro de 2018. A terceira exposição ficou em cartaz entre novembro de 2018 e maio de 2019 no Musée des Beaux Arts de Brest. A quarta exposição, programada para maio de 2020 e adiada devido à crise pandêmica, foi inaugurada na Médiathèque François Mitterrand em Poitiers em setembro de 2020 ficando montada até fevereiro de 2021.

A ampliação do projeto, de uma para quatro exposições, revelou o interesse das instituições realizadoras que percebendo o impacto positivo da arte exposta sobre o público visitante não só contrataram o projeto como estenderam – com exceção de Rennes – o período de realização para além do previsto inicialmente.

O alargamento do projeto possibilitou o acesso às artes do cordel e da xilogravura a um número bastante elevado de visitantes. Porém, resultou em um desequilíbrio das previsões orçamentárias que ficaram, em sua maior parte, sob responsabilidade do primeiro contratante, o Musée du Nouveau Monde de La Rochelle, encarregado da montagem da exposição e da captação dos recursos financeiros sendo estes, concedidos, integralmente, pela municipalidade de La Rochelle, responsável pela instituição realizadora.

Quanto às outras três exposições, as instituições receptoras arcaram com os custos de montagem, seguro e transporte tanto dos painéis explicativos quanto das obras emolduradas que após o fim da primeira exposição permaneceram no depósito do Musée du Nouveau Monde de La Rochelle, responsável pela guarda das peças até o envio para a instituição acolhedora seguinte.

As verbas públicas francesas viabilizaram a realização das quatro exposições, porém toda a parte referente as remunerações – 1) da autora do projeto e curadora das exposições: Sylvia Nemer; 2) dos artistas participantes: Francisco Correia Lima - Francorli, Maércio Lopes Siqueira e Erivaldo Ferreira da Silva; 3) do segmento de apoio: fotografia e vídeos: Cesar Duarte, apoio administrativo-acadêmico: Solenne Derigond – ficou inviabilizada pela ausência de subsídio das instituições brasileiras de patrocínio cultural.

O projeto chegou a ser aprovado em 2018 pela Lei Rouanet, porém a fragilidade das instituições culturais do governo que assumiu em 2019 comprometeu o processo de captação de recursos.

Outro canal possível de apoio seria a Embaixada do Brasil na França que, pouco antes do início da primeira exposição, havia se comprometido com a concessão de recursos para transportes aéreo e terrestre da equipe, porém, as mudanças em curso a partir de 2019, mais uma vez impediram a concretização dos auxílios prometidos.

Diante da fragilidade das instituições de apoio cultural no Brasil, o projeto, que tinha grande potencial de continuidade, se encerrou após o término da quarta exposição quando os quadros expostos, ao retornarem para o depósito da primeira instituição realizadora, o Musée du Nouveau Monde de La Rochelle, tiveram as molduras retiradas e as gravuras devolvidas ao curador.

O projeto *Bois Brésil* é uma amostra do potencial do binômio cordel-xilogravura se afirmar no contexto internacional como expressão da diversidade cultural brasileira. Sua realização foi possível graças aos recursos públicos franceses e o empenho de uma equipe que atuou no projeto sem qualquer remuneração. Esta situação, porém, está longe de atender aos objetivos plenos da produção cultural. Menos ainda, de permitir a continuidade do intercâmbio entre o Brasil e a França em torno das artes do cordel e da xilogravura tal como ocorrera em períodos anteriores.

O ACERVO RAYMOND CANTEL

O interesse em divulgar o acervo Cantel está na base da quarta e última exposição do projeto *Bois Brésil*, realizada pela Médiathèque François Mitterrand, Poitiers, em parceria com a Universidade de Poitiers, detentora do referido acervo desde 2002 quando foi finalizado o processo doação.

O encerramento do projeto, devido aos já mencionados problemas conjunturais, longe de refletir o enfraquecimento do processo iniciado por Raymond Cantel – de intercâmbio

Brasil-França em torno das artes da xilogravura e literatura de cordel – revelou, ao contrário, sua potencialidade.

A Universidade de Poitiers, através do Centre des Recherches Latino-Américaines (CRLA), vem atuando no sentido de fortalecer esse legado, promovendo a difusão do acervo Cantel através de um programa contínuo de exposições e seminários.

A preocupação com a preservação e difusão do acervo Cantel, fez da Universidade de Poitiers um importante centro de referência da literatura de cordel, representada por uma ampla coleção de folhetos e por documentos diversos representativos do cordel como manifestação literária e como expressão de sociabilidades.

A composição do acervo reflete modo como Cantel compreendia a literatura de cordel. Diferente do recorte tradicionalista presente na maior parte dos acervos especializados nesta literatura, o acervo Cantel é fruto do olhar etnográfico do professor sobre a cultura estudada que se revela através das histórias e ilustrações impressas nos folhetos e na voz dos cantadores, como representantes de uma memória fundada na oralidade.

Fruto das coletas realizadas durante suas viagens pelo Brasil, o acervo Cantel conjuga as duas dimensões, escrita e oral, em que está imersa a cultura do cordel, constituindo, em seu diferencial, uma importante fonte para os estudos da temática em questão.

Outro diferencial do acervo Cantel se refere às relações culturais internacionais estimuladas pela sua localização em uma instituição acadêmica de referência na Europa e, portanto, mais acessível a estudantes europeus interessados em conhecer a literatura de cordel e continuar o processo de trocas culturais iniciado por seu idealizador.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A compreensão das três experiências aqui analisadas – Raymond Cantel, Idelette Muzart, projeto *Bois Brésil* – faz sentido quando observadas nos quadros das políticas culturais vigentes nos períodos que lhes são correspondentes e que estão, teoricamente, encerrados. Assim, faz-se necessário pensar sobre a continuidade do processo levando em conta orientações ainda por vir, ou seja, este trabalho não pode se dar por encerrado.

Por enquanto, o importante é levar em conta que a literatura de cordel é uma arte inscrita em um conjunto de expressões culturais associadas – a xilogravura, a cantoria, a memória compartilhada da coletividade – e que todas elas estão englobadas, desde 2018, no patrimônio imaterial nacional.

Esse novo estatuto implica na adoção de novos procedimentos nos acervos especializados, novos conceitos orientadores de pesquisas e, principalmente, novas políticas culturais visando a preservação e a difusão dessa arte tanto no plano nacional quanto internacional. Tudo isso ainda está para acontecer.

No que diz respeito ao intercâmbio entre o Brasil e a França em torno das artes do cordel e da xilogravura, o atual momento político favorece a retomada dos diálogos que marcaram os períodos de atuação de Raymond Cantel, Idelette Muzart entre outros pesquisadores brasileiros e franceses empenhados no processo de trocas de saberes e experiências relacionados à literatura de cordel.

Nesse processo de reconquista de um território “quase perdido”, a Fundação Casa de Rui Barbosa, seguindo sua tradição de estímulo ao debate cultural, volta a promover ações e eventos direcionados à literatura de cordel em sua atual definição de patrimônio imaterial.

A visão do cordel como expressão da diversidade cultural brasileira também volta a orientar os eventos promovidos pela FCRB que continua ativa nas reflexões e no processo de circulação de saberes em torno da temática em pauta.

Resta-nos aguardar que a arte do cordel, por meio do aparato institucional previsto para lhe dar suporte, seja preservada em toda sua especificidade, multiplicidade e capacidade de colocar em diálogo diferentes artes, diferentes segmentos sociais e diferentes culturas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CANTEL, Raymond. **La littérature populaire brésilienne**. Poitiers-FR, Centre de Recherches Latino-Américaines, Université de Poitiers, 2005.

FINZETTO, Yves Carneiro. **Difusão da cultura brasileira no exterior**: a divisão de operações de difusão cultural do Itamaraty no governo Lula. 2017. Dissertação (Mestrado) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades. Programa de Pós-graduação em Estudos Culturais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100135/tde-15052017-134150/publico/FINZETTO_Yves_Difusao_da_Cultura_Brasileira_no_Exterior.pdf. Acesso em: 13 jul. 2023.

MARTINEZ, Marina e CALABRE, Lia. A diplomacia cultural brasileira para a América Latina: um estudo comparativo sobre duas experiências autoritárias. Salvador, UFBA, **Anais...** XVI Congresso Internacional FOMERCO, 2017.

MOREAU, Annick. **Introduction (première édition)**. In: CANTEL, Raymond. Op. cit., p. 13-22.

NEMER, Sylvia. **Glauber Rocha e a literatura de cordel, uma relação intertextual**. Rio de Janeiro. Edições Casa de Rui Barbosa, 2007.

NEMER, Sylvia (org.). **Recortes contemporâneos sobre o cordel**. Rio de Janeiro, Edições Casa de Rui Barbosa, 2008.

PARANHOS, João. **Literatura de Cordel**: uma proposta de re(materialização) da oralidade para o ambiente audiovisual da sociedade em rede. 2023. Dissertação (Mestrado) – Dissertação do Mestrado Profissional em Memória e Acervos da Fundação Casa de Rui Barbosa, FCRB, Rio de Janeiro, 2023.

PLURAL, PLURIEL. **Revue des cultures de langue portugaise**. MUZART, Idelette (Dir.). Paris-FR, Université Paris Nanterre. Disponível em: <https://www.pluralpluriel.org/index.php/revue>. Acesso em: 13 jul. 2023.

SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. **La littérature de cordel au Brésil**: mémoire des voix, grenier d'histoires. Paris, Éditions L'Harmattan, 2005.

MESA X

LEI ALDIR BLANC II

POLÍTICAS CULTURAIS TERRITORIALIZADAS

Luiz Augusto Fernandes Rodrigues¹
Marcelo Silveira Correia²

RESUMO: O estudo aponta reflexões sobre o tema do território e sua inserção na política governamental de cultura. Discute as dimensões presenciais e virtuais como mecanismos participativos e focaliza questões acionadas pela Lei Aldir Blanc (LAB) em suas políticas culturais públicas com desdobramentos territoriais e participativos, tomando como caso principal a cidade de Niterói. A pesquisa busca enfatizar a necessidade de reconhecer e potencializar a cidade como local de encontros que reforcem elos de coesão social e partilha.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas culturais. Território. Participação. Lei Aldir Blanc. Niterói.

INTRODUÇÃO: Conceituando Cultura, Política cultural e Território

Para a noção de Cultura, utilizaremos uma concepção ampliada que a entende para além das Artes. Como apontado por García Canclini (2019, p. 55), Cultura “como um conjunto de processos a partir dos quais a significação das estruturas sociais é elaborada, reproduzida e transformada por meio de operações simbólicas”, o que “torna possível vê-la como parte da socialização das classes e dos grupos na formação das concepções políticas e no estilo que a sociedade adota quanto às diferentes linhas de desenvolvimento”. A argumentação de García Canclini deixa clara, também, sua concepção de política como algo intrinsecamente ligado aos sujeitos e suas práticas. Como já apontado anteriormente por este autor, por mais que as políticas tendam a ser entendidas como ações governamentais, é bom reforçar que todos nós podemos construir políticas a partir de nossas ações coletivas, tecendo o entendimento de políticas culturais como o

¹Doutor em História, professor Titular do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense/UFF e coordenador do Laboratório de Ações Culturais/LABAC-UFF. Atua junto à graduação em Produção Cultural e à pós-graduação em Cultura e Territorialidades/PPCULT. E-mail: luizaugustorodrigues@id.uff.br.

²Mestre em Cultura e Territorialidades pela UFF, Licenciado em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro/Uerj. Presidente da organização social Instituto Grão. Pesquisador associado ao Laboratório de Ações Culturais/LABAC-UFF. E-mail: marcelocorreia@id.uff.br.

MINC. Ministério da Cultura. MinC comemora adesão de 98% dos municípios e 100% dos estados à Lei Paulo Gustavo. 2/07/2023b. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/centrais-de-conteudo/sala-de-imprensa/pautas-e-releases-1/minc-comemora-adesao-de-98-dos-municipios-e-100-dos-estados-a-lei-paulo-gustavo>. Acesso em: 14 jul. 2023.

MINC. Ministério da Cultura. Sistema Nacional de Cultura. Municípios Integrados ao SNC. Disponível em: http://portalsnc.cultura.gov.br/wp-content/uploads/sites/32/2023/02/2023.01-Planilha-geral-Ades%C3%A3o_organized.pdf MinC, jan. 2023c. Acesso em: 13 jul. 2023.

MINC. Ministério da Cultura. Sistema Nacional de Cultura. Painel de Dados Lei Aldir Blanc. Disponível em: <http://portalsnc.cultura.gov.br/indicadorescultura/>. Acesso em: 13 jul. 2023d.

MINC. Ministério da Cultura. Sistema Nacional de Cultura. Sobre o SNC. Histórico. Disponível em <http://portalsnc.cultura.gov.br/historico-2/> Acesso: 13 jul. 2023e.

RUBIM, A. A. C. Políticas culturais na Bahia contemporânea. In: BARBALHO, A.; BARROS, J. M.; CALABRE, L. (Orgs.) **Federalismo e políticas culturais no Brasil**. Salvador: Edufba, 2013. 316 p. (Coleção Cult).

SECEL/MT. Secretaria de Estado de Cultura, Esporte e Lazer de Mato Grosso. Disponível em: <https://www.secel.mt.gov.br/patrimonio-historico#:~:text=A%20Secretaria%20de%20Estado%20de,as%20manifesta%C3%A7%C3%B5es%20da%20cultura%20regional>. Acesso em: 13 jul. 2023a.

SECEL/MT. Secretaria de Estado de Cultura, Esporte e Lazer de Mato Grosso. Editais Cultura. Disponível em: <https://www.secel.mt.gov.br/editais-cultura>. Acesso: 1 jul. 2023b.

SEMENSATO, C. A. G.; 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. 85-108, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/42565>. Acesso: 3 jul. 2023.

SESP/MT. Secretaria de Estado de Segurança Pública de Mato Grosso. **Investigações identificam desvio de R\$ 1,5 milhão em projetos culturais**. Notícias. 15 set. 2014. Disponível em: <https://www.sesp.mt.gov.br/-/investigacoes-identificam-desvio-de-r-1-5-milhao-em-projetos-culturais> Acesso em: 1 jul. 2023.

SILVA, F. A. B. **Economia e Política Cultural**: acesso, emprego e financiamento. Brasília: Ministério da Cultura, 2007. 308 p. – (Coleção Cadernos de Políticas Culturais; v. 3).

“[...] 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, 1990, p. 26).

Tais apontamentos sobre as culturas e suas políticas articulam reflexões com a questão espacial. Aqui trataremos o território pelas suas formas de apropriação, pertencimento, dinâmicas socioculturais e participação política - o que nem sempre acontece uma vez que os espaços urbanos costumam ser ainda valorizados segundo a permanência do modelo arquitetônico-urbanístico moderno que se estrutura muito mais a partir da solução icônico-imagética do que das soluções relacionais entre forma arquitetônica e vida urbana. É necessário que todas e todos tenham possibilidade de participar da cidade e de suas manifestações, e também de planejar coletivamente as políticas. Seguimos a argumentação de território apresentada por Jorge Barbosa (2017, p. 35): “O território não é simplesmente um pedaço de chão que fechamos ao delimitá-lo. [...] estamos falando de fronteiras como potências de comunicação de valores sociais, bens simbólicos e práticas culturais que ampliam o acolhimento da diferença e dos diferentes”.

Observa-se a permanência de modelos morfológicos e de planejamento urbano que são muito uniformizadores que apontam diversidade de formas, mas resultam em homogeneidade de práticas. Neste sentido, acreditamos que tais modelos tendem a inibir a sociabilidade transformando o espaço urbano em territórios inóspitos, o que traz reverberações importantes no campo da cultura. Buscando nos contrapor a tais modelos simplificadores da potência que pode ser a vida coletiva, juntamos a noção de *amabilidade* urbana apresentada por Adriana Sansão Fontes (2012, p. 73, grifos do original):

A amabilidade é um conceito de dupla formação. Relaciona-se tanto à criação de vínculos entre a pessoa e o espaço [*intervenção temporária como intensificadora dos atributos físicos e potencial 'reformadora' do lugar*], como às conexões entre as pessoas, conexões que podem se manifestar através de encontros, intercâmbios, cumplicidades e energias, e que reagem ao individualismo e à hostilidade que caracterizam as formas de convívio coletivo contemporâneo.

Neste sentido, nossas pesquisas e percepções partem de premissas que valorizam o território por suas práticas identitárias e que reforcem elos dos sujeitos sociais entre si e com o próprio espaço, como apontou Marc Augé (2012) ao discutir noções de lugar e não lugar. Perspectiva que vai ao encontro do que Michel de Certeau (2014) denominou de os praticantes comuns da cidade, valorizando a dimensão cotidiana e as sociabilidades. Outra referência importante para nossas reflexões é o geógrafo Milton Santos (2014). O autor definiu espaço como sendo um conjunto indissociável de sistemas de objetos (fixos) e de sistemas e ações (fluxos), e que teria as seguintes categorias internas: paisagem, configuração

territorial, divisão territorial do trabalho, o espaço produzido ou produtivo, as formas-conteúdo, sendo marcado por rugosidades - construções de diferentes épocas no espaço geográfico, registrando atividades, usos, costumes, tecnologias, culturas.

Milton Santos (2014) chama atenção para as desigualdades territoriais enfatizando que elas têm como fundamento um número de variáveis bem mais vastos, como: zonas de densidade e de rarefação, fluidez e viscosidade, espaços de rapidez e lentidão, territórios luminosos e opacos, espaços que mandam e que obedecem. Santos afirma ainda que a densidade de informação e conhecimento do território acarreta em uma seletividade espacial por parte das empresas e do capital. As porções territoriais dotadas de informação “competem vantajosamente com as que dela não dispõe”, e complementa propondo que os territórios que acumulam densidades técnicas e informacionais (que desta forma se tornam mais aptos a atrair atividades econômicas, capitais, tecnologia e organização) são denominados territórios luminosos. Os territórios em que estas características não estão presentes são chamados de territórios opacos. São categorias que se entrecruzam conceitualmente. O tempo lento dos socialmente mais fracos dialoga diretamente com a ideia de território opaco, configurando-se e articulando-se à ideia de espaço banal, cuja territorialidade que amalgama passado e presente tem seu foco na lógica do local e cotidiano, ou como sinaliza o autor, o território usado.

Então, nosso foco é essencialmente o fortalecimento dos espaços opacos e banais, com suas experiências lentas, fortalecidos em sua dimensão relacional e nas sociabilidades dos praticantes das cidades, que se constituam como lugares antropológicos e que se afastem do modelo urbano que vem sendo criticado desde os anos 1960 pelo mundo afora (crítica situacionista da sociedade do espetáculo), mas ainda é referência para muitas conjunturas, reduzindo as relações entre espaço e corpo. Ao invés de produzir *cenografias urbanas*, a necessidade – como apontou Paola Jacques (2007) – é de produção de *corpografias urbanas*.

Pelas questões apontadas, espaços que apresentem condições mais potentes de urbanidade e trocas sociais tenderão a reforçar a dimensão política da agenda cultural. O tema do território é cada vez mais relevante quando se estuda e avalia as políticas públicas de cultura. Ainda são poucos os exemplos de políticas culturais governamentais que fazem/fizeram do território questão de fato norteadora em sua potência. Como apontamos em 2017 (Rodrigues; Correia, 2017, pp. 214-215):

“A questão do território tem sido tratada de forma no mínimo redutora (para não dizer equivocada) nas políticas públicas de cultura no Brasil. É comum ver a questão do território incorporada nas políticas culturais sob duas lógicas: 1. Descentralização de equipamentos culturais; 2. Atratividade turística a partir de equipamentos culturais com forte potencial midiático. Nada mais redutor!”

[...]

Entendemos que esta deva ser a lógica norteadora das políticas culturais e demais políticas públicas: incorporar as práticas locais, fomentar as sociabilidades a partir da cultura, produzir espaços com foco múltiplo e incorporação das diferenças, potencializar a dimensão instituinte e estruturante da cultura etc.; mas estamos muito longe disso...” (Rodrigues; Correia, 2017, pp. 214-215).

A perspectiva participativa e plural das políticas federais de cultura no Brasil implementadas nos anos 2003-2016 e agora em vias de reconstrução tendem a reforçar possibilidades de gestão participativa e suas inflexões nos territórios. Como apontado por Rodrigues (2020, p. 176):

[...] refletir sobre políticas culturais para os territórios, construídas com participação comunitária. Política concebida como exercício de nossos direitos e disputa por nossas concepções de mundo e de vida. Por mais que as políticas (públicas) tendam a ser entendidas como ações governamentais, é bom reforçar que todos nos podemos construir políticas (culturais) a partir de nossas ações coletivas.

O contexto da pandemia de Covid-19 suscitou ações emergenciais adotadas para contemplar os trabalhadores impedidos de manter e/ou alcançar seus ganhos financeiros dada a necessidade de isolamento social. Em relação ao setor cultural, as ações para mitigar os impactos da pandemia se deram em especial através da Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc (LAB), de 29 de junho de 2020:

“[...] o setor dos trabalhadores da cultura opera, majoritariamente, nas brechas, sendo assim, é um setor altamente vulnerável – o que piorou exponencialmente. Somem-se a isso espetáculos cancelados; galerias, livrarias etc. fechadas; atividades em espaços públicos impedidas de acontecer; assim por diante (Rodrigues; Correia, 2021, p. 125).

A promulgação desta lei numa conjuntura pandêmica se deu de maneira rápida e significou verdadeiro avanço conquistado sob pressão e mobilização da sociedade civil, fato que se deu, por óbvio, através de redes digitais. Marcelo Correia e Deborah Lima (2022) sinalizaram parte das campanhas midiáticas ativadas em prol da aprovação desta lei. Os autores apresentam expressivo conjunto de *flyers* utilizados em campanhas pelo *facebook*, *instagram* e *whatsapp* que buscaram por um lado mobilizar deputados federais e senadores pela aprovação da LAB, mobilizar estratégias de capacitação de gestores e de trabalhadores para melhor participar dos processos decorrentes da lei emergencial e a mobilização em defesa de dois outros projetos de lei que buscam reforçar e ampliar a lógica da descentralização de recursos do governo federal a estados e municípios para ações no campo cultural – a Lei Paulo Gustavo e a Política Nacional Aldir Blanc, chamada de LAB 2. Como afirmam os autores:

“[A comunicação] Foca seus esforços analíticos em múltiplas possibilidades: conjunto de comportamentos, afetos, pontes, vínculos, significações; ambiente no qual também está inclusa a linguagem. O intuito passa a ser compreender esta nova

episteme, esta nova existência mediada pela interação tecnológica e celeridade. A comunicação é um filtro perfeito para compreender esta nova intelegibilidade constitutiva da sociedade contemporânea: a midiaticização” (Lima; Correia, 2022, pp. 85-86).

Atualmente os impactos da pandemia encontram-se abrandados, mas a dimensão territorial como agente de participação e sociabilidade ainda não retornou suficientemente. Ainda seguindo Lima e Marcelo (2022, p. 96-97) sobre a Lei Aldir Blanc pode-se apontar

“[...] que o processo de aprovação da LAB possa ter contribuído para um novo capítulo nesse exercício de participação social no setor cultural. Um percurso que encontra o cenário de debate mais adverso, uma evidente disputa do papel da cultura e de sua importância na sociedade e maior tensionamento político. O cenário atual é um retrato desse longo percurso de mudança vivido no cenário macro do país, na ascensão de posturas mais reacionárias e conservadoras e na tentativa de valorização de visões um tanto anacrônicas sobre o papel do setor cultural. O pós-LAB indica a importância da institucionalização do setor, do fortalecimento de canais de escuta e participação e da especial vigilância e empoderamento da sociedade civil para garantir essa pluralidade de escuta” (Lima; Marcelo, 2022, pp. 96-97).

TERRITÓRIO E PARTICIPAÇÃO NA CONSTRUÇÃO DAS POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA EM NITERÓI/RJ

Niterói é uma cidade da Região Metropolitana do Rio de Janeiro, capital do estado até 1975, e fica às margens da Baía de Guanabara. É dividida em cinco regiões de planejamento, como ilustrado no Mapa 1, seguido do Quadro 1 (Niterói – Espacialização de editais) que ilustra como as políticas públicas de cultura vêm buscando sua territorialização.

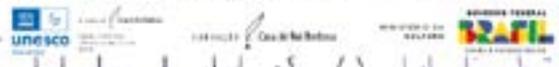
Mapa 1: Mapa das 5 regiões de planejamento de Niterói.



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_bairros_de_Niter%C3%B3i. Acesso em: 27 fev. 2022.

Quadro 1: Niterói - Espacialização de editais.

Região	Edital Retomada cultural		Edital Ativos culturais		Prêmio Ideias criativas		Prêmio Cultura e território	
	P rojetos	%	P rojetos	%	P rojetos	%	P rojetos	%
Franças da baía	8	6,0	82	3,8	04	2,0	0	1,7



No	8	6,0	6	5	1	4	2	5	4
te					6,6	7	3,5	0	1,7
Oc	8	6,0	9	6	2	3	1	1	1
eânica					0,4	4	7,0	3	0,8
Pen	6	2,0	58	2	8	1	7	6	5
dotiba					,3	4	,0		,0
Les	-	,0	3	0	0	1	0	1	0
te					,9		,5		,8
Tot	5	00	30	3	1	2	1	1	1
ais	0	00	30	00	00	00	20	00	00

Fonte: Elaboração própria a partir de dados do Relatório Anual de Gestão: 2021 da SMC/Niterói.

Niterói passou a buscar estratégias mais significativas de participação social a partir da gestão de Victor De Wolf - Secretário Municipal das Culturas que tomou posse em julho de 2019 e ficou no cargo até o final do mandato do prefeito Rodrigo Neves em dezembro de 2020. Decorrente de sua intenção política, foi criado em julho de 2019 o DePaPo / Departamento de Participação Popular. Em janeiro de 2020 assume a Secretaria das Culturas – integrando agora o corpo executivo do eleito prefeito Axel Graef (vice-prefeito no mandato anterior) – o até então vereador Leonardo Giordano. Giordano, enquanto vereador, já vinha representando importante agente partícipe da gestão pública de cultura na cidade.

De todas as ações e políticas que vinham sendo implementadas na cidade, destacamos a 5ª Conferência Municipal de Cultura de Niterói que se iniciou em 29 de novembro de 2019 com o Seminário Internacional Cultura e Democracia e previa se desdobrar até abril de 2020 através de 44 encontros (setoriais, temáticos e territoriais) do Conselho Municipal de Política Cultural. Tal formato se configura num método novo para as políticas públicas de cultura no país, uma vez que as conferências de cultura (em todas as esferas político-administrativas) sempre se realizaram pontualmente, no máximo em poucos dias. A iniciativa niteroiense aponta para processos de gestão compartilhada e participativa com forte potencial de articulação alavancado pela capilarização social e territorial desta ação política. Tais processos fortalecem a identificação e mapeamento de agentes culturais, atores sociopolíticos, ações culturais descentralizadas e polifônicas que tendem a ser invisibilizadas pelas práticas mais hegemônicas do Estado e do Capital.

A 5ª Conferência Municipal de Cultura de Niterói teve seu processo interrompido por conta da pandemia do covid-19 em março de 2020, voltando a acontecer em alguns encontros virtuais e um encontro final em dezembro de 2021, momento no qual foram aprovadas as metas do Plano Municipal de Cultura. As 44 etapas inicialmente previstas resultaram em 34 etapas, o que mesmo assim é um forte diferencial em relação às experiências com outras conferências de cultura no país. O documento Relatório de gestão 2021 (Niterói, 2021b, p. 20)

informa que o processo envolveu mais de 1.700 pessoas. No entanto, o processo de participação territorial que a gestão pública de cultura vinha realizando desde 2019 sofreu forte impacto negativo com a pandemia, restando à participação popular quase que exclusivamente a participação virtual.

Por mais que se tenha tentado reforçar diversos canais digitais de participação, o esgarçamento social e a desmobilização territorial oriundos do covid-19 ainda não se resolveram. O Departamento de Participação Popular apresenta dados significativos em seu “Relatório 1 ano de gestão” (Niterói, 2020): foram realizadas 107 reuniões públicas (75 presenciais e 32 online), atingindo 8.613 pessoas; a reunião virtual para ouvir propostas para implementação da LAB (Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc) contou com 238 inscritos e a participação de mais de 100 organizações da sociedade civil (foram apresentadas 50 propostas); as eleições das 15 representações da sociedade civil no CMPC/Conselho Municipal de Política Cultural – eleições realizadas de 10 a 15/08/2020 – contou com 54 candidaturas e 1297 votantes. Caminhou-se, também, na perspectiva territorial da gestão, pois foram eleitos representantes oriundos das cinco AP/Áreas de Planejamento (ver mapa anterior).

O secretário Leonardo Giordano, que sucedeu Victor De Wolf, manteve e mesmo buscou aprofundar as políticas anteriores da SMC. Segundo Relatório anual do DePaPo (Niterói, 2021c), entre janeiro e fevereiro de 2021, a pasta municipal da cultura realizou 17 reuniões para definir Metas da gestão para 2021. No total foram atingidas 1.408 pessoas e aprovadas as 13 metas apresentadas pela gestão. Na mesma perspectiva participativa, de 2 de fevereiro a 28 de agosto de 2020 foi formulada a “Carta de Direitos Culturais de Niterói” (Niterói, 2021a), num processo que envolveu mais de 800 participações em 21 etapas (1 presencial e 20 virtuais).

Outro aspecto a destacar é a necessidade de conhecimento das realidades. Uma demanda que a política pública de cultura enseja é um sistema de informações e indicadores. Niterói vinha “tateando” tal questão e a LAB alavancou sua construção. Para planejar é preciso conhecer. Para fortalecer a participação é preciso identificar seus agentes multiplicadores potenciais. Para ativar os territórios é necessário conhecer suas práticas. A construção de cadastros e mapeamentos poderá vir a ser um legado da LAB pelo país afora. Niterói vem utilizando diversos mecanismos para implementar seu SMIIC/Sistema Municipal de Informações e Indicadores Culturais: indexação de todos os participantes cadastrados em editais desde 2013; ações mapeadas pelo DePaPo; cadastros por autodeclaração no portal *Cultura é um direito*; e estão em curso, através de parcerias com a UFF/Universidade Federal

Fluminense junto ao PDPA/Programa de Desenvolvimento de Projetos Aplicados dois mapeamentos. São eles: *ECOIA Niterói – Mapeamento do Potencial Econômico de Setores Culturais de Niterói*; e *Cartografias Territoriais de Redes Colaborativas da Cultura no Município de Niterói*.

Por mais que se sinalize a potência do encontro presencial, a conjuntura pandêmica reforçou a comunicação digital como expediente da gestão pública. Os dados a seguir ilustram as mídias digitais utilizadas para a eleição das representações no Conselho Municipal de Política Cultural (CMPC) de Niterói ocorrida em agosto de 2020. Para mobilização em função das eleições do CMPC foram utilizadas 12 publicações no facebook e 12 no instagram de duas redes complementares: #CulturaNiteroi e #cmpcniteroi. Eis os quantitativos de pessoas alcançadas por estas redes (cf. NITERÓI, 2020, p. 25): 10.298 pelo facebook e 15.530 pelo instagram

Acreditamos, como parcial conclusão, que a comunicação institucional da cidade de Niterói vem utilizando diversas ferramentas virtuais e presenciais na busca por mobilização, participação e modulações comunicacionais voltadas à construção de políticas públicas de cultura, buscando sua territorialização diversificada.

PERCEPÇÕES DE GESTORES PÚBLICOS DE NITERÓI SOBRE POTÊNCIAS E IMPACTOS DOS TERRITÓRIOS NAS POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA

Estaremos trazendo neste item trechos de entrevistas realizadas pelo projeto Apoena³ que pesquisou impactos da Lei Aldir Blanc no estado do Rio de Janeiro. No caso dos gestores e técnicos de Niterói que foram entrevistados, incluiu-se questões sobre o território, por conta da gestão local já vir buscando territorializar suas políticas quando ocorreu a pandemia de Covid-19 (como já apontado). O que segue são fragmentos trazidos aqui em consonância com questões discutidas no texto. As entrevistas aconteceram através de plataforma virtual nas datas indicadas, contemplando os então técnicos da secretaria niteroiense - Roberta Martins (17/02/2022), Júlia Pacheco (18/02/2022), e Mateus Lima (24/02/2022) – e os ex-secretários municipais Victor De Wolf (16/02/2022) e Leonardo Giordano (06/04/2022).

ROBERTA MARTINS:

³ O projeto Apoena foi desenvolvido pelo Laboratório de Ações Culturais (Labac-UFF) a partir de Emnda parlamentar da Deputada Federal Benedita da Silva (PT-RJ). Seus resultados (livros e boletins digitais) podem ser acessados em <https://apoenaredecultural.wordpress.com/>

Em relação aos territórios foi barbaramente importante. Os números são muito positivos. No sentido da diversidade de linguagem [...] também uma diversidade étnica e territorial bastante boa.

[...]

Pontos de cultura e Ações locais que fizeram ações sociais de arrecadação, solidariedade no aspecto múltiplo, inclusive de ligar pessoas da relação do Ponto de cultura ou da Ação local com postos de saúde, com médico de família por exemplo. Então é uma coisa que o cara botava no fórum... sim acontecia direto. O cara da Vila Ipiranga botava no fórum “estou doente, preciso ir ao médico”. Antes de eu conseguir falar com alguém da Secretaria de Saúde, o cara da Ação local já tinha ido: “Me encontra na padaria ou não sei aonde que a gente vai lá no Médico de família”.

JULIA PACHECO:

Podia ser um coletivo, podia ser... enfim, vários tipos de formação ser considerado espaço cultural, mas a gente só teve, só não, mas a maior parte das inscrições que a gente teve pra Espaço Cultural foi pra Espaço Cultural formal, pra quem tinha sede, pra quem tinha... Então a gente teve um quantitativo muito abaixo do que a gente esperava para essa linha de espaço cultural.

[...]

A gente não tem mapeamento. Hoje a gente já tem um pouco, mas naquela época a gente tinha menos mapeamento da cidade e aí também se reflete: como que você faz política pública se você não tem mapeamento? A gente não sabia quantos espaços culturais formais tinham, quantos não tinham; tinha uma noção, mas a gente não tem isso mapeado, então acho que também reforça um pouco que eu acho que a gente deve ter mapeamentos constantes pra gente entender e fazer política pública mais assertiva...

MATEUS LIMA:

Eu acho que assim o trabalho que a gente estava fazendo e que a gente seguiu mesmo nas condições pandêmicas favoreceu muito pra gente ter, ampliar a dimensão do setor cultural da cidade, de agentes coletivos, grupos que historicamente tinham menos acesso às políticas públicas de cultura, eram menos visibilizados. Eu acho que a gente conseguiu ampliar um pouco esse mapeamento desse setor; a gente chegou em territórios que o estado historicamente não chega tanto e a gente - e aí a visita de campo ela é fundamental nesse processo, e mesmo com a pandemia - antes da pandemia a gente conseguiu realizar por exemplo vinte e sete etapas de conferência de cultura, estavam previstos cinquenta, mas a gente conseguiu fazer vinte e sete, muitas eram em territórios que, por exemplo, nunca tinham recebido uma conferência de cultura.

[...]

a gente faz um mapeamento tanto de inscrição quanto de resultado e a gente conseguiu, por exemplo, na maioria dos editais, todos ou 90% dos bairros se inscreveram nos editais. Isso é histórico, isso é histórico. A gente tem editais passados de se ter aí de cinquenta e dois bairros, quinze bairros que se inscrevem. A gente conseguiu, sei lá, quarenta e cinco, cinquenta [...]. Tem edital que todos os bairros da cidade se inscreveram. É... a ocupação do Conselho Municipal de Política Cultural também está descentralizada, a gente tem conselheiros, conselheiras de cultura em todas as regiões, de todas as regiões da cidade, obviamente não de todos os bairros, mas das cinco macrorregiões a gente tem representação, a gente tem historicamente uma concentração muito grande de conselheiros [da região] das Praias da Baía, isso diminuiu, o conselho do Orçamento Participativo, também todas as regiões... obviamente porque a gente fez reunião em todas as regiões.

VICTOR DE WOLF:

A gente estava num processo de Conferência, a gente tinha tomado uma decisão na cidade de que a Conferência ela ia ser territorializada. Então ela também tinha algumas reuniões de linguagens, então, ela tem uma reunião de juventude e cultura. Teve uma reunião de cultura LGBT, tiveram algumas reuniões de pontos de cultura. Mas ela foi pensada para ser conferência territorial, etapas

territoriais. *Que a ideia é que a gente debatesse a política cultural como uma política que não fosse somente dos artistas e dos agentes tradicionais da cultura.*

[...]

A gente coloca dentro dos nossos editais políticas de bonificação, políticas de territorialização. Então quando você pega, por exemplo, o Prêmio Erika Ferreira, a gente bonifica proponentes que estão de Zonas de Especiais Interesses, que são em grande parte das comunidades da cidade. Óbvio que nas ZEIs entram também os territórios históricos e arqueológicos e tudo mais, mas verdadeiramente, noventa e oito por cento são favelas, comunidades da cidade. Então isso tinha prioridade, tinha bonificação de quem era proponente de ZEI.

[...]

Então a gente faz o plano museológico baseado no princípio da participação. Nesse caso, mais difícil do que foi fazer as coisas da secretaria, porque embora o MAC seja um símbolo, todo mundo da cidade reconhece o MAC como da sua cidade. Você vai ver foto do MAC e fala “minha cidade”, o turista vem aqui você leva no MAC. Mas as pessoas não têm relação real com o museu, elas têm relação com a arquitetura do prédio, com o prédio, com o símbolo daquilo que foi colocado. Quase uma nave que pousou ali e depois um dia quem sabe pode levantar o voo. Então as pessoas não têm relação real, então é mais difícil porque é um processo a ser construído.

LEONARDO GIORDANO:

Os fóruns, coletivos e papel destacado naturalmente aos conselhos, tanto os municipais, quanto o estadual. Mas ao mesmo tempo eu acho que essa mobilização ela não ficou estritamente... ela não ficou restrita a esses ambientes. Eu acho que ela transbordou e por isso ela teve tanto sucesso. Então eu acho que eles foram centrais como núcleos dirigentes, centros organizativos da luta, mas acho que a luta vence porque a gente conseguiu transbordar isso de uma maneira interessante, comunicar de uma maneira mais ampla que esses espaços, que são os espaços corriqueiros da participação social, os temas da emergência, da luta cultural naquele momento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ainda há muito a se percorrer quando se pensa em políticas públicas de cultura territorializadas. Percebemos que alguns avanços vêm acontecendo, em especial quando se observa as políticas niteroienses, aqui trazidas como ilustrações. Outros avanços cremos possam vir impulsionados por demandas sinalizadas com a Lei Aldir Blanc, como cadastros e mapeamentos culturais municipais e estaduais. Neste sentido, cabe-nos apontar para uma questão não discutida neste texto mas que se coloca como bastante estruturante para se pensar políticas culturais territorializadas. Alguns estados (Espírito Santo, Ceará, Pernambuco e Pará são alguns deles) vêm implementando Mapas Culturais – ampliando potencialidades trazidas pela plataforma livre e colaborativa iniciada pelo Sistema Nacional de Indicadores e Informações Culturais/SNIIC. Finalizamos com trecho de outra entrevista do projeto Apoena, esta com o Secretário de Cultura do Espírito Santo, Fabrício Noronha (entrevistado em 19/04/2022):

a gente investe no Mapa Cultural que também foi um movimento ousado de ser a plataforma oficial de cadastro, então a gente contrata uma empresa para trazer pro

nosso servidor; para melhorar o Mapa Cultural e disponibiliza, dentro dessa ideia do plano integrado, o mapa através de um termo de colaboração aos municípios interessados em rodar a Lei Aldir Blanc de lá, utilizando a nossa plataforma de cadastro e de lançamento de editais que é o Mapa Cultural.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUGÉ, Marc. **Não lugares**: introdução e uma antropologia da supermodernidade. São Paulo: Papyrus, 2012.

BARBALHO, Alexandre; RODRIGUES, Luiz Augusto. Situando a política cultural no Brasil: da era petista ao governo Temer. *In*: RODRIGUES, L. A.; BARBALHO, A. (orgs.). **Política e emergência culturais**: análises sobre a Lei Aldir Blanc. Maricá: Instituto Grão; Niterói: Labac-UFF, 2022. p. 13-47.

BARBOSA, Jorge. **Cultura e... Território**. Rio de Janeiro: Lumen Juris 2017.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 2014.

FONTES, Adriana Sansão. Amabilidade urbana: marcas das intervenções temporárias na cidade contemporânea. **URBS. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales**, vol. 2, n. 1, p. 69-93, 2012.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Política cultural**: conceito, trajetória e reflexões. Salvador: Edufba, 2019.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Políticas culturales en América Latina**. México: Editorial Grijalbo, 1990.

JACQUES, Paola. Corpografias urbanas: o corpo enquanto resistência. **Cadernos PPG-AU/FAU UFBA**, n. 5, p. 93-103, 2007.

LIMA, Deborah Rebello; CORREIA, Marcelo. Campanhas midiáticas da Lei Aldir Blanc: mobilização e protagonismo social. *In*: RODRIGUES, L.; BARBALHO, A. (orgs.). **Política e emergência culturais**: Análises sobre a Lei Aldir Blanc. Maricá: Instituto Grão ; Niterói: Labac-UFF, 2022. p. 81-124.

NITERÓI. Secretaria Municipal das Culturas. **Relatório 1 ano de gestão** [Departamento de Participação Popular/DePaPo ago/2019 a ago/2020]. Niterói: PMN/SMC, 2020.

RODRIGUES, Luiz Augusto. Políticas para as culturas e para as cidades. *In*: CARNEIRO, Juliana; BARON, Lia. (orgs.). **Cultura é território**. Niterói: Niterói Livros, 2020. p. 175-195.

RODRIGUES, L. A.; CORREIA, Marcelo. Cultura e Território: potência e inibição das sociabilidades. *In*: **Anais... VIII Seminário Internacional Políticas Culturais**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2017. p. 213-223.

RODRIGUES, L. A.; CORREIA, Marcelo. Cultura e processos de gestão em tempo de pandemia: quantificações emergenciais. **Políticas culturais em revista**, n. 14, p. 109-132, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.9771/pcr.v14i1.42242>.

RODRIGUES, L. A.; PARDO, Ana Lúcia. Desmanche e retrocesso das políticas públicas federais de cultura no Brasil. **La Roca**, n. 7, p. 214-245, 2020. Disponível em: https://revistalaroca.weebly.com/uploads/9/8/0/6/98068158/la_roca_2020_digital__wecompress.com_.pdf.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**. São Paulo: Edusp, 2014

LEI ALDIR BLANC: UMA ANÁLISE DA PRESTAÇÃO DE CONTAS DE PROJETOS CULTURAIS APOIADOS PELA SECULT-CE

Cícero Oliveira Gondim¹
Alexandre Barbalho²

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo analisar o modo de distribuição de recursos financeiros, garantidos pela lei emergencial da cultura denominada de Lei Aldir Blanc, para apoio a trabalhadores do setor cultural. Será apresentado um breve histórico da construção da lei, com a participação e mobilização dos segmentos culturais e a distribuição dos recursos financeiros, através de editais por parte Secretaria da Cultura do Estado do Ceará. Serão mostrados dados referentes a valores financeiros, quantidade de vagas distribuídas entre os editais e análise da situação da prestação de contas dos projetos culturais apoiados. Por fim, serão apresentadas as possíveis causas de rejeição das prestações de contas desses projetos, por parte dos gestores públicos.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura. Lei Aldir Blanc. Edital. Fomento. Projeto.

INTRODUÇÃO

A pandemia da COVID-19 causou um impacto significativo no setor cultural. As paralisações das atividades culturais e artísticas afetaram tanto os trabalhadores/as do setor, quanto às empresas e instituições culturais públicas e privadas, como teatros, cinemas, museus, galerias de arte, entre outros, que tiveram suas fontes de renda interrompidas. Diante das dificuldades, o campo cultural, que vem de um processo de politização desde o primeiro Governo Lula (BARBALHO, 2022), se mobilizou com intuito de pressionar o Governo Federal por uma ajuda financeira para o setor. Como resultado dessa ampla mobilização junto aos deputados/as e senadores/as, foi elaborada e aprovada no Congresso e sancionada pela Presidência da República, a Lei Nº 14.017/2020, conhecida como Lei Aldir

¹Técnico da SECULT-CE. Especialista em Gestão Cultural pela UVA. E-mail: ciceroondim@gmail.com.

²Professor permanente dos PPGs em Sociologia e em Políticas Públicas da UECE e do PPG em Comunicação da UFC. E-mail: alexandre.barbalho@uece.br.

Blanc (LAB), de apoio ao setor cultural, como forma de minimizar os impactos causados pela crise sanitária (Barbalho; Semensato, 2021).

A medida garantiu a distribuição de recursos de forma descentralizada entre os entes da federação (estados, municípios e Distrito Federal), no valor de três bilhões de reais para aplicação através de três incisos: 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; e 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. Ainda segundo a Lei, pelo menos 20% deveriam ser destinados às ações emergenciais previstas no inciso III.

Tendo como ponto de partida os aspectos apontados acima, esse trabalho tem o objetivo de analisar a distribuição dos recursos, através do Inciso III da Lei Aldir Blanc, no estado do Ceará. Serão apresentados dados referentes aos editais lançados pela Secretaria da Cultura do Estado do Ceará (Secult), bem como a quantidade de projetos apoiados e a situação da prestação de contas de cada um deles. Ao final serão apresentados os possíveis motivos que levaram alguns projetos a terem as suas prestações de contas rejeitadas.

A SECULT E A ARTICULAÇÃO EM TORNO DA LAB

A Secult, ainda no início do processo de elaboração da LAB, promoveu ações de mobilização e articulação com o intuito de se preparar juridicamente para atendimento rápido e eficaz às diretrizes da Lei (Barbalho; Semensato, 2020). Dessa forma, promoveu os chamados Ciclos de Trabalho e convidou a sociedade civil para participar das discussões através de fóruns de linguagens artísticas, comitês gestores, conselhos de políticas culturais e instituições do campo cultural, a fim de ajudar na criação e elaboração do pensamento com foco nas formulações de execução.

Após sancionada a LAB, a Secult deu início aos Ciclos de Trabalho Regionais, como forma de continuidade dos Ciclos de Trabalho. Objetivando o alcance de todos os 184

municípios cearenses, foi planejado que os encontros acontecessem a partir das 14 (quatorze) macrorregiões do território, em 11 encontros virtuais. O Ceará foi ainda o primeiro estado a sancionar a Lei Complementar Nº 220/2020, que rege sobre as ações emergenciais de apoio ao Setor Cultural, nos termos da LAB. Nela foram estabelecidas regras sobre a execução e distribuição dos recursos, de acordo com os incisos I a III.

O estado recebeu o montante de R\$ 71.554.051,89 e, objetivando a execução do inciso III da LAB, a Secult lançou o total de 12 editais com objetivos diversos para o fomento e apoio ao setor cultural no período emergencial (Tabela 1). A distribuição foi amplamente discutida nos encontros dos Ciclos de Trabalhos e teve a construção baseada na “escuta” popular, garantindo assim uma democratização e alcance de todo o campo cultural cearense.

Tabela 1 - Distribuição de valor global e quantidade vagas por edital.

Nome do Edital	Valor Global (R\$)	Quantidade de Vagas
Edital de Seleção Pública para Patrocínio a Festival	3.000.000,00	60
Edital Cultura Viva 2020	3.000.000,00	65
Edital de Patrimônio Cultural do Ceará	3.000.000,00	300
Edital Cidadania Cultural e Diversidade	1.000.000,00	100
Edital Territórios Culturais e Tradicionais	1.000.000,00	100
Edital de chamamento público para Programa de Formação e Qualificação para o Setor Artístico/Criativo do Ceará	2.000.000,00	1
Chamamento público para OSCs de Elaboração e Execução de Programação em Espaços Artísticos e Culturais	2.000.000,00	1
Chamada pública para Seleção e Aquisição de Acervo Bibliográfico de Produção Cearense para o Sistema Estadual de Bibliotecas Públicas do Ceará	2.000.000,00	31
Chamada pública para Seleção e Aquisição de Obras de Arte de Interesse Público	1.466.215,57	87
Arte Livre – Edital de Criação Artística	3.000.000,00	116
Edital de Apoio ao Audiovisual Cearense	11.500.000,00	40
Prêmio Fomento Cultura e Arte do Ceará	17.800.000,00	106

Fonte: Secretaria da Cultura do Estado do Ceará - Secult.

Os editais foram lançados e executadas todas as fases do certame. Após a divulgação do resultado final, de cada certame, a Secult iniciou a fase onde é firmada a parceria com os membros da sociedade civil, responsáveis pelos projetos selecionados. Após a publicação dos instrumentos jurídicos, iniciou-se a fase de repasse dos recursos financeiros, para que as ações de cada projeto pudessem ser iniciadas. Em paralelo, a Secult também realizava o processo de aquisição de bens, de acordo com os editais para tal fim.

A Secult ajuizou, em março de 2021, Ação Cível Originária (ACO) nº 3484/2021, no Supremo Tribunal Federal com pedido de prorrogação, até o dia 27 de dezembro de 2021, do prazo para apresentação do Relatório de Gestão Final ao Ministério de Turismo e de execução, sem ônus ou penalidades para o estado do Ceará ou para os agentes e projetos apoiados. Em maio, o Presidente sancionou a Lei Nº 14.150/2021, prorrogando o prazo para captação e execução dos projetos culturais já aprovados, até o fim de 2021 e consequentemente o prazo em mais seis meses para a prestação de contas.

À vista disso, a Secult deu início às tratativas, através do Comitê Gestor LAB Ceará, com o setor cultural e o Conselho Estadual de Políticas Culturais (CEPC) para elaboração e aprovação do Plano de Ação para execução do saldo remanescente. A ideia principal era a convocação de projetos selecionados como classificáveis, distribuídos em 06 editais. A Tabela 2 mostra a quantidade de projetos culturais convocados e o valor global, distribuído em seis dos 12 editais lançados pela Secult.

Tabela 2 - Distribuição de valor global e quantidade vagas por edital.

Nome do Edital	Valor Global (R\$)	Quant. de Projetos
Edital de Seleção Pública para Patrocínio a Festival	300.000,00	10
Edital Cultura Viva 2020	735.000,00	14
Chamada pública para Seleção e Aquisição de Acervo Bibliográfico de Produção Cearense para o Sistema Estadual de Bibliotecas Públicas do Ceará	281.355,71	12
Arte Livre – Edital de Criação Artística	1.340.000,00	51
Edital de Apoio ao Audiovisual Cearense	225.000,00	5
Prêmio Fomento Cultura e Arte do Ceará	1.000.000,00	10

Fonte: Secretaria da Cultura do Estado do Ceará - Secult.

Diante do exposto pode-se observar na Tabela 3, a seguir, o aumento em percentual em relação ao valor global por edital e quantidade de projetos apoiados.

Tabela 3 - Aumento em percentual do valor global e da quantidade de projetos apoiados.

Nome do Edital	Percentual do Valor Global	Percentual da Quant. de Projetos Apoiados
Edital de Seleção Pública para Patrocínio a Festival	10,00%	16,67%
Edital Cultura Viva 2020	24,50%	21,54%
Chamada pública para Seleção e Aquisição de Acervo Bibliográfico de Produção Cearense para o Sistema Estadual de Bibliotecas Públicas do Ceará	14,07%	38,71%
Arte Livre – Edital de Criação Artística	44,67%	43,97%
Edital de Apoio ao Audiovisual Cearense	1,96%	12,50%
Prêmio Fomento Cultura e Arte do Ceará	5,62%	9,43%

Fonte: Secretaria da Cultura do Estado do Ceará - Secult.

EXECUÇÃO E PRESTAÇÃO DE CONTAS DOS PROJETOS APOIADOS

Após realizados os repasses financeiros, os agentes culturais, responsáveis pelos projetos apoiados nos editais de fomento, deram início à execução das ações dos projetos, conforme haviam sido propostos. Os prazos iniciais de execução dos projetos variaram de acordo com cada edital e segmento cultural apoiado. Todos os editais, mencionados, trazem regras e condições para a realização da comprovação da execução do objeto do projeto.

A fim de cumprir as regras impostas nos editais, identificar o liame entre a execução financeira e execução do objeto e com o intuito de garantir a coleta e análise de dados, para implantação de políticas culturais futuras, a Secult desenvolveu ferramentas e documentos para que os responsáveis pelos projetos pudessem informar as ações que foram desenvolvidas nos seus projetos, compondo assim o chamado “Termo de Execução do Objeto”. Os documentos foram os seguintes: (1) Formulário Online; (2) Comprovações e Meios de Verificação; (3) Relação de Pagamentos e (4) Perfil Ficha Técnica (Para o caso de equipes formadas por mais de 10 profissionais).

Diante dessa demanda, antes mesmo do fim dos prazos de execução dos projetos, a Secult iniciou o envio dos modelos de documentos, para que os responsáveis pelos projetos pudessem apresentar, de forma correta e em tempo hábil, as prestações de contas das ações dos projetos. A Lei Complementar N.º 178/2018 diz o seguinte: “Cabe ao órgão ou entidade concedente analisar a prestação de contas, no prazo de até 60 (sessenta) dias, contados da data de apresentação pelos entes, entidades públicas, pessoas jurídicas de direito privado e pessoas físicas, mediante pareceres técnico e financeiro expedidos pelas áreas competentes”.

Durante o prazo mencionado, os fiscais, servidores designados pela Secult, para acompanhamento da execução dos projetos, realizaram a análise inicial da prestação de contas apresentada pelos responsáveis pelos projetos. Para os projetos com pendências na prestação de contas, tais como: não apresentação completa das informações, não envio da prestação de contas ou identificada alguma irregularidade durante a execução, os responsáveis pelos projetos foram notificados a apresentar a prestação de contas, apresentar informações complementares ou devolver o saldo remanescente dos recursos financeiros não utilizados.

Após finalizadas todas as fases de acompanhamentos das prestações de contas, os projetos, apoiados pelos editais provenientes da LAB, estão classificados em alguma das seguintes situações: (1) regular; (2) regular com ressalva; (3) irregular e (4) ausência de prestação de contas. Os responsáveis pelos projetos, que tiveram as prestações de contas classificadas nas situações (1) ou (2), estão adimplentes perante o Estado do Ceará. Já as classificadas nas situações (3) ou (4), estão em situação de inadimplência, acarretando assim prejuízo para os responsáveis pelos projetos.

RESULTADOS POR EDITAL

A seguir serão apresentados dados dos projetos que se encontram nas situações de prestação de contas: regular, regular com ressalva, ausência de prestação de contas e irregular. Serão apresentadas também, as possíveis causas que levaram as prestações de contas dos projetos a serem consideradas como irregulares e o possível motivo dos responsáveis pelos projetos não terem encaminhado às prestações de contas dos projetos apoiados.

A seguir, a tabela 4 mostra a quantidade de projetos apoiados referente a cada situação de prestação de contas, bem como o total geral de projetos apoiados

Tabela 4 - Quant. de projetos apoiados por situação de prestação de contas do Edital de Seleção Pública para Patrocínio a Festival.

Situação da Prestação de Contas	Quant. de Projetos Apoiados
Regular	56
Regular com Ressalva	0
Ausência de Prestação de Contas	3
Irregular	1

Total de Projetos	60
Apoiados	

Fonte: Sistema de Acompanhamento de Contratos e Convênios (SACC) da Controladoria e Ouvidoria Geral do Estado do Ceará (CGE).

A seguir, a tabela 5 mostra a quantidade de projetos apoiados referente a cada situação de prestação de contas, bem como o total geral de projetos apoiados

Tabela 5 - Quant. de projetos apoiados por situação de prestação de contas do Edital Cultura Viva 2020.

Situação da Prestação de Contas	Quant. de Projetos Apoiados
Regular	75
Regular com Ressalva	0
Ausência de Prestação de Contas	1
Irregular	0
Total de Projetos Apoiados	76

Fonte: Sistema de Acompanhamento de Contratos e Convênios (SACC) da Controladoria e Ouvidoria Geral do Estado do Ceará (CGE).

A seguir, a tabela 6 mostra a quantidade de projetos apoiados referente a cada situação de prestação de contas, bem como o total geral de projetos apoiados.

Tabela 6 - Quant. de projetos apoiados por situação de prestação de contas do Edital de Patrimônio Cultural do Ceará.

Situação da Prestação de Contas	Quant. de Projetos Apoiados
Regular	272
Regular com Ressalva	0
Ausência de Prestação de Contas	11
Irregular	8
Total de Projetos Apoiados	291

Fonte: Sistema de Acompanhamento de Contratos e Convênios (SACC) da Controladoria e Ouvidoria Geral do Estado do Ceará (CGE).

A seguir, a Tabela 7 mostra a quantidade de projetos apoiados referente a cada situação de prestação de contas, bem como o total geral de projetos apoiados.

Tabela 7 - Quant. de projetos apoiados por situação de prestação de contas do Edital
 Cidadania Cultural e Diversidade.

Situação da Prestação de Contas	Quant. de Projetos Apoiados
Regular	94
Regular com Ressalva	0
Ausência de Prestação de Contas	3
Irregular	3
Total de Projetos Apoiados	100

Fonte: Sistema de Acompanhamento de Contratos e Convênios (SACC) da Controladoria e Ouvidoria Geral do Estado do Ceará (CGE).

A seguir, a Tabela 8 mostra a quantidade de projetos apoiados referente a cada situação de prestação de contas, bem como o total geral de projetos apoiados.

Tabela 8 - Quant. de projetos apoiados por situação de prestação de contas do Edital
 Territórios Culturais e Tradicionais.

Situação da Prestação de Contas	Quant. de Projetos Apoiados
Regular	82
Regular com Ressalva	11
Ausência de Prestação de Contas	4
Irregular	3
Total de Projetos Apoiados	100

Fonte: Sistema de Acompanhamento de Contratos e Convênios (SACC) da Controladoria e Ouvidoria Geral do Estado do Ceará (CGE).

A Tabela 9 mostra a quantidade de projetos apoiados referente a cada situação de prestação de contas, bem como o total geral de projetos apoiados.

Tabela 9 - Quant. de projetos apoiados por situação de prestação de contas do Edital de Chamamento Público para Programa de Formação e Qualificação para o Setor Artístico/Criativo do Ceará.

Situação da Prestação de Contas	Quant. de Projetos Apoiados
Regular	0
Regular com Ressalva	1
Ausência de Prestação de Contas	0

Irregular	0
Total de Projetos Apoiados	1

Fonte: Sistema de Acompanhamento de Contratos e Convênios (SACC) da Controladoria e Ouvidoria Geral do Estado do Ceará (CGE).

A seguir, a Tabela 10 mostra a quantidade de projetos apoiados referente a cada situação de prestação de contas, bem como o total geral de projetos apoiados

Tabela 10: Quant. de projetos apoiados por situação de prestação de contas do Edital de Chamamento público para OSCs de Elaboração e Execução de Programação em Espaços Artísticos e Culturais.

Situação da Prestação de Contas	Quant. de Projetos Apoiados
Regular	0
Regular com Ressalva	0
Ausência de Prestação de Contas	0
Irregular	1
Total de Projetos Apoiados	1

Fonte: Sistema de Acompanhamento de Contratos e Convênios (SACC) da Controladoria e Ouvidoria Geral do Estado do Ceará (CGE).

A seguir, a Tabela 11 mostra a quantidade de projetos apoiados referente a cada situação de prestação de contas, bem como o total geral de projetos apoiados.

Tabela 11 - Quant. de projetos apoiados por situação de prestação de contas da Chamada pública para Seleção e Aquisição de Acervo Bibliográfico de Produção Cearense para o Sistema Estadual de Bibliotecas Públicas do Ceará.

Situação da Prestação de Contas	Quant. de Projetos Apoiados
Regular	34
Regular com Ressalva	0
Ausência de Prestação de Contas	0
Irregular	0
Total de Projetos Apoiados	34

Fonte: Sistema de Acompanhamento de Contratos e Convênios (SACC) da Controladoria e Ouvidoria Geral do Estado do Ceará (CGE).

A seguir, a Tabela 12 mostra a quantidade de projetos apoiados referente a cada situação de prestação de contas, bem como o total geral de projetos apoiados.

Tabela 12 - Quant. de projetos apoiados por situação de prestação de contas da Chamada pública para Seleção e Aquisição de Obras de Arte de Interesse Público.

Situação da Prestação de Contas	Quant. de Projetos Apoiados
Regular	87
Regular com Ressalva	0
Ausência de Prestação de Contas	0
Irregular	0
Total de Projetos Apoiados	87

Fonte: Sistema de Acompanhamento de Contratos e Convênios (SACC) da Controladoria e Ouvidoria Geral do Estado do Ceará (CGE).

A seguir, a Tabela 13 mostra a quantidade de projetos apoiados referente a cada situação de prestação de contas, bem como o total geral de projetos apoiados.

Tabela 13 - Quant. de projetos apoiados por situação de prestação de contas do Arte Livre – Edital de Criação Artística.

Situação da Prestação de Contas	Quant. de Projetos Apoiados
Regular	144
Regular com Ressalva	5
Ausência de Prestação de Contas	9
Irregular	5
Total de Projetos Apoiados	163

Fonte: Sistema de Acompanhamento de Contratos e Convênios (SACC) da Controladoria e Ouvidoria Geral do Estado do Ceará (CGE).

A seguir, a Tabela 14 mostra a quantidade de projetos apoiados referente a cada situação de prestação de contas, bem como o total geral de projetos apoiados.

Tabela 14 - Quant. de projetos apoiados por situação de prestação de contas do Edital de Apoio ao Audiovisual Cearense.

Situação da Prestação de Contas	Quant. de Projetos Apoiados
--	------------------------------------

Regular	48
Regular com Ressalva	2
Ausência de Prestação de Contas	3
Irregular	0
Total de Projetos Apoiados	53

Fonte: Sistema de Acompanhamento de Contratos e Convênios (SACC) da Controladoria e Ouvidoria Geral do Estado do Ceará (CGE).

Os projetos apoiados pelo edital Prêmio Fomento Cultura e Arte do Ceará não tinham obrigação de apresentar a prestação de contas final da execução dos objetos propostos. As parcerias com a sociedade civil foram firmadas através do termo jurídico, denominado de Termo de Premiação. A natureza da premiação é entendida como um apoio pela trajetória no campo cultural, do artista, grupo coletivo informal ou instituição de produção cultural.

Após finalizadas as análises das situações das prestações de contas dos projetos apoiados através dos 12 editais, chegou-se aos dados informados abaixo. A Tabela 15 mostra a reunião das informações referentes a quantidade de projetos, distribuídos entre as diferentes situações de prestação de contas, bem como o total de projetos apoiados nos 12 editais, mencionados anteriormente.

Tabela 15 - Quantidade de projetos por situação de prestação de contas geral.

Situação da Prestação de Contas	Quant. Geral de Projetos Apoiados
Regular	836
Regular com Ressalva	19
Ausência de Prestação de Contas	31
Irregular	20
Total de Projetos Apoiados	906

Fonte: Sistema de Acompanhamento de Contratos e Convênios (SACC) da Controladoria e Ouvidoria Geral do Estado do Ceará (CGE).

De acordo com o foco do estudo, que é levantar a quantidade de projetos apoiados pelos editais provenientes da Lei Aldir Blanc em situação de irregularidade e suas possíveis causas motivadoras, chegou-se à quantidade de 20 projetos. Essa quantidade corresponde a um percentual de 2,2% do total de 906 projetos apoiados através dos editais.

Vale salientar que os projetos apoiados através do Prêmio Fomento Cultura e Arte do Ceará não foram contabilizados neste estudo.

A seguir, como considerações finais, serão apresentadas as possíveis causas motivadoras da rejeição das prestações de contas, as quais levaram os projetos à situação de irregularidade, perante a Controladoria e Ouvidoria Geral do Estado do Ceará (CGE).

CONSIDERAÇÕES FINAIS: POSSÍVEIS CAUSAS MOTIVADORAS DA REJEIÇÃO DAS PRESTAÇÕES DE CONTAS

As informações apresentadas a seguir, foram observadas nos termos de fiscalização emitidos pelos fiscais designados a acompanhar e monitorar a execução dos projetos apoiados. Entre as possíveis causas motivadoras, serão apresentadas as consideradas mais relevantes, durante o período de estudo deste trabalho:

1. O projeto foi executado em sua totalidade, porém o responsável pelo projeto, não utilizou todo o valor repassado para a execução do projeto e nem realizou a devolução, à Secult, do saldo remanescente;
2. As informações comprobatórias, como fotos, vídeos, *links etc.*, apresentadas na prestação de contas, não foram suficientes para que o fiscal considerasse a plena execução das ações propostas no projeto. O responsável pelo projeto, fora notificado, porém apresentou mais informações complementares;
3. O responsável pelo projeto não encaminhou, na fase de prestação de contas, todos os documentos que compunham Termo de Execução do Objeto, deixando assim de cumprir uma exigência estabelecida no edital;
4. O responsável pelo projeto apresentou todos os documentos exigidos em edital, porém as informações descritas foram insuficientes para que o fiscal considerasse a totalidade da entrega e da execução das ações propostas no projeto;
5. Os documentos apresentados, continuam apenas rascunhos do que acredita ser apenas a etapa de planejamento do projeto, por parte do responsável. Não apresentou meios comprobatórios, como fotos, vídeos, *links, etc.*, e não respondeu às notificações enviadas pelo fiscal;
6. Inconsistências no relatório financeiro, não sendo possível a identificação da causalidade do projeto. Mesmo o responsável tendo sido notificado sobre a insatisfação do documento apresentado, o fiscal não logrou êxito na obtenção das informações complementares;

7. Foi identificada inconsistência entre a prestação de contas referente à execução financeira e à execução física. Sobre alguns serviços propostos para o projeto, o responsável pelo apresentou documentos fiscais de liquidação dos valores, porém não apresentou a comprovação da execução física dos mesmos. Diante dessa incongruência, o fiscal não pode comprovar o nexo da causalidade das ações do projeto, considerando assim a uma prestação de contas insatisfatória, o que levou o projeto a ser classificado como irregular.
8. O fiscal identificou a plena execução das ações físicas do projeto, porém o responsável pelo projeto, apresentou prestação de contas, referente ao financeiro, com inconsistências nos documentos de liquidação e documentação de regularidade fiscal de alguns dos prestadores de serviços para o projeto. Diante dos dados e fatos apontados, presume-se que as possíveis causas, que levaram os projetos a terem as suas prestações de contas consideradas irregulares, estão na não observância, por parte dos responsáveis pelos projetos, às legislações que regem os editais, bem como as regras neles impostas. Ainda a não atenção às orientações repassadas pela Secult no início da execução dos projetos, bem como aos comunicados formais de notificação de irregularidade durante todo o acompanhamento e na fase de análise da prestação de contas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBALHO, Alexandre. **Acerca de “fenômenos políticos curiosos”**. PRAGMATIZES-REVISTA LATINO AMERICANA DE ESTUDOS EM CULTURA, v. 12, p. 225-251, 2022.

BARBALHO, Alexandre; SEMENSATO, Clarissa. A Lei Aldir Blanc como política de emergência à cultura e como estímulo ao SNC. **POLÍTICAS CULTURAIS EM REVISTA**, v. 14, p. 85-108, 2021.

BARBALHO, Alexandre; SEMENSATO, Clarissa. A cultura em tempos de covid-19: análise das políticas estaduais de cultura dirigidas para o contexto emergencial da pandemia. In: Francisco Horácio da Silva Frota , Maria Helena de Paula Frota, Maria Andréa Luz da Silva. (Org.). **O impacto do COVID-19 nas políticas públicas**. Fortaleza: Edmeta, 2020, p. 171-194.

BRASIL. **Lei nº 14.017/2020**. Brasília: Presidência da República, 2020. Disponível em: <https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/lei-n-14.017-de-29-de-junho-de-2020-264166628> . Acesso em: 08 mai. 2023.

CEARÁ. **Lei Complementar nº 220/2020**. Fortaleza: Governo do Estado do Ceará, 2020. Disponível em: <https://www2.al.ce.gov.br/legislativo/ementario/lc220>. Acesso em: 08 mai. 2023.

CEARÁ. **Editais Culturais 2020**. Fortaleza: Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2020. Disponível em: <https://editais.cultura.ce.gov.br/>. Acesso em: 9 maio 2023.

CEARÁ. **Lei Complementar nº 178/2018**. Fortaleza: Governo do Estado do Ceará, 2018. Disponível em: <https://belt.al.ce.gov.br/index.php/legislacao-do-ceara/organizacao-tematica/trabalho-administracao-e-servico-publico/item/6466-lei-complementar-n-178-de-10-05-18-d-o-11-05-18> . Acesso em: 13 maio 2023.

FEDERALISMO CULTURAL: A LEI ALDIR BLANC NO PIAUÍ

Pedro Vidal Olímpio de Melo Costa¹

RESUMO: O presente artigo procura suscitar uma reflexão a respeito do desempenho da política cultural emergencial Aldir Blanc no Piauí a luz do federalismo brasileiro, dos textos legais voltados aos entes que gerem ou administram as políticas para o setor cultural e como estes foram observados durante a execução da referida lei no ano de 2020. A legislação ultrapassada e a não observância às leis nacionais podem ser origem de vícios no processo de execução de políticas públicas culturais no Piauí.

PALAVRAS-CHAVE: Política cultural. Políticas públicas. Federalismo. Sistema Nacional de Cultura. Plano Nacional de Cultura.

INTRODUÇÃO

A Cultura brasileira sofreu um duro golpe nos últimos anos a partir da extinção do Ministério da Cultura (medida provisória nº 870) e consequente criação da Secretaria Especial de Cultura logo em 1º de janeiro de 2019 pelo governo Bolsonaro.

Dadas as grandes dimensões territoriais e diversidade da população brasileira, a cultura do país tem uma pluralidade única de fazeres, tradições e emanções. Cabendo ao poder local adequar políticas públicas nacionais para promover a identidade própria da região e desenvolver o segmento de Cultura. Isto posto, Estados e Municípios têm autonomia para legislação própria que atenda melhor suas peculiaridades, contudo, observando o exposto em documentos de alcance Nacional como o Sistema Nacional de Cultura (SNC) e Plano Nacional de Cultura (PNC), os quais continuaram em vigor mesmo após a extinção do Ministério da Cultura (MinC).

De todo modo, de acordo com Lia Calabre:

¹Bacharel em Comunicação com Habilitação em Publicidade e Propaganda pelo CEUT, Especialista em Docência do Ensino Superior pela UNINOVAFAPI, Mestrando em Ciência Política pela UFPI e Artista Visual autodidata. E-mail: pedrovidal@ufpi.edu.gov.br.

“Em termos gerais são nacionalmente baixos os investimentos públicos no campo da cultura. No caso dos municípios, muitos deles não têm nenhum orçamento para a área e, em outros, o orçamento só é suficiente para custear os gastos com pessoal e parte da manutenção dos equipamentos públicos” (Calabre, 2008, p. 128).

Entre os desafios das políticas públicas no regime federalista, estão as diferentes capacidades nas dimensões técnica e administrativa e também dimensões políticas e relacionais, pois “[...] o federalismo constitui um compromisso peculiar entre difusão e concentração do poder político em função da luta política e das concepções predominantes sobre os contornos do Estado nacional e sobre os graus desejáveis de integração política e de equidade social” (Almeida, 2001, p. 14).

“Embora, em um país com diversidade cultural, a dimensão territorial e o regime federativo em três níveis, como é o Brasil, não seja fácil definir quais os melhores instrumentos de gestão para as políticas culturais” (Gomes, p. 14), a legislação nacional do SNC, no Art. 206-A da Constituição Federal, e o PNC, criado pela Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010, estabelece princípios, competências, diretrizes, metas e estratégias e ações, com tudo, não vincula sanções ao não cumprimento do que fora estabelecido.

Apesar de esses documentos terem sido produzidos na “tentativa de evitar a tendência Histórica de elaborar projetos e programas culturais de curto prazo para atender a determinados fatores econômicos e políticos que limitavam se mais a apagar incêndios que a prevenidos” (Gomes, p. 14), a falta de sanções ao descumprimento esbarra na acepção de Arretche sobre políticas públicas no atual desenho institucional brasileiro, no qual, “[...] tornam-se essenciais estratégias de indução capazes de obter a adesão dos governos locais” (Arretche, 1999, p. 115), visto, inclusive, que o PNC traz no Art. 3º § 2º “a vinculação dos Estados, Distrito Federal e Municípios às diretrizes e metas do Plano Nacional de Cultura far-se-á por meio de termo de adesão voluntária, na forma do regulamento”.

Longe de ser o primeiro empreendimento federal no sentido de organizar a política pública da cultura, o PNC teve como antecedente, quatro décadas antes, ainda no período do regime de exceção, “[...] a Política Nacional de Cultura, que produziu alguns resultados, mas que terminou se transformando em um episódio isolado na história da ação do Governo Federal” (Calabre, 2008, p. 117).

Enquanto o SNC, inspirado pelo Sistema Único de Saúde (SUS) e Sistema Único de Assistência Social (SUAS), que são pautados pelo federalismo, traz, no parágrafo segundo, entre os componentes dele, os conselhos de política cultural para nível federal, estadual e

municipal compostos por, no mínimo, metade dos membros eleitos democraticamente pela Sociedade Civil.

Neste caso em específico o Estado do Piauí foi pioneiro com a criação do seu Conselho Estadual de Cultura em 1965 (Decreto nº 631), porém no formato que observava o regime da época, no qual o Poder Público tem maioria, sendo esta a composição do CEC-PI até a atualidade:

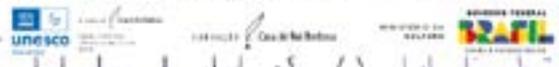
- três representantes indicados pelo governo do estado;
- três representantes indicados pela Assembleia Legislativa, e;
- três representantes eleitos pela sociedade civil através das instituições culturais com atuação do Estado.

Seguindo um rito caracterizado por Lia Calabre como “a maneira tradicional”, na qual os conselheiros tinham a “[...] nomeação pelo governante local em escolha de caráter pouco democrático e participativo” (Calabre, 2008, p. 122).

No Capítulo I, em Estratégias e Ações, o PNC traz:

1.1.1 Consolidar a implantação do Sistema Nacional de Cultura - SNC como instrumento de articulação, gestão, informação, formação, fomento e promoção de políticas públicas de cultura com participação e controle da sociedade civil envolvendo as três esferas de governo (federal, estadual e municipal). A implementação do Sistema Nacional de Cultura - SNC deve promover, nessas esferas, a constituição ou fortalecimento de órgãos gestores da cultura, conselhos de política cultural, conferências de cultura, fóruns, colegiados, sistemas setoriais de cultura, comissões intergestoras, sistemas de financiamento à cultura, planos e orçamentos participativos para a cultura, sistemas de informação e indicadores culturais e programas de formação na área da cultura. **As diretrizes da gestão cultural serão definidas por meio das respectivas Conferências e Conselhos de Política Cultural, compostos por, no mínimo, 50% (cinquenta por cento) de membros da sociedade civil, eleitos democraticamente.** Os Órgãos Gestores devem apresentar periodicamente relatórios de gestão para avaliação nas instâncias de controle social do Sistema Nacional de Cultura - SNC (Lei Nº 12.34/2010, grifos nossos).

Deste modo, o CEC-PI encontra-se em desacordo com o exposto do PNC (2010) com o qual o Estado do Piauí voluntariamente fez adesão ao assinar o Acordo de Cooperação Federativa (nº do Processo 01400.017662/2012-11) do Sistema Nacional de Cultura em 2013. Plano Nacional de Cultura que recomenda que o Conselho Estadual de Política Cultural tenha, no mínimo, a paridade entre sociedade civil e Poder Público, estando a maioria assegurada ao primeiro.



DISCUSSÃO E RESULTADOS

A crise sanitária da COVID-19 causou inúmeras mudanças em protocolos e metodologias com reflexos na vida cotidiana, economia e modo de trabalho, atingindo de diferentes modos os mais diversos profissionais e modos de atuação, dentre os segmentos da economia atingidos, "o setor da cultura foi o primeiro a parar e o último a voltar" (Deputado Federal Rubens Pereira Júnior, PCdoB-MA), por isso foram criadas políticas públicas de assistência e fomento específicas.

Para Leonardo Secchi (2019, p. 5), “Política pública é um conceito abstrato que se materializa com instrumentos concretos [que tem por finalidade] o enfrentamento, diminuição e até mesmo a resolução do problema público”. Neste sentido, os instrumentos concretos que temos das políticas culturais são: o Sistema Nacional de Cultural (SNC), Plano Nacional de Cultura (PNC) e Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC). Cabe questionar se, na transposição do conceito abstrato para o instrumento concreto, é preservada a intenção original de forma eficaz.

As leis do SNC e do PNC são guias para o planejamento e execução das políticas públicas culturais de acordo com Desse modo, os textos legais não representam um fim em si, mas apenas um meio pelo qual o Estado, representado pelo Conselho Estadual de Cultura e Secretaria Estadual de Cultura, deve balizar as ações para que sejam eficazes e efetivas na concretização dos referidos conceitos abstratos.

Segundo Baptista (2015):

“Para que o planejado se efetive na direção desejada, é fundamental que, além do conteúdo tradicional de leitura da realidade para o planejamento da ação, sejam aliados à apreensão das condições objetivas o conhecimento e a captura das condições subjetivas do ambiente em que ela ocorre: o jogo de vontades políticas dos diferentes grupos envolvidos, a correlação de forças, articulação desses grupos, as alianças ou as incompatibilidades existentes entre os diversos segmentos” (Baptista, 2015, p. 17-18).

A partir da lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020 (Lei Aldir Blanc) foram descentralizados R\$3 bilhões para os Poderes Executivos dos Municípios, Estados e Distrito Federal aplicarem em ações emergenciais de apoio ao setor cultural por meio de renda emergencial mensal, subsídio mensal, editais, chamadas públicas, prêmios, aquisição de bens e serviços vinculados ao setor cultural.

Para o Governo do Estado do Piauí foram enviados R\$ 37.800.000,00 (1,26% do total), que a Secretaria de Cultura (Secult) dividiu em três editais distintos em formato, data de publicação e público a ser atendido:

- Edital de Emergência Cultural "Prêmio Maria da Inglaterra" publicado no Diário Oficial do Estado (DOE) do dia 14 de outubro de 2020, com recurso total de R\$19.200.000 dividido em três categorias:
 - A - BOLSA ESTÍMULO E RECONHECIMENTO (Pessoa Física individual ou grupos despersonalizados) R\$5.400.000, que premiou 1.000 indivíduos e 175 grupos.
 - B - INICIATIVAS CULTURAIS (Pessoa Jurídica) R\$6.300.000, que premiou 106 iniciativas.
 - C - PROPOSTA DE OCUPAÇÃO E PROGRAMAÇÃO ANUAL GRATUITA DE ESPAÇOS CULTURAIS (Pessoa Jurídica) R\$7.400.00, que premiou 25 propostas.

Nos casos de Pessoa Jurídica, era possível concorrer como Microempreendedor Individual (MEI) ou PJ com ou sem fins lucrativos, de natureza ou finalidade cultural devidamente expressa em seu CNPJ.
- Edital de Emergência Cultural “Prêmio Seu João Claudino”, Publicado no dou de 3 de dezembro de 2020 com recursos totais de R\$10 milhões dividido em duas categorias:
 - A - BOLSA ESTÍMULO E RECONHECIMENTO (Pessoa Física individual ou grupos despersonalizados) R\$3.700.000, que premiou 395 indivíduos e 130 grupos.
 - B - PROJETOS CULTURAIS (Pessoa Jurídica com ou sem fins lucrativos, inclusive MEI) R\$6.300.000, que premiou 93 projetos.
- Edital de Ocupação de Espaço Cultural "Prêmio Afrânio Castelo Branco", publicado no DOE de 8 de dezembro de 2020, com o valor de R\$8.600.000, contemplou 29 projetos de Pessoas Jurídicas com valores de R\$200.000, R\$300.000 ou R\$400.000.

Atendendo ao contingente total de 1.395 artistas (PF individual), 305 grupos culturais (PF representando grupo despersonalizado), 199 iniciativas/projetos culturais (PJ) e 54 propostas/projetos culturais de ocupação de espaços (PJ) com valores entre R\$ 1.500 e R\$ 400.000,00.

Para os artistas terem acesso aos recursos da Lei Aldir Blanc era necessário o cadastro dos mesmos no Sistema de Informações e Indicadores Culturais (Nacional ou Estadual), porém, uma vez que o Piauí não havia implantado o SEIIC, no dia 28 de julho de 2020 foi

instituído o Sistema de Cadastro Cultural – SICAC, no qual o agente cultural era cadastrado pela Secretaria de Cultura após o envio de comprovação de atuação e documentos pessoais através de e-mail.

Neste cenário, especialmente acelerado e desregulamentado em vista da pandemia e da urgência, o "incentivo" à adesão à lei Aldir Blanc foi, sobretudo, o grande volume de recursos financeiros repassados pela União ao Estado. Contudo, a falta do "constrangimento" permitiu a aplicação de recursos de forma discricionária pelos Estados, à exceção do prazo que foi ampliado através de votação na Câmara Federal e do uso do empenho em Restos a Pagar.

De tal forma que o Piauí foi o primeiro Estado a despender todo o recurso financeiro repassado pela União por meio da Lei Aldir Blanc, porém foi o único a perder o prazo para prestação de contas, de acordo com o secretário de cultura da época, o deputado licenciado, Fábio Novo (PT-PI). Sendo realizada a prestação de contas da LAB apenas no último prazo de prorrogação, no dia 31 de julho de 2023 (Transferegov.br).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo em vista que o Estado do Piauí não possui Mapa Cultural provido pelo Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC) e que o Sistema de Cadastro Cultural (SICAC) foi implantado apenas em julho de 2020 (um mês após a promulgação da Lei Aldir Blanc), fica em aberto como a Secult e o CEC chegaram aos números estabelecidos nos referidos editais, afinal, segundo Baptista (2015):

“O planejamento é a ferramenta para pensar e agir dentro de uma sistemática analítica própria, estudando as situações, prevendo seus limites e suas possibilidades, propondo-se objetivos, definindo-se estratégias” (Baptista, 2015, p.14).

Para Diana Gomes, “[...] por meio das políticas culturais poderiam ser construídas as mudanças sociais necessárias a uma vida mais justa e igualitária, pois estas devem oportunizar a emancipação humana e a garantia dos direitos culturais” (Gomes, p. 16). Assertiva muito similar ao que traz o texto do SNC no Art. 216-A da Constituição Federal:

“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.”.

São preocupações com bem-estar social de modo democrático que não parecem estar presentes no pioneirismo piauiense na política cultural no estabelecido Conselho Estadual de

Cultura, que permanece nos moldes pré-constitucionais do período de exceção democrática, quanto na destinação orçamentária que passa por aquele conselho deliberativo, sem a utilização dados para tomada de decisão, visto não existir cadastro à época do planejamento.

Neste sentido, é interessante considerar que trabalhos mais aprofundados possam investigar a destinação dos 16 milhões de reais da Lei Aldir Blanc no Piauí para 54 projetos de pessoas jurídicas para ocupação de espaços culturais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, M. H. T. Federalismo, democracia e governo no Brasil: ideias, hipóteses e evidências. **Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais**, São Paulo, v. 51, pp. 13- 34, 2001.

ARRETCHE, Marta. **Democracia, federalismo e centralização no Brasil**. São Paulo: FGV, 2012.

ARRETCHE, M. Políticas Sociais no Brasil: descentralização em um Estado Federativo. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 14, n. 40, pp. 111-141, 1999.

BICHIR, R. M. **Novas agendas, novos desafios**: reflexões sobre as relações entre transferência de renda e assistência social no Brasil. *Novos Estudos CEBRAP*, v. 104, pp. 111-136, 2016.

BAPTISTA, Myrian Veras. **Planejamento social**: intencionalidade e instrumentação. São Paulo: Veras Editora, 2015.

BRASIL. **Mapas Culturais**: apoio para estados e municípios. Disponível em: <http://sniic.cultura.gov.br/sobre/mapas-culturais-apoio-para-estados-e-municipios/>. Acesso em: 10 dez. 2022.

BRASIL. **LEI Nº 14.017, DE 29 DE JUNHO DE 2020**. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2020/lei/L14017.html. Acesso em: 10 dez. 2022.

BRASIL. **EMENDA CONSTITUCIONAL Nº 71, DE 29 DE NOVEMBRO DE 2012**. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/Emendas/Emc/emc71.html. Acesso em: 10 dez.2022.

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. Disponível em: http://portal-assets.icnetworks.org/uploads/attachment/file/99799/IC-POLCULTURAIS_vol4.pdf. Acesso em: 30 de nov. 2022.

CALABRE, Lia (org.). **Políticas culturais: um campo de estudo**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2008.

CALABRE, Lia; REBELLO, Deborah (orgs.). **Políticas culturais: conjunturas e territorialidades**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em:
http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2017/05/IC-POLCULTURAIS_vol3_ONLINE_AF-2.pdf. Acesso em: 10 dez. 2022.

COSTA, Nelson Nery; NUNES, Natália de Andrade (orgs.). **Plano Estadual de Cultura: uma proposta do Conselho Estadual de Cultura do Piauí**. Teresina: Conselho Estadual de Cultura, 2021.

FONTENELE, Luana. Piauí foi único estado a não prestar contas da Lei Aldir Blanc porque perdeu o prazo, explica Fábio Novo. **Portal OitoMeia**. Cultura. 19 mar. 2021. Disponível em:
<https://www.oitomeia.com.br/noticias/cultura/2021/03/19/fabio-novo-responde-noticia-de-que-o-piaui-nao-cumpriu-a-lei-aldir-blanc/>. Acesso em: 10 dez. 2022.

GOMES, Diana Célia Almeida. **Federalismo cultural brasileiro: análise do Sistema Nacional de Cultura e do Plano Nacional de Cultura**. Disponível em:
<http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/133759>. Acesso em: 30 nov. 2022.

GOVERNO DO ESTADO DO PIAUÍ. **SICAC**. Disponível em:
<http://www.cultura.pi.gov.br/sicac/>. Acesso em: 10 dez. 2022.

GOVERNO DO ESTADO DO PIAUÍ. **Lei Aldir Blanc**. Disponível em:
<http://www.cultura.pi.gov.br/lei-aldir-blanc/>. Acesso em: 10 dez. 2022.

GOVERNO DO ESTADO DO PIAUÍ. **REGULAMENTO - SICAC**. Disponível em:
<http://www.cultura.pi.gov.br/wp-content/uploads/2020/10/Regulamento-SICAC-PI.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2022.

GOVERNO DO ESTADO DO PIAUÍ. **Decreto nº 631, de 12 de outubro de 1965**. Dispõe sobre o Conselho Estadual de Cultura. Disponível em:
http://www.cec.pi.gov.br/download/201210/CEC23_d481754b74.jpg. Acesso em: 6 dez. 2022.

OLIVEIRA, Francisco Mesquita de; CUNHA, Juciara de Lima Linhares; NASCIMENTO, Maria do Socorro; BARBOSA, Wellynne Carla de Sousa. **Diagnóstico dos conselhos estaduais de direitos de políticas públicas e aspectos da participação dos movimentos sociais**. Teresina: Fundação CEPRO, 2018. Disponível em:
http://www.cepro.pi.gov.br/download/201902/CEPRO08_86ce52ead.pdf. Acesso em: 6 dez. 2022.

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: 30 nov. 2022.

SECCHI, Leonardo. **Análise de políticas públicas**: diagnóstico de problemas, recomendação de soluções. São Paulo: Cengage Learning, 2019.

SOUZA, C. Federalismo, desenho constitucional e instituições federativas no Brasil pós-1988. **Revista de Sociologia e Política**, n. 24, pp. 105-121, 2005.

SOUZA, Jessé. **A elite do atraso**: da escravidão a Bolsonaro. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019.

INCLUSÃO E A LEI ALDIR BLANC NO CEARÁ: ANÁLISE EXPLORATORIA DA IMPLEMENTAÇÃO

José Carlos Lázaro¹
Patrícia Maria Apolonio²
Sofia Leonor von Mettenheim³

RESUMO: Este trabalho teve como objetivo trazer informações sobre questões relacionadas a inclusão social proporcionada pelos editais financiados pela Lei nº 14.017 de 2020 que dispõe de ações emergenciais destinadas ao setor cultural - Lei Aldir Blanc (LAB) - lançado pela Secult-CE. Baseado nos dados levantados na prestação de contas dos projetos culturais, por meio dos Termos de Execução do Objeto declarados pelos agentes culturais fomentados oito editais executados com recursos advindos da LAB, analisamos exploratoriamente dados de 691 projetos. Com foco em questões de inclusão social, os dados apresentados sustentam o papel proposto pela LAB e sua exequibilidade pela Secult-CE.

PALAVRAS-CHAVE: Lei Aldir Blanc. LAB. Indicadores. Inclusão. Cidadania Cultural.

INTRODUÇÃO

A história recente das políticas culturais nacionais e seus instrumentos têm tido um avanço, paralelo aos avanços do Sistema Nacional da Cultura (SNC), desde a idealização deste, com uma literatura estruturada, mesmo que ainda escassa (vide Semensato e Barbalho, 2021). Com a ascensão ao poder de um projeto político que elenca o campo da cultura como um inimigo público, as políticas e o SNC passaram a ser ou desmontados e financeiramente sufocados. É neste contexto que a agenda pública da cultura se transforma com a conflagração

¹Prof. Dr. Universidade Federal do Ceará. Pesquisador do Projeto Cientista Chefe da Cultura (SeCult-CE/FUNCAP). E-mail: lazaro.ufc@gmail.com.

²Coordenadora de Desenvolvimento Institucional e Planejamento (Codip). Mestra em sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia – PPGS, pela UECE. Criadora da Linha Negra, cerimonialista e produtora cultural e integrante da Rede Estadual de Mulheres Negras. E-mail: patriciamariah2010@hotmail.com.

³Coordenadora Geral de Projetos Estratégicos (MINC), Ex- Coordenadora de Desenvolvimento Institucional e Planejamento (Codip). Mestre em Cultura e Sociedade pela UFBA. E-mail: sofiamettenheim@gmail.com.

de uma crise global sanitária, que gera uma reação organizada de ativação do campo cultural pela defesa de ações emergenciais ao setor.

Conforme resgam Semensato e Barbalho (2021) e Calabre (2020), a crise gerada no setor cultural pela COVID gerou uma mobilização que resultou em um Projeto de Lei (PL 1075/2020) que foi aprovado como Lei 14.017/20 (Brasil, 2020a) que foi regulamentada em 18 de agosto de 2020 pelo Decreto 10.464/2020 (Brasil, 2020b).

A desde então denominada Lei Aldir Blanc (LAB) previa a distribuição descentralizada de três bilhões de reais para municípios, estados e o Distrito Federal. Frente a esta situação, diferentes estados passaram por uma situação de “emergência administrativa” no setor cultural (nos seus sistemas estaduais de cultura) para operacionalizar a implementação da LAB.

Neste artigo propomos um olhar sobre implementação da LAB no Estado do Ceará, a partir de dados levantados pela Secretaria da Cultura do Estado do Ceará (Secult CE), e seguindo o propósito do Projeto Cientista Chefe da Cultura⁴ analisar a inclusão social, ou o acesso à cidadania cultural, nas Políticas Culturais.

Assim, este trabalho teve como objetivo trazer informações sobre questões relacionadas à inclusão social proporcionada pelos editais da LAB. Temos claro que os processos de ajuda emergencial, nos incisos I e II, cumpriram centralmente um papel social, mas também se tinha claro no campo que os editais do Inciso III cumpriram um papel de fortalecimento da cidadania cultural. Um elemento chave nisto foi a regulamentação (nova legislação) sobre prestação de contas.

A implementação da LAB no Ceará – e suas demandas de agilidade - provocou uma nova regulamentação que alterou a complexidade das prestações de contas de proponentes de projetos de editais. A oportunidade da construção de uma prestação de contas voltada para o cumprimento do objeto, com o Termo de Execução do Objeto (TEO) digital permitiu gerar dados para análise como a aqui desenvolvida. Desta forma, esta prestação de contas possui maior enfoque nos resultados de fato obtidos pela política de fomento – permitindo que a própria política cultural preste contas para a sociedade do que foi realizado.

Neste artigo, nesta versão para um evento, após esta breve recuperação conceitual sobre a LAB, não teremos uma discussão teórica maior, partindo-se para a metodologia e os resultados, que esperamos discutir no evento.

⁴O Projeto Cientista Chefe da Cultura “Cultura, Inovação e Inclusão Social no Ceará, faz parte da Programa Cientistas Chefe da FUNCAP-CE, política pública que promove a interação entre pesquisadores das Universidades e demandas dos órgãos públicos. Disponível em: <https://vitrinefuncap.com/inovacao/publica>.

METODOLOGIA

A Secult-CE já possui dados de editais relacionados a ações emergências da Lei Aldir Blanc (LAB), no seu inciso II. A partir de final de dezembro os resultados dos oito editais foram disponibilizados – editais que previam a execução, de fato de projetos culturais. Outros editais financiados pela LAB possuíam perfis de aquisição ou de premiação – e, portanto, não possuem prestação de contas das ações culturais realizadas.

Os oito editais são: Edital Cidadania e Diversidade Cultural; Edital Territórios Culturais e Tradicionais; Edital Patrimônio Cultural; Arte Livre Edital de Criação Artística; Edital Cultura Viva; Edital Patrocínio a Festivais Culturais; Prêmio Cultura e Arte do Ceará; Edital Audiovisual - Categorias V, VI e VII.

Na Secult-CE, em relação a LAB, há dois tipos de dados em processo de disponibilização para estudos (conforme limites da LGPD):

a) Dados das inscrições/submissões nos editais da LAB, carregados no Banco de Dados do Mapa Cultural (BD MAPA).

Já há um tratamento inicial desenvolvido, por A.Q. (hoje no IDM), e D. L., em forma de Painéis (no Data Studio do Google), hoje novamente como servidor da Secult-CE. Esses dados foram captados das inscrições dos editais no Mapa Cultural. Como são editais com características diferentes, a inscrição nem sempre fornece os mesmos “dados qualificado” dos proponentes. Temos um bom desenho geral das submissões.

No BD-MAPA temos dados dos submetidos e dos aprovados, conseguimos ter dados geográficos das propostas, e alguns dados dos proponentes, mas questões mais sensíveis não foram demandadas na inscrição. No momento (jul-2023), o BD-MAPA está sendo tratado e revisto para cruzamentos de dados disponíveis nele desde 2016.

Não há dúvidas que a LAB e seus editais, promoveram o uso do Mapa no Ceará, enriquecendo o BD-MAPA, quantitativamente e qualitativamente – e isto está sendo trabalhado pela Secult-CE.

b) Dados da “prestação de contas”, do Termo de Execução do Objeto (TEO)

Como forma de prestação de contas, do Termo de Execução dos projetos da LAB, a Secult criou um formulário (no Gforms) no qual responsáveis pelos projetos, deveriam informar sobre o que foi executado e mais dados sobre a submissão. Este formulário foi desenvolvido pelo pessoal da Coordenadoria de Desenvolvimento Institucional e Planejamento (CODIP), e de certa forma padroniza informações sobre os proponentes do Editais.

A CODIP desenvolveu uma nota metodológica do termo de execução (quadro 1). As Questões/Variáveis do Termo de Execução do Objeto (após um breve tratamento), chegaram a cerca de 90.

Quadro 1 - Nota Metodológica sobre o Termo de Execução do Objeto (TEO) (SECULT, 2021).

O que é prestação de contas do objeto?
 O Termo de Execução do Objeto tem o objetivo de apreender informações sobre a execução dos projetos culturais fomentados, permitindo a prestação de contas, no sentido amplo, ao governo federal, mas também à sociedade sobre como foram utilizados esses recursos. Compreende-se que prestar contas, para além de uma exigência formal, é responder publicamente sobre como esse recurso foi aplicado, seu alcance e seus impactos. É avaliar como os esforços de execução desses recursos refletem em benefício público, para a cadeia de criação e produção cultural e para a sociedade como um todo.

Qual a metodologia do Termo de Execução do objeto?
 Os proponentes respondem um questionário sobre os seguintes eixos:
 O perfil dos/das profissionais que compõem as equipes dos projetos culturais executados;
 O perfil dos projetos culturais executados,
 O perfil do público atingido pelos projetos culturais executados;
 Além disso, enviam as seguintes documentações:
 Formulário online;
 Comprovações e Meios de Verificação por email;
 Relação de Pagamentos por email;
 No caso de equipes formadas por mais de 10 profissionais- Perfil Ficha Técnica por email;

Prazos de recebimento da prestação de contas estabelecidos pelos editais:
 Edital Cidadania e Diversidade Cultural: 17/04/2021
 Edital Territórios Culturais e Tradicionais: 17/04/2021
 Edital Patrimônio Cultural: 17/04/2021
 Arte Livre Edital de Criação Artística: 30/09/2021
 Edital Cultura Viva: 30/10/2021
 Edital Patrocínio a Festivais Culturais: 30/10/2021
 Prêmio Cultura e Arte do Ceará: 30/10/2021
 Edital Audiovisual - Categorias V, VI e VII: 30/10/2021

Fonte: (CODIP- SECULT, 2021).

É importante destacar que o TEO possui dados autodeclarados. Neste foram padronizadas questões para todos os editais, e colocadas questões sensíveis (que seguem protegidas pela LGPD). Com os dados disponíveis foi feito um breve tratamento dos dados – algumas questões de múltipla escolha e escolha múltipla foram transformadas em dicotômicas para tratamentos estatísticos

Para o tratamento dos dados foram utilizadas duas ferramentas, o Microsoft Excel (após os dados serem retirados da Planilha Google), sendo também tratados parcialmente no Software SPSS.23.

RESULTADOS

Os resultados aqui apresentados são um recorte inicial do tratamento de dados do TEO. Assim apresentaremos alguns dados descritivos gerais, seguidos por alguns dados interessantes a análise proposta de inclusão social e posteriormente alguns dados cruzados com testes estatísticos.

DADOS DESCRITIVOS GERAIS DOS PROJETOS

Os oito editais tiveram 691 projetos aprovados, sendo alguns dados descritivos desses colocados nas tabelas 1 a 5.

Tabela 1 – Projetos por edital SECULT-CE 2021.

Ediais da LAB /SeCult-CE 2021	Numero de Projetos	Percentual
Arte Livre Edital de Criação Artística	105	15,2
Edital Audiovisual	15	2,2
Edital Cidadania Cultural e Diversidade	98	14,2
Edital Cultura Viva	15	2,2
Edital de Patrimônio Cultural do Ceará	278	40,2
Edital Patrocínio a Festivais Culturais	49	7,1
Edital Territórios Culturais e Tradicionais	95	13,7
Prêmio Cultura e Arte do Ceará	36	5,2
Total		100,0

Tabela 2 - Forma do Projeto: De que forma foi realizado o projeto?

Forma de Realização do Projeto	Numero de Projetos	Percentual
Híbrido (presencial e virtual)	301	43,6
Presencial	98	14,2
Virtual	292	42,3
Total	691	100,0

Tabela 3 - Quantos profissionais fizeram parte da equipe de execução do projeto?

Número de pessoas declaradas no projeto	Numero de Projetos	Percentual
1	17	2,5
2	46	6,7
3	73	10,6
4	69	10,0
5	90	13,0
6	61	8,8
7	54	7,8
8	51	7,4
9	27	3,9
10	30	4,3
+ de 10	173	25,0
Total	691	100,0

Tabela 4 - O projeto cultural teve a participação de público?

Participação de público	Numero de Projetos	Percentual
Não	296	42,8
Sim	395	57,2
Total	691	100,0

Tabela 5 - Faixas de público total atingido pelo projeto cultural? (percepção executor)

Faixas de quantidades de público (percebido)	Numero de Projetos	Percentual
	239	34,6
0 - 20	86	12,4
20 - 50	32	4,6
50 - 100	55	8,0
100 - 500	103	14,9
501 a 1000	55	8,0
mais de 1000	121	17,5

Estes dados iniciais mostram um panorama dos projetos, mostrando uma tendência de projetos de 3 a 5 pessoas e com mais de 10 pessoas (com uma possibilidade de reverberação econômica não tão nucleada) (Tabela 3), e características de serem projetos desenvolvidos durante a Pandemia de COVID-19, sendo somente 14,2% presencial (Tabela 2), com pouco público “identificado” (tabela 4).

Sobre o papel da LAB e outras participações em editais de fomento

Uma das perguntas do Termo de Execução do Objeto, com objetivo de mapear a capacidade dos editais de alcançar novos agentes culturais trata sobre se este recurso era o primeiro acesso via projeto ou o proponente havia acessado projetos da Secult-CE, do MINC ou de Secretarias Municipais.

Tabela 6 - Acessou outros programas de fomento da SECULT-CE

Outros fomentos			
	SeCult-CE	N projetos	Percentual
	Não	375	54,3
	SIM	316	45,7
	Total	691	100,0

Tabela 7 - Primeiro recurso público de fomento acessado em geral

1o Acesso		
	N projetos	Percentual
Não	410	59,3
SIM	281	40,7
	691	100,0

A tabela 6 mostra que o acesso a LAB foi o primeiro acesso a fomentos da Secult-CE de 54,4% dos proponentes, e olhando a tabela 7 confirma-se que 40,7% tinha este como o primeiro acesso a fomentos em geral. A diferença (410-375= 35) indicam ter acessado outros fomentos, federais ou mais provavelmente municipais. Tal resultado é uma consolidação a importância da LAB, e sua regulamentação, menos exigente burocraticamente, nos ecossistemas culturais, promovendo a cidadania cultural.

Acessibilidade

A acessibilidade foi abordada no questionário de forma genérica, sem maior detalhamento de como foi aplicada nos projetos. Após um tratamento de sistematização desta informação qualitativa, obteve-se a seguinte classificação. A tabela 8 mostra uma presença significativa de projetos com acessibilidade de comunicação com acessibilidade e arquitetônica e programática explícitas.

Tabela 8 - O projeto foi realizado com acessibilidade?

Acessibilidade e tipo de acessibilidade indicada	No. de projetos	Percentual
Sem descrição*	397	57,5
Acessibilidade arquitetônica	47	6,8
Acessibilidade atitudinal	5	0,7
Acessibilidade metodológica	4	0,6
Acessibilidade nas comunicações	141	20,4
Acessibilidade programática	48	6,9
não se aplica	49	7,1
Total	691	100,0

*não foi um requisito solicitado no questionário de todos os editais inicialmente, por não haver obrigação específica de sua realização, sendo incorporado nos últimos editais.

Inclusão de pessoas com vulnerabilidade e outros grupos minorizados

O TEO e o tratamento dos dados destes também permitiu ver como os proponentes declararam se tinha definido como público específico, ou pessoas em condição de vulnerabilidade social ou para grupo de minorizados, grupos usualmente fora de políticas públicas.

Tabela 9 - O projeto é voltado especificamente para pessoas em condição de vulnerabilidade social?

Declara ser voltado a pessoas em condição de vulnerabilidade social	No. de Projetos	Percentual
Não	475	68,7
Sim	216	31,3
Total	691	100,0

Embora seja uma auto declaração, é um resultado interessante que, de 691 projetos, 216 (31,3%) consideraram-se voltados para um público em condição de vulnerabilidade social. Além da pergunta geral, sobre vulnerabilidade, foi checado quais tipos de público com vulnerabilidade social foram consideradas pelos projetos, sendo alguns resultados apresentados nas tabelas a seguir.

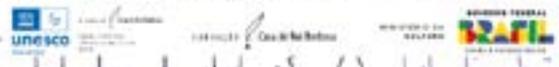


Tabela 10 - O projeto é voltado especificamente Pessoas em situação de pobreza?

Declarou que ...	No. de Projetos	Percentual
Não	522	75,5
SIM	169	24,5
Total	691	100,0

Tabela 11 - O projeto é voltado especificamente Pessoas em situação de rua (moradores de rua)?

Declarou que ...	No. de Projetos	Percentual
Não	671	97,1
SIM	20	2,9
Total	691	100,0

Nota-se que mesmo com 31,3% de projetos voltados para grupos vulneráveis há um foco genérico em pessoas em situação de pobreza, sendo por exemplo pessoas em situação de rua pouco trabalhado – embora seja duas populações em ordem de grandeza diferentes.

Também foi feito um levantamento sobre se os projetos buscavam incluir o direcionar suas ações para grupos “menorizados”.

Tabela 12 - O projeto é voltado especificamente "Gays, lésbicas, bissexuais, travestis, transgêneros e transexuais"? (LGBTI+)

Declarou que ...	No. de Projetos	Percentual
Não	461	66,7
SIM	230	33,3
Total	691	100,0

Tabela 13 - O projeto é voltado especificamente povos e comunidades tradicionais?

Declarou que ...	No. de Projetos	Percentual
Não	551	79,7
SIM	140	20,3
Total	691	100,0

Tabela 14 - O projeto é voltado especificamente para pessoas negras?

Declarou que ...	No. de Projetos	Percentual
Não	467	67,6
SIM	224	32,4
Total	691	100,0

Tabela 15 - O projeto é voltado especificamente pessoas indígenas

Declarou que ...	No. de Projetos	Percentual
Não	629	91,0
SIM	62	9,0
Total	691	100,0

Tabela 16 - O projeto é voltado especificamente para pessoas ciganas

Declarou que ...	No. de Projetos	Percentual
Não	683	98,8
SIM	8	1,2

Neste conjunto de dados (tabela 12 a 16) percebemos que os editais levaram a uma perspectiva de inclusão dos grupos minorizados, LBQTI+ e negros, em cerca de 30% dos projetos, com comunidades tradicionais numa faixa de 20% e menos de 10% de projetos para comunidades indígenas e menos ainda para grupos ciganos.

Análise Multivariada por tabelas cruzadas (e Chi-Quadrado)

Após uma análise descritiva inicial, cruzamento e alguns testes estatísticos começaram a ser desenvolvidos, por exemplo checamos se haveria relação entre os editais dos projetos e sua declaração como focado em pessoas com vulnerabilidade. Ao fazermos tabelas cruzadas e testes de diferenças de resultados entre grupos, podemos chegar a considerações concretas.

A tabela 17 apresenta claramente que editais onde os proponentes tenderam a responder que sim ou a não na questão sobre ser voltados a pessoas com vulnerabilidade.

Tabela 17 - Cruzamento de entre EDITAL * O projeto é voltado especificamente para pessoas em condição de vulnerabilidade social, com cálculo de ajuste residual para cálculo de Chi-Quadrado

EDITAL		O projeto é voltado especificamente para pessoas em condição de vulnerabilidade social?		Total
		Não	SIM	
Arte Livre Edital de Criação Artística	No. De projetos	81	24	105
	% no Edital	77,1%	22,9%	100,0%
	„Residual ajustado“	2,0	-2,0	
Edital Audiovisual	No. De projetos	8	7	15
	% no Edital	53,3%	46,7%	100,0%
	„Residual ajustado“	-1,3	1,3	
Edital Cidadania Cultural e Diversidade	No. De projetos	49	49	98
	% no Edital	50,0%	50,0%	100,0%
	„Residual ajustado“	-4,3	4,3	
Edital Cultura Viva	No. De projetos	7	8	15
	% no Edital	46,7%	53,3%	100,0%
	„Residual ajustado“	-1,9	1,9	
Edital de Patrimônio Cultural do Ceará	No. De projetos	220	58	278
	% no Edital	79,1%	20,9%	100,0%
	„Residual ajustado“	4,8	-4,8	
Edital Patrocínio a Festivais Culturais	No. De projetos	38	11	49
	% no Edital	77,6%	22,4%	100,0%
	„Residual ajustado“	1,4	-1,4	
Edital Territórios Culturais e Tradicionais	No. De projetos	51	44	95
	% no Edital	53,7%	46,3%	100,0%
	„Residual ajustado“	-3,4	3,4	
Prêmio Cultura e Arte do Ceará	No. De projetos	21	15	36
	% no Edital	58,3%	41,7%	100,0%
	„Residual ajustado“	-1,4	1,4	

Total	475	216	691
	68,7%	31,3%	100,0%

Este cruzamento foi testado estatisticamente quanto a diferença entre os editais quanto a seus projetos declararem ou não foco em vulnerabilidade. As tabelas 17a e 17b apresentam os resultados do teste de significância de diferença entre grupos (chi-quadrado), com a confirmação do Cramér V da independência entre as variáveis.

Tabela 17a e 17b – Testes estatísticos (via SPSS)

Tabela 17a - Testes Chi-Quadrado

	Valor	df	Significancia Assintótica (2-sided)
Pearson Chi-Square	52,116 ^a	2	,000
Likelihood Ratio	51,222	2	,000
N of Valid Cases	691		

a. 2 cells (12,5%) have expected count less than 5. The minimum expected count is 4,69

Tabela 17b - Medidas Simétricas

		Valor	Significanca Aproximada
Nominal by Nominal	Phi	,275	,000
	Cramer's V	,275	,000
	N of Valid Cases	691	

Os dados da Tabela 17 que os editais Audiovisual, Cidadania Cultural e Diversidade, Cultura Viva, Territórios Culturais e Tradicionais, Cultura e Arte do Ceará tem resultados de “inclusão” (declaração de foco em grupos de vulnerabilidade) acima do esperado par a média total, e os editais “Arte Livre” de Criação Artística e de Patrimônio Cultural do Ceará tiveram mais projetos declararam não ter este foco. E eles se diferenciam significativamente da média esperada.

Uma segunda análise exploratória de cruzamentos, e talvez um dos dados mais convergente com as expectativas dos cruzamentos e testes (validando conceitualmente), foi o teste sobre forma (virtual, hibrida, presencial) é se esses foram voltados para pessoas em situação de pobreza. A tabela 18 expõe que a forma de realização de projetos e sua declaração no TEO que eram direcionados para pessoas em situação de pobreza.

Tabela 18 - Cruzamento: De que forma foi realizada o projeto? x Pessoas em situação de pobreza

De que forma foi realizada o projeto?		Pessoas em situação de pobreza		Total
		Não	SIM	
Híbrido (presencial e virtual)	No. De projetos	215	86	301
	% no Edital	71,4%	28,6%	100,0%
	„Residual ajustado“	-2,2	2,2	
Presencial	No. De projetos	63	35	98
	% no Edital	64,3%	35,7%	100,0%

	„Residual ajustado“	-2,8	2,8	
Virtual	No. De projetos	244	48	292
	% no Edital	83,6%	16,4%	100,0%
	„Residual ajustado“	4,2	-4,2	
	Total	522	169	691
		75,5%	24,5%	100,0%

Desta forma, dentre os projetos culturais executados com os recursos dos editais de fomento financiados pela LAB, os projetos virtuais direcionam-se menos a pessoas em situação de pobreza do que projetos realizados de forma híbrida ou presencial. Estatisticamente os percentuais de 35,7% (presencial) e 28,6% (híbrido) são numericamente diferentes dos só 16,4% dos projetos virtuais que foram declarados para pessoas em situação de pobreza (vulneráveis).

Novamente calculando o Chi-Quadrado e analisando a confirmação do Cramér V da independência entre as variáveis (tabelas 18 a e 18b – saída do SPSS), temos uma confirmação estatística da diferença entre as médias.

Tabela 18a - Testes Chi-Quadrado

	Valor	df	Significancia Assintótica (2-sided)
Pearson Chi-Square	19,642 ^a	2	,000
Likelihood Ratio	19,925	2	,000
N of Valid Cases	691		

a. 0 cells (0,0%) have expected count less than 5. The minimum expected count is 23,97.

Tabela 18b - Medidas Simétricas

		Valor	Significanca Aproximada
Nominal by Nominal	Phi	,169	,000
	Cramer's V	,169	,000
	N of Valid Cases	691	

Apesar de tais resultados estarem explícitos nas tabelas de cruzamento a confirmação da diferença significativa estatisticamente traz uma informação que não pode ser deixada de lado nas políticas públicas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As considerações finais deste trabalho são considerações parciais de uma análise em desenvolvimento. Além das informações descritivas, as primeiras análises cruzadas e teste mostram um caminho para discussões políticas e acadêmicas dos resultados da LAB.

Fica exposta o poder de uma lei como a LAB de inclusão, seja pelo número de proponentes que nunca haviam proposto projetos, seja pelos números de projetos voltados a

peças vulneráveis e com novas demandas claras de acessibilidade. Essa demanda por inclusão e cidadania cultural explícitas nos editais foi um dos aprendizados maiores do processo.

Um outro aprendizado da LAB foi a busca de um marco legal para simplificar as prestações de contas de ações culturais (questão que exigiu uma Lei Estadual que permitisse a operacionalização da LAB em 2021), questão trasladada para a nova Lei Orgânica da Cultura do Ceará (CEARA, 2022). Como, limitações e trabalhos futuros em desenvolvimento (ou resultados para uma versão expandida) temos mais análises multivariáveis cruzadas, com testes estatísticos para questões como a “função na cadeia cultural” e o foco em público com vulnerabilidade.

REFERÊNCIAS

BRASIL. **Decreto Legislativo Nº 6, DE 2020**. Reconhece, para os fins do art. 65 da Lei Complementar nº 101, de 4 de maio de 2000, a ocorrência do estado de calamidade pública, nos termos da solicitação do Presidente da República encaminhada por meio da Mensagem nº 93, de 18 de março de 2020. https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Portaria/DLG6-2020.htm Acesso em 13/7/2023 (2020 a).

BRASIL. **Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020**. Dispõe sobre as medidas de emergência a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto **Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020** (redação atualizada pela Lei 14.150 de 2021) . Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2020/Lei/L14017.htm . Acesso em 13/07/2023 (2020b)

BRASIL. **Decreto Nº 10.464, De 17 De Agosto De 2020**. Regulamenta a Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020, para dispor sobre as ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas em decorrência dos efeitos econômicos e sociais da pandemia da covid-19. https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2020/Decreto/D10464.htm. Acesso em 13/07/2023 (2020c)

CALABRE, Lia. A arte e a cultura em tempos de pandemia. **Revista Extraprensa**, v. 13, n.2, p. 7–21, 20 jul. 2020.

CEARÁ (Estado). . **Lei n.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. Fortaleza, CE: SIEC,2022.

CODIP- SECULT, 2021 **Nota Metodológica sobre o Termo de Execução do Objeto (TEO)** (mimeo). 2021

SEMENSATO C. A. G.; BARBALHO Alexandre. A Lei Aldir Blanc como política de emergência à cultura e como estímulo ao SNC. **Pol. Cult. Rev.**, Salvador, v. 14, n. 1, p. 85-108, jan./jun. 2021

EDITAL MT AFLUENTES: NOTAS SOBRE O PERFIL DOS MUNICÍPIOS PROPONENTES

Eliza Nascimento Rodrigues¹
Carla Cristina Rosa de Almeida²
Sandro Luis Costa da Silva³

RESUMO: Este artigo apresenta um levantamento das informações relacionadas ao Edital Afluentes (Edital de Seleção Nº 06/2021) do Governo do Estado de Mato Grosso, operacionalizado por intermédio SECEL/MT. A partir da caracterização do Edital e seus resultados, bem como das características dos municípios mato-grossenses segundo sua forma de participação junto ao Edital, propõe-se uma agenda de pesquisa de levantamento de informações para iniciar uma reflexão acerca das habilidades dos gestores municipais para acesso e uso dos recursos públicos.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas culturais. Recursos públicos. Edital Afluentes.

INTRODUÇÃO

A Constituição Federal de 1988 prevê como dever do Estado brasileiro garantir os direitos culturais da população, bem como de fruição e acesso à cultura. Ainda assim, as políticas públicas de cultura são marcadas por fragilidades e atrelamento às diferentes visões que os governos têm sobre o papel da cultura na sociedade. Tal fato é explicitado pela própria extinção do Ministério da Cultura (MinC) em 2019 e pelo desmantelamento das políticas culturais, levando, “em interdição do debate e descarte da experiência e do repertório acumulados nos mais de vinte anos de existência do MinC” (Brito, 2023, p. 20).

Em meio ao contexto de discontinuidades das políticas e após quase uma década de queda contínua nos gastos públicos de cultura nas três esferas governamentais, com redução

¹Graduanda em Ciências Econômicas da UFMT – Campus Cuiabá. E-mail: elizarodrigues92@gmail.com.

²Professora da Faculdade de Economia e pesquisadora do NuPES/FE/UFMT – Campus Cuiabá. E-mail: carla.almeida@ufmt.br.

³Professor de Artes do IFMT – Campus Bela Vista. E-mail: sandro.silva@ifmt.edu.br.

inclusive nos incentivos fiscais do âmbito federal; a pandemia da COVID 19⁴ impactou profundamente o setor cultural, sobretudo considerando os efeitos negativos da paralisação das atividades artístico-culturais e da dificuldade que os profissionais da cultura enfrentam para acessar aos meios de proteção social (Canedo *et. al.*, 2021). Diante de uma situação emergencial, agentes do setor cultural e gestores municipais e estaduais, juntamente com um grupo de parlamentares, conseguiram aprovar instrumentos que ampliaram o acesso a recursos públicos para a cultura, tais como a Lei Aldir Blanc (LAB), a Lei Paulo Gustavo (LPG)⁵ e, mais recentemente, a Lei Aldir Blanc 2 (LAB2)⁶. Em complemento, tem-se a retomada das políticas culturais após a recriação do MinC em 2023, concomitante a uma previsão no orçamento público a ser investido no setor com um recorde histórico, sendo mais de 3 bilhões provenientes da LPG (Cunha, 2022).

Diante de um cenário que perpetrou, por longos anos, a predominância de investimentos provenientes de incentivos fiscais, gerando distorções na distribuição territorial dos recursos, tais direcionamentos são uma oportunidade tanto para estados fora do eixo Centro-Sul, quanto para municípios de menor porte. Para a distribuição de recursos da LAB, por exemplo, “foi feita uma tentativa de equalizar tanto o tamanho dos territórios em termos populacionais quanto fazer uma majoração que trouxesse um investimento per capita maior para os locais de menor população e menor poder aquisitivo” (Almeida, 2022, p. 58-59). Ao mesmo tempo, profissionais da cultura e gestores estaduais e municipais foram condicionados a cumprir uma série de normativas e burocracias com as quais não sabiam lidar. De qualquer forma, os recursos da LAB chegaram a cerca de 85% dos municípios brasileiros (Almeida, 2022) e, em julho de 2023, 98% realizaram adesão a LPG, após intenso esforço do MinC, já com o apoio dos seus recém-criados Escritórios Regionais e também de Secretarias Estaduais numa força tarefa para localizar e contactar todos os gestores culturais municipais para cumprimento das ações previstas (MinC, 2023b).

Embora o Estado de Mato Grosso esteja dentre os poucos que não teve a totalidade dos municípios aderindo a LPG – dos 141 municípios, somente 14 não aderiram (MinC, 2023a) – tem-se observado esforços do poder público estadual para apoio ao setor e que os municípios estão mais bem preparados do que em 2020 para cumprimento de normativas, visto que a não adesão a LAB foi significativamente maior no estado (36,6%) (MinC, 2023d). Porém,

⁴A pandemia causada pelo vírus Sars-Cov-2 foi declarada no Brasil em março de 2020.

⁵Os três projetos de leis (PL) apresentados em 2020 foram reunidos no PL 1075/2020, que deu origem a Lei de Emergência Cultural, posteriormente denominada Lei Aldir Blanc (Lei no 14.017/2020), e em 2022, aprova-se a Lei Paulo Gustavo (Lei Complementar nº 195/2022), cujos recursos estão sendo liberados em 2023.

⁶A Lei Aldir Blanc 2 destinará, até 2027, o valor de R\$ 3 bilhões anuais para estados e municípios (BRASIL, 2023).

diversos municípios mato-grossenses ainda enfrentam dificuldades de gestão, que perpassam pela alta rotatividade dos gestores na pasta da cultura à dificuldade de implementação das normativas e integração ao Sistema Nacional de Cultura (SNC)⁷.

Esses aspectos regulamentários, construídos para um uso eficiente de recursos públicos, se não atendidos, seja no âmbito da participação das Prefeituras nos editais públicos, seja na adesão e execução da LPG e LAB 2; pode prejudicar e até impedir uma possibilidade de captação de recursos para geração de empregos na área da cultura. Nesse quesito, Semensato e Barbalho (2021) observaram que os municípios que detinham sistemas de cultura mais institucionalizados adequaram-se melhor a LAB, pois, em geral, já possuíam conselho, plano e fundo de cultura e, logo, mais experiência no âmbito de formulação e implementação de políticas culturais.

Dessa forma, este artigo tem como objetivo analisar o perfil dos municípios mato-grossenses segundo sua forma de participação junto ao Edital Afluentes (Edital de Seleção Nº 06/2021) do Governo do Estado de Mato Grosso, operacionalizado por intermédio SECEL/MT. O intuito é promover uma reflexão acerca das habilidades dos gestores municipais para acesso e uso dos recursos públicos, de tal forma que seja possível corroborar para formulação de políticas de capacitação de gestores e agentes de cultura. Para tanto, este artigo está dividido em seis seções. Após essa introdução, tem-se uma breve síntese das políticas culturais no Brasil e no Estado de Mato Grosso, na seção 2. A seção 3 os procedimentos metodológicos adotados para coleta e análise das informações sobre o edital e dos municípios, seguida dos resultados quanto ao perfil dos municípios a partir da análise do Edital. Por fim, tem-se as considerações finais.

POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL E EM MATO GROSSO: DA ESTAGNAÇÃO AOS RECURSOS EMERGENCIAIS

A trajetória das políticas públicas de cultura no Brasil tem sido marcada por fragilidades e atrelamento às diferentes visões que os governos têm sobre o papel da cultura na sociedade, mantendo, como apontado por Rubim (2013), as três tristes tradições: (i) ausência: agenda cultural manteve-se fora do escopo desde os tempos de colônia até períodos recentes do século XX; (ii) autoritarismo: as maiores intervenções foram justamente nos períodos de governos autoritários, tanto através de repressão e censura, quanto de criação de

⁷Modelo de gestão direcionado à descentralização e democratização das políticas públicas de cultura aprovado pelo Congresso Nacional em 2012. Em janeiro de 2023, 30 municípios do Estado não tinham aderido ao SNC (MinC, 2023c).

entidades vinculadas à cultura⁸; (iii) instabilidade: descontinuidade das políticas, dos recursos financeiros, do corpo funcional e do próprio Ministério, extinto três vezes desde a década de 1990.

Durante a gestão de Gilberto Gil (2003-2008) e Juca Ferreira (2008-2010), as políticas públicas de cultura avançaram sobretudo nos seguintes pontos: (i) abrangência: ampliação da participação da sociedade e do conceito de cultura para além dos tópicos típicos de elites – altas artes – incluindo outras modalidades de culturas; (ii) sistematização das informações na cultura, cujo marco é a parceria com o IBGE; e (iii) “a implantação e desenvolvimento do SNC e do Plano Nacional de Cultura (PNC)” (Rubim, 2013, p. 234).

Embora não se acreditasse que pudesse haver tamanho retrocesso, em 2019, houve não somente a extinção do MinC, como o próprio desmantelamento das políticas culturais, que pautavam relevantes ações de órgãos diretamente ligados ao Ministério, que tiveram suas atuações prejudicadas (BRITO, 2023). Antes disso, o setor já vinha passando há uma década por queda contínua nos gastos públicos de cultura nas três esferas governamentais, com redução inclusive nos incentivos fiscais do âmbito federal (Canedo et. al., 2021).

Com a pandemia iniciada em 2020 e em meio a uma crise sem precedentes, surge a oportunidade de os recursos chegarem aos fazedores de cultura de forma descentralizada, a partir das leis emergenciais LAB, LPG e LAB2. Soma-se a esse cenário, a retomada das políticas culturais após a recriação do MinC em 2023, concomitante a uma previsão recorde no orçamento público a ser investido no setor, de cerca de R\$ 10 bilhões, sendo mais de 3,8 bilhões provenientes da LPG e mais R\$ 3 bilhões a serem repassados através da LAB2 (CUNHA, 2022; BRASIL, 2023). O último recorde do orçamento para investimentos na cultura havia sido em 2013 (R\$ 5,56 bi), sendo que em 2022 o orçamento foi de apenas R\$ 1,69 bilhões (CUNHA, 2022).

Além disso, os montantes já investidos e previstos destoam da conjuntura recente, após anos de predominância de investimentos provenientes de incentivos fiscais, sobretudo desde a década de 1990⁹. A detenção das decisões dos investimentos culturais pela iniciativa privada reforçou a desigual distribuição territorial do mecenato e causou prejuízo da política de diversidade cultural, considerada menos importante do que as estratégias de marketing empresariais, privilegiando projetos de apelo comercial e midiático. Há de se reconhecer, porém, tais leis canalizaram montantes significativos de recursos para a cultura, que

⁸Desde esse período, as ações voltadas ao patrimônio têm sido as mais estáveis. A criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), atual IPHAN, ocorreu em 1937.

⁹Lei Federal de Incentivo à Cultura/ Lei Rouanet (Lei nº 8.313/91) e Lei do Audiovisual (Lei nº 8.685/93).

estimularam a reorganização do setor cultural, inclusive com a retomada do cinema nacional (SILVA, 2007).

Junto às oportunidades promovidas pelas leis emergenciais e orçamento recorde, impõe-se também a profissionais da cultura e gestores estaduais e municipais a necessidade de cumprimento de uma série de normativas e burocracias sem precedentes e com as quais não estavam habituados (Almeida, 2022). Por outro lado, gestores culturais estaduais e municipais estão mais bem preparados após a experiência da LAB, visto que o percentual de municípios com adesão passou de 85% na LAB para 98% na LPG (Almeida, 2022; MINC, 2023b), o que foi verificado também no Estado de Mato Grosso.

Em Mato Grosso, o marco inicial da institucionalização das políticas culturais ocorre na década de 1970, com a criação da Fundação Cultural de Mato Grosso, com ações voltadas sobretudo a preservação do patrimônio cultural do Estado (SECEL/MT, 2023a). E em 1991 entra em vigor a Lei Hermes de Abreu, primeira Lei de Incentivo à Cultura de Mato Grosso, que instituiu o incentivo fiscal para que empresas estabelecidas no estado fizessem investimentos em projetos culturais, por meio de isenção de Impostos sobre Circulação de Mercadorias e Serviços (ICMS)¹⁰.

Em 1995, surgiu a Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Cuiabá¹¹, abrindo caminhos para replicação em outros municípios do Estado. Nesse período, a Fundação foi substituída pela Secretaria de Cultura de Mato Grosso (SEC-MT) e, em 1994, criou-se o Conselho Estadual de Cultura, mas seu regimento interno só foi aprovado em 2003, levando dez anos para que tivesse definida a sua estrutura de funcionamento, bem como suas finalidades e prioridades de atuação (SECEL/MT, 2023a).

Em 2004, instituiu-se o Fundo Estadual de Fomento à Cultura do Estado de Mato Grosso, destinado a proporcionar suporte financeiro à administração estadual das políticas de cultura e a apoiar projetos culturais de iniciativa de pessoas físicas ou jurídicas de direito público ou privado. Em 2016, a Lei nº 10.379/2016 redefiniu o Fundo Estadual de Fomento à Cultura e lhe atribuiu uma nova nomenclatura que passou a denominá-lo como Fundo Estadual de Política Cultural de Mato Grosso. Um aspecto que possibilitou o acontecimento de mais ações culturais e em várias cidades do Estado, foi que o fundo passou a ter uma dotação orçamentária definida por percentuais mínimos de repasse, a partir da receita tributária líquida.

¹⁰Lei Estadual nº 5.893/1991, substituída pela Lei nº 8.257/2004, que instituiu o Fundo Estadual de Cultura.

¹¹Lei nº 3.434/1995, posteriormente revogada pela Lei Complementar nº 273/2011.

No ano de 2015, destaca-se a assinatura do 1º Acordo de Resultados entre o Governo de Mato Grosso e a SEC, determinando metas iniciais da nova gestão, tais como a revisão e elaboração de leis relativas ao Conselho Estadual de Cultura, Plano Estadual da Cultura, Fundo Estadual de Política Cultural, o chamado CPF da Cultura, e do Sistema Estadual de Cultura. Ao mesmo tempo, foram realizadas diversas ações em prol do desenvolvimento da economia criativa, como o “Programa Multissetorial de Desenvolvimento da Economia Criativa - Mato Grosso Criativo”.

Desde 1991, muito projetos culturais relevantes foram executados no Estado de Mato Grosso com recursos do Fundo Estadual de Cultura, porém, também há registros de problemas de gestão, tais como uso inapropriado dos recursos públicos, a exemplo da “Operação Alexandria”, quando foram detectadas fraudes em Projetos Culturais (PROAC) entre os anos de 2012 e 2014 (SESP/MT, 2014). Por outro lado, essas ações foram motivadoras de melhores práticas de gestão e transparência por parte do poder público estadual.

Já sob a nomenclatura de SECEL/MT, através dos recursos da LAB, lançou-se cinco editais para distribuição dos recursos para os agentes da cultura, tanto de pessoas física, quanto de pessoa jurídicas. Foram eles: Mestres da Cultura, Conexão Jovem, Mostras e Festivais, MT Criativo e Nascentes. São mais escassos os editais direcionados especificamente para as Prefeituras atuarem como proponentes, com destaque para o caso do Edital Afluentes, em 2021, objeto de estudo deste trabalho (SECEL, 2023b). Outro avanço importante que pode corroborar com o fomento da economia local foi a aprovação recentemente da Lei Estadual nº 12.082/2023, que impõe a obrigatoriedade de contratação de artistas locais em eventos financiados com recursos públicos.

Já no âmbito da sistematização dos cadastros de agentes culturais, não se consegue ainda um banco com dados confiável e atualizável, que se possa afirmar quem, quantos e onde estão os trabalhadores e trabalhadoras da área cultural que possam vir a ser contemplados por políticas públicas ou por recursos emergenciais como nos casos da LPG e LAB 2. Nesse aspecto, lançado em março de 2023, o Observatório da Cultura sob gestão da SECEL/MT tem, dentre seus objetivos, mapear os fazedores da cultura mato-grossenses. A ferramenta, portanto, além de trazer dados do setor e da própria secretaria, mantém pesquisa permanente para que agentes culturais se cadastrem de forma colaborativa.

Em suma, observa-se que, tanto a sistematização das informações da cultura por parte dos agentes públicos para formulações de políticas, quanto as habilidades dos agentes culturais e dos próprios órgãos governamentais para captação e uso dos recursos públicos, são

parte fundamental para estratégias bem-sucedidas que acarretem desenvolvimento regional apoiado na cultura.

ASPECTOS METODOLÓGICOS

Esta pesquisa caracteriza-se como de abordagem mista (quali e quantitativa), com objetivo exploratório e descritivo. A Figura 1 traz um resumo das etapas da pesquisa. A primeira etapa da pesquisa baseou-se em pesquisa qualitativa, mais especificamente, da análise documental do Edital MT Afluentes e dos documentos relacionados a ele, no intuito de obter as seguintes informações: (i) Informações sobre o Edital, tais como objetivos e valores transferidos; (ii) Levantamento dos municípios selecionados e não selecionados para recebimento do incentivo, que foram separados em três grupos: Grupo 1 - os selecionados, isto é, municípios que receberam recursos para realizar o evento, Grupo 2 - os não selecionados; Grupo 3 - municípios que não receberam recursos e que não se inscreveram no edital.

Figura 1: Etapas da pesquisa



Fonte: Elaboração própria.

A segunda etapa baseou-se na coleta de dados socioeconômicos para levantamento do perfil dos municípios subdivididos nos grupos mencionados para comparação. E, por fim, a terceira etapa consistiu nas buscas *online* para levantamento das informações sobre a programação realizada pelos municípios contemplados pelo Edital Afluentes – Eixo 02 e que efetivamente receberam recursos para execução do projeto¹².

¹²Alguns municípios foram selecionados, mas não estavam aptos a receber os recursos financeiros.

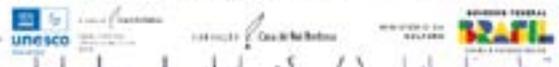
PERFIL DOS MUNICÍPIOS SEGUNDO A SITUAÇÃO DE PARTICIPAÇÃO NO EDITAL MT AFLUENTES

O edital MT Afluentes teve como objetivo incentivar a implementação do Conselho, Plano e Fundo da Cultura nos municípios e fortalecer as políticas culturais do Estado, por meio de repasse de recursos financeiros. Foram selecionados projetos culturais provenientes das prefeituras que foram organizados em dois eixos: i) Eixo 01 - Cultura, com a seleção de projetos que desenvolvam qualquer atividade relacionada aos diversos campos das linguagens artístico-culturais. Nesse eixo, seriam selecionadas 52 propostas, com valores entre R\$ 50 mil e R\$ 250 mil (total de R\$ 5.740 milhões); ii) Eixo 02 - Especial Natal, com a seleção de projetos que desenvolvam atividades de cunho sociocultural e de lazer, relacionados aos diversos campos culturais e linguagens artístico-culturais. Esse eixo contemplaria 50 projetos, com valores que vão de R\$ 60 mil a R\$ 400 mil, dependendo do número de habitantes do município, dedicados exclusivamente a eventos natalinos (total de R\$ 6.260 milhões).

Os recursos destinados aos projetos selecionados são oriundos da própria Secretaria no valor de R\$ 12.000.000,00 (doze milhões de reais), distribuídos por eixo temático, totalizando 102 (cento e duas) propostas a serem contempladas com os recursos financeiros. Para o Eixo 02, que compreende os eventos que foram analisados, foram submetidas 77 propostas das quais 67 foram habilitadas. Das propostas habilitadas, foram selecionadas 53. Assim, houve um aumento da quantidade de propostas destinadas ao Eixo 02 em relação ao previsto, que passou de 50 para 53 propostas. Na Tabela 1, pode-se verificar o resultado do edital com os municípios selecionados, os municípios não selecionados (classificados e desclassificados) e o valor a receber, por faixa populacional, para a realização do evento.

Tabela 1: Resultado do Edital Afluentes – Eixo 02 com municípios selecionados e não selecionados.

rd.	Município	P opulação	Faixa populacional do Edital	Valor a receber por faixa	Resulta do
	Água Boa	.991	18 De 10.001 a 20.000	R\$ 100.000,00	do Seleciona
	Alta Floresta	.140	49 De 30.001 a 50.000	R\$ 300.000,00	do Classifica
	Alto Garças	132	9. 10.000	R\$ 80.000,00	ficado Desclassi
	Alto Paraguai	144	8. 10.000	R\$ 80.000,00	do Seleciona
	Araguainha	117	1. Até 5.000	R\$ 60.000,00	do Seleciona
	Araputanga	.335	15 De 10.001 a 20.000	R\$ 100.000,00	do Seleciona
	Barra Do Garças	.243	53 50.001	R\$ 400.000,00	do Seleciona
	Bom Jesus Do Araguaia	520	4. Até 5.000	R\$ 60.000,00	do Classifica



	Cáceres	.175	84	50.001	A partir de	400.000,00	R\$	do	Classifica
0	Campo Verde	.924	25	a 30.000	De 20.001	200.000,00	R\$	do	Seleciona
1	Campos De Júlio	.770	4.		Até 5.000	60.000,00	R\$	do	Seleciona
2	Canabrava Do Norte	.337	5.	10.000	De 5.001 a	80.000,00	R\$	do	Seleciona
3	Carlinda	.108	12	a 20.000	De 10.001	100.000,00	R\$	ficado	Desclassi
4	Cocalinho	.841	5.	10.000	De 5.001 a	80.000,00	R\$	do	Seleciona
5	Colíder	.695	30	a 50.000	De 30.001	300.000,00	R\$	do	Seleciona
6	Colniza	.882	27	a 30.000	De 20.001	200.000,00	R\$	do	Classifica
7	Confresa	.361	21	a 30.000	De 20.001	200.000,00	R\$	do	Classifica
8	Cuiabá	.6.830	52	50.001	A partir de	400.000,00	R\$	do	Classifica
9	Curvelândia	.835	4.		Até 5.000	60.000,00	R\$	do	Seleciona
0	Denise	.349	10	a 20.000	De 10.001	100.000,00	R\$	do	Seleciona
1	Diamantino	.428	18	a 20.000	De 10.001	100.000,00	R\$	do	Seleciona
2	Gaúcha Do Norte	.816	5.	10.000	De 5.001 a	80.000,00	R\$	ficado	Desclassi
3	Glória D'oeste	.124	3.		Até 5.000	60.000,00	R\$	ficado	Desclassi
4	Guarantã Do Norte	.754	30	a 50.000	De 30.001	300.000,00	R\$	do	Seleciona
5	Ipiranga Do Norte	.129	4.		Até 5.000	60.000,00	R\$	ficado	Desclassi
6	Itanhangá	.703	4.		Até 5.000	60.000,00	R\$	do	Classifica
7	Itaúba	.625	4.		Até 5.000	60.000,00	R\$	do	Seleciona
8	Jaciara	.945	24	a 30.000	De 20.001	200.000,00	R\$	do	Seleciona
9	Jangada	.058	8.	10.000	De 5.001 a	80.000,00	R\$	do	Seleciona
0	Jauru	.774	10	a 20.000	De 10.001	100.000,00	R\$	do	Seleciona
1	Juara	.023	32	a 50.000	De 30.001	300.000,00	R\$	do	Seleciona
2	Juína	.422	38	a 50.000	De 30.001	300.000,00	R\$	do	Seleciona
3	Juscimeira	.830	11	a 20.000	De 10.001	100.000,00	R\$	do	Seleciona
4	Lambari D'oeste	.870	4.		Até 5.000	60.000,00	R\$	do	Seleciona
5	Lucas Do Rio Verde	.741	30	a 50.000	De 30.001	300.000,00	R\$	do	Seleciona
6	Nobres	.862	14	a 20.000	De 10.001	100.000,00	R\$	do	Classifica
7	Nortelândia	.237	6.	10.000	De 5.001 a	80.000,00	R\$	do	Seleciona
8	Nossa Senhora Do Livramento	.386	12	a 20.000	De 10.001	100.000,00	R\$	do	Seleciona
9	Nova Bandeirantes	.742	12	a 20.000	De 10.001	100.000,00	R\$	do	Classifica
0	Nova Brasilândia	.891	4.		Até 5.000	60.000,00	R\$	do	Seleciona
1	Nova Canaã Do Norte	.652	12	a 20.000	De 10.001	100.000,00	R\$	do	Seleciona
2	Nova Marilândia	.315	2.		Até 5.000	60.000,00	R\$	do	Seleciona
3	Nova Maringá	.554	5.	10.000	De 5.001 a	80.000,00	R\$	do	Seleciona
4	Nova Monte Verde	.133	8.	10.000	De 5.001 a	80.000,00	R\$	do	Seleciona
5	Nova Mutum	.368	24	a 30.000	De 20.001	200.000,00	R\$	do	Classifica
6	Nova Xavantina	.670	18	a 20.000	De 10.001	100.000,00	R\$	do	Seleciona
7	Novo Horizonte Do Norte	.802	3.		Até 5.000	60.000,00	R\$	do	Seleciona
8	Novo Mundo	.725	6.	10.000	De 5.001 a	80.000,00	R\$	do	Classifica
9	Pedra Preta	.638	15	a 20.000	De 10.001	100.000,00	R\$	do	Seleciona

0	Peixoto De Azevedo	.987	28	De 20.001 a 30.000	200.000,00	R\$	Desclassificado
1	Planalto Da Serra	734	2.	Até 5.000	60.000,00	R\$	Selecionado
2	Poconé	.118	31	De 30.001 a 50.000	300.000,00	R\$	Selecionado
3	Porto Alegre Do Norte	639	9.	De 5.001 a 10.000	80.000,00	R\$	Selecionado
4	Porto Dos Gaúchos	116	6.	De 5.001 a 10.000	80.000,00	R\$	Selecionado
5	Porto Esperidião	607	9.	De 5.001 a 10.000	80.000,00	R\$	Selecionado
6	Poxoréu	.592	17	De 10.001 a 20.000	100.000,00	R\$	Selecionado
7	Primavera Do Leste	.729	44	De 30.001 a 50.000	300.000,00	R\$	Selecionado
8	Querência	.682	10	De 10.001 a 20.000	100.000,00	R\$	Selecionado
9	Reserva Do Cabaçal	505	2.	Até 5.000	60.000,00	R\$	Desclassificado
0	Ribeirão Cascalheira	677	8.	De 5.001 a 10.000	80.000,00	R\$	Desclassificado
1	Ribeirãozinho	107	2.	Até 5.000	60.000,00	R\$	Desclassificado
2	Rio Branco	053	5.	De 5.001 a 10.000	80.000,00	R\$	Selecionado
3	Rondonópolis	2.783	17	A partir de 50.001	400.000,00	R\$	Selecionado
4	Rosário Oeste	.031	18	De 10.001 a 20.000	100.000,00	R\$	Selecionado
5	Santa Cruz Do Xingu	116	2.	Até 5.000	60.000,00	R\$	Desclassificado
6	Santa Rita Do Trivelato	478	2.	Até 5.000	60.000,00	R\$	Selecionado
7	Santa Terezinha	293	7.	De 5.001 a 10.000	80.000,00	R\$	Desclassificado
8	São Félix Do Araguaia	.713	10	De 10.001 a 20.000	100.000,00	R\$	Classificado
9	São José Dos Quatro Marcos	.001	19	De 10.001 a 20.000	100.000,00	R\$	Selecionado
0	Sinop	5.762	10	A partir de 50.001	400.000,00	R\$	Selecionado
1	Sorriso	.134	55	A partir de 50.001	400.000,00	R\$	Selecionado
2	Tabaporã	.484	10	De 10.001 a 20.000	100.000,00	R\$	Selecionado
rd.	Município	P	opulação	Faixa populacional do Edital	Valor a receber por faixa	R\$	Resultado
3	Tangará Da Serra	.657	76	A partir de 50.001	400.000,00	R\$	Classificado
4	Terra Nova Do Norte	.584	14	De 10.001 a 20.000	100.000,00	R\$	Selecionado
5	União Do Sul	998	3.	Até 5.000	60.000,00	R\$	Selecionado
6	Várzea Grande	0.307	23	A partir de 50.001	400.000,00	R\$	Selecionado
7	Vila Bela Da Santíssima Trindade	.886	13	De 10.001 a 20.000	100.000,00	R\$	Selecionado

Fonte: SECEL/MT (2023b). Elaboração própria.

Para selecionar os projetos do Eixo 02, os municípios foram separados por faixa populacional com valor específico para os projetos aprovados. Na Tabela 2, verifica-se a quantidade de projetos aprovados por faixa populacional.

Tabela 2: Resumo municípios selecionados pelo Edital Afluentes – Eixo 02.

Faixa populacional - edital	Valor recebido por faixa (R\$)	Quantidade de municípios por faixa (Unid.)	Quantidade de municípios por faixa (%)	Valor total recebido por faixa (R\$)	Valor total por faixa (%)
Até 5.000 habitantes	R\$ 60.000,00	10	19%	R\$ 600.000,00	7%
De 5.001 a 10.000 habitantes	R\$ 80.000,00	11	21%	R\$ 880.000,00	11%

De 10.001 a 20.000 habitantes	R\$ 100.000,00	16	30%	R\$ 1.600.000,00	20%
De 20.001 a 30 mil habitantes	R\$ 200.000,00	3	6%	R\$ 600.000,00	7%
De 30.001 a 50 mil habitantes	R\$ 300.000,00	7	13%	R\$ 2.100.000,00	26%
A partir de 50.001 mil habitantes	R\$ 400.000,00	6	11%	R\$ 2.400.000,00	29%
Total		53	100%	R\$ 8.180.000,00	100%

Fonte: SECEL/MT (2023b). Elaboração própria.

A Tabela 3 traz um resumo do perfil dos municípios que enviaram projetos, porém, não foram selecionados, organizados segundo a faixa populacional.

Tabela 3: Resumo dos municípios não selecionados pelo Edital Afluentes – Eixo 02.

Faixa populacional - edital	Valor por faixa (R\$)	Quantidade de municípios por faixa (Und)	Quantidade de municípios por faixa (%)	Valor total por faixa (R\$)	Valor total por faixa (%)
Até 5.000 habitantes	R\$ 60.000,00	7	29%	R\$ 420.000,00	12%
De 5.001 a 10.000 habitantes	R\$ 80.000,00	5	21%	R\$ 400.000,00	11%
De 10.001 a 20.000 habitantes	R\$ 100.000,00	4	17%	R\$ 400.000,00	11%
De 20.001 a 30 mil habitantes	R\$ 200.000,00	4	17%	R\$ 800.000,00	23%
De 30.001 a 50 mil habitantes	R\$ 300.000,00	1	4%	R\$ 300.000,00	9%
A partir de 50.001 mil habitantes	R\$ 400.000,00	3	13%	R\$ 1.200.000,00	34%
Total		24	100%	R\$ 3.520.000,00	100%

Fonte: SECEL/MT (2023b). Elaboração própria.

No intuito de comparar as características socioeconômicas dos municípios conforme a situação de participação no Edital, foram coletados indicadores socioeconômicos dos 141 municípios do Estado de Mato Grosso. As informações coletadas encontram-se na Tabela 4. Dentre os três grupos analisados, o grupo 3, que contém os municípios que não se inscreveram no Edital Afluentes – Eixo 02, são os que apresentam resultados mais discrepantes dos demais grupos, sobretudo com menores valores quanto a população média e participação percentual do setor de serviços.

Tabela 4: Perfil dos municípios segundo sua participação no Edital Afluentes – Eixo 02.

	Grupo 1 Selecionados	Grupo 2 Não Selecionados	Grupo 3 Não Inscrições
População média por munic.	24.038,62	36.611,33	9.842,55
PIB per capita média 2019 (R\$)	44.938,93	37.640,31	37.059,63
IDHM média	0,694	0,685	0,676
Valor adicionado Total médio (em mil R\$)	1.140.064,51	1.520.760,59	464.011,44
Participação Agropecuária média (%)	18,01	15,17	13,77
Participação Indústria média (%)	19,89	14,99	12,28
Participação Serviços média (%)	19,46	20,46	10,59
Participação Adm., defesa, educação e saúde públicas e seg. social média (%)	19,22	19,00	11,33

Fonte: IBGE Cidades (2022); SIDRA IBGE (2022).

Ao buscar informações sobre os projetos contemplados pelo Edital, verificou-se os mais variados tipos de programação. No Quadro 1 tem-se as atividades realizadas por cada município com projeto selecionado pelo edital, enquanto o Gráfico 1 traz o quantitativo dos

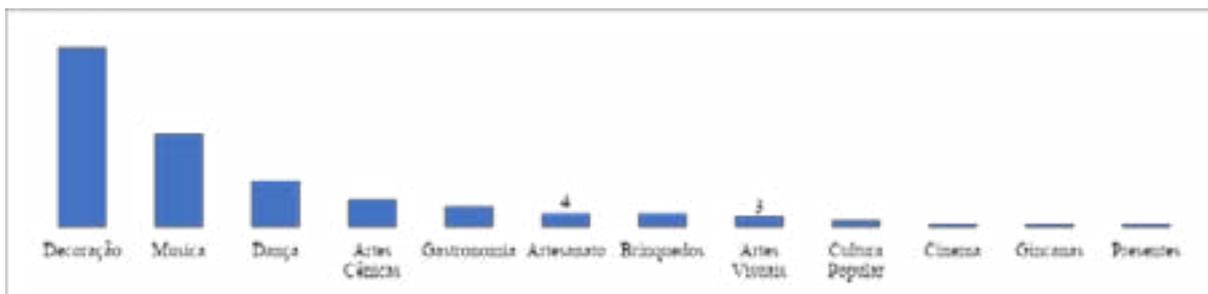
tipos de programação. Observa-se que a maioria dos eventos são enquadrados no segmento cultural, com predominância da decoração natalina (50 municípios), seguida de atividades relacionadas à música (26 municípios).

Quadro 1: Programação dos projetos contemplados pelo Edital Afluentes – Eixo 02.

Município	Tipo de programação
Água Boa	Decoração, dança e teatro
Araguainha	Decoração e música
Araputanga	Decoração
Barra do Garças	Decoração, música, artesanato, dança e gastronomia
Campo Verde	Decoração, música e dança
Campos de Júlio	Decoração
Canabrava do Norte	Decoração e música
Cocalinho	Decoração
Colíder	Decoração, música, artesanato, dança e gastronomia
Curvelândia	Decoração
Denise	Decoração
Diamantino	Decoração
Guarantã do Norte	Decoração e música
Itaúba	Decoração
Jaciara	Decoração e gastronomia
Jangada	Decoração, música e dança
Jauru	Decoração
Juara	Decoração
Juína	Decoração
Juscimeira	Decoração, música e dança
Lambari d'Oeste	Decoração
Lucas do Rio Verde	Decoração, música, artesanato e cinema
Nortelândia	Decoração, música, artesanato, teatro e gastronomia
Nossa Senhora do Livramento	Decoração
Nova Brasilândia	Decoração
Nova Canaã do Norte	Decoração
Nova Marilândia	Decoração e música
Nova Maringá	Decoração e música
Nova Monte Verde	Decoração e música
Nova Xavantina	Decoração, música e dança
Pedra Preta	Decoração, música, teatro, dança, brinquedos, artesanato e gastronomia
Planalto da Serra	Decoração
Poconé	Decoração
Porto dos Gaúchos	Decoração, música e artesanato
Porto Esperidião	Decoração
Poxoréu	Decoração
Primavera do Leste	Decoração, música, dança, teatro e artes visuais
Querência	Decoração, música e dança
Rio Branco	Decoração, música, dança e teatro
Rondonópolis	Decoração e teatro
Rosário Oeste	Decoração e música
Santa Rita do Trivelato	Decoração
Município	Tipo de programação
São José dos Quatro Marcos	Decoração, música, artesanato e dança
Sinop	Decoração e música
Sorriso	Decoração, artesanato, música, cultura popular, artes visuais, teatro, dança
Tabaporã	Decoração
Terra Nova do Norte	Decoração e música
União do Sul	Decoração, música, dança, teatro e artes visuais
Várzea Grande	Decoração e música
Vila Bela da Santíssima Trindade	Decoração

Fonte: Elaboração própria com base em pesquisa em sites diversos.

Gráfico 1: Quantidade de municípios segundo a programação – Edital Afluentes – Eixo 02.



Fonte: Elaboração própria com base em pesquisa em sites diversos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As discontinuidades das políticas culturais e a predominância de recursos provenientes de incentivos fiscais têm dificultado a profissionalização dos fazedores e gestores da cultura. Porém, diante das oportunidades de captação de recursos públicos através das leis emergenciais, tem-se observado um processo de aprendizado coletivo dos órgãos governamentais para cumprimento de normativas e maior integração do SNC, sobretudo após a recriação do MinC em 2023. Nesse contexto, as habilidades da gestão municipal tornam-se fundamentais tanto para trilhar as etapas vinculadas aos editais públicos de fomento e para execução dos projetos propostos, quanto para melhor uso dos recursos públicos que precisam gerir.

Dessa forma, a compilação das informações do Edital MT Afluentes – Eixo 02 teve o intuito propor uma reflexão acerca das características dos municípios mato-grossenses que tendem a favorecer ou restringir a participação deles em Editais públicos. Em termos gerais das condições dos municípios mato-grossenses, verificou-se maior adesão a LPG em comparação a LAB, além de avanços quanto a sistematização de informações do setor por parte do governo estadual. No caso do edital em estudo, municípios que não enviaram proposta são caracterizados por baixa população, embora haja registro de municípios maiores que tiveram projetos aprovados, mas não puderam receber recursos por impedimentos legais, como ocorreu com a capital.

Outro aspecto que chama atenção é que a maior parte dos municípios destinaram os recursos para decoração natalina, que pode ter baixo efeito multiplicador na economia, sobretudo se os profissionais contratados forem de outros municípios. Os impactos econômicos fogem ao escopo desse estudo, mas são importantes para avaliar o custo-benefício da política para maior adequação às realidades locais e maior benfeitoria aos trabalhadores da cultura.

Sugere-se que essa análise seja aprofundada com o mapeamento de quem são os municípios que têm tido dificuldade para aderir às LAB e LPG, analisando não somente seu perfil socioeconômico, mas também o ambiente institucional em que seus gestores estão inseridos, incluindo o nível de integração com o SNC. Dessa forma, será possível entender as relações entre essas características e dificuldades de gestão e espera-se que, com posse dessas informações por parte dos órgãos governamentais na esfera federal e estadual, estes possam elaborar também políticas públicas eficientes de capacitação dos gestores municipais.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, J. R. 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**, v. 21, n. 1, p. 53-80, 2022. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/198406> Acesso em: 3 jul. 2023.

BRASIL. Senado Federal. Senado Notícias. Congresso aprova verba para Lei Aldir Blanc 2. 12/07/2023. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2023/07/12/congresso-aprova-verba-para-lei-al-dir-blanc-2>.

BRITO, A. Perspectivas e trajetória recente da área da cultura: nota temática do catálogo de políticas públicas. **Texto para Discussão 2856**. Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. Brasília : Rio de Janeiro: Ipea, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ipea.gov.br/handle/11058/11812> Acesso em: 03 jul. 2023.

CANEDO, D. P. et al. Políticas culturais emergenciais na pandemia da Covid-19? Demandas e estratégias de enfrentamento e as respostas dos poderes públicos. **Políticas Culturais em Revista**, v. 14, n. 1, p. 165-191, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/42581> Acesso em: 03 jul. 2023.

CUNHA, G. Margareth Menezes celebra orçamento do Ministério da Cultura. **O Globo**. 26/12/2022. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/noticia/2022/12/margareth-menezes-celebra-recurso-orcamentario-historico-para-ministerio-da-cultura.ghtml>. Acesso em: 23 jun. 2023.

IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Cidades. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/>. Acesso em: 27 abr. 2022.

IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. SIDRA. Produto Interno Bruto dos municípios. Disponível em: <https://sidra.ibge.gov.br/pesquisa/pib-munic/tabelas>. Acesso em: 27 abr. 2022.

MINC. Ministério da Cultura. Lei Paulo Gustavo. Painel de Dados. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/lei-paulo-gustavo/central-de-conteudo/painel-de-dados>. Acesso em: 14 jul. 2023.

MESA XI

ECONOMIA DA CULTURA

ECONOMIA DO TEATRO: UMA REVISÃO SISTEMÁTICA DE LITERATURA A PARTIR DA BASE DE DADOS WEB OF SCIENCE

Alessandra Moura de Carvalho¹
Manoel Silvestre Friques²

RESUMO: No âmbito brasileiro, a economia do teatro é um campo de estudos embrionário e carente de tradição. Há, em geral, certo desconhecimento a respeito dos caminhos metodológicos disponíveis na área. Tendo em vista esta lacuna, a presente pesquisa propõe realizar uma revisão sistemática da literatura internacional referente à economia do teatro, buscando identificar seus principais eixos metodológicos. Para isso, a partir da plataforma de artigos científicos Web of Science, realizamos um levantamento, uma triagem e uma classificação dos estudos sobre Economia do Teatro. Os resultados revelam que, se, em um primeiro momento, o interesse dos pesquisadores residia nos estudos sobre os custos teatrais, ao lado da oferta, contemporaneamente, ele recai sobre os determinantes da demanda. Dentre os métodos mais recorrentes para se identificar os determinantes da demanda, estão os métodos de regressão.

PALAVRAS-CHAVE: Economia do teatro. Artes cênicas. Demanda.

1. INTRODUÇÃO

É de relativo consenso dentre os economistas da cultura que este campo do saber teve seu pontapé inicial com os estudos de William Baumol e William Bowen nos anos 1960, notadamente por meio da publicação do livro “Performing Arts: the economic dilemma”. Nesta cena fundadora da Economia da Cultura contemporânea, as artes cênicas se revelam como protagonistas: é, efetivamente, para os modos de produção dos espetáculos da Broadway que

¹Engenheira de Produção (UNIRIO), Gerente Setorial de Patrimônio Imobiliário na Petrobras. Coordenou projetos de implantação do sistema integrado de gestão da companhia, SAP S/4Hana (2020 – 2023). Dentre seus interesses de pesquisa estão a gestão de projetos ágeis aplicados à tecnologia e setor de serviços. E-mail: alessandra.cdml@gmail.com.

²Professor de Engenharia de Produção da Unirio, do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (ECO-UFRJ) e do Programa de Pós-graduação 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). E-mail: manoel.friques@gmail.com.

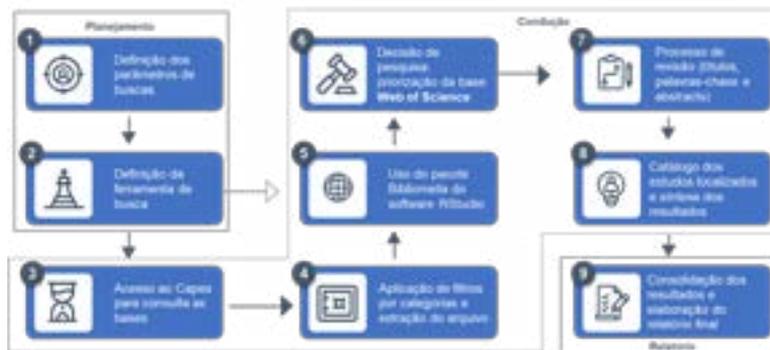
os economistas se voltam, a fim de propor uma explicação econômica de seu funcionamento. Desde então, o campo tem se desenvolvido de modo bastante fértil, apresentando ramificações diversas sobre os mais variados setores culturais e criativos. As artes cênicas, invariavelmente, não fogem a este movimento geral da área.

O presente artigo busca retrair, por meio de uma revisão sistemática de literatura, o desenvolvimento da Economia do Teatro desde os anos 1960, a partir da cena fundadora descrita acima. Nosso propósito é oferecer ao leitor brasileiro um mapa de possibilidades metodológicas para a abordagem econômica das artes cênicas, a partir de estudos internacionais encontrados na plataforma de artigos científicos Web of Science. Para isso, iremos, nas próximas páginas, convidamos o leitor a trilhar o percurso metodológico que nos conduziu aos resultados desta revisão sistemática de literatura. Ao final, responderemos às seguintes questões: “Onde podemos encontrar estudos econômicos sobre o setor teatral?”; “Quando surgem os estudos sobre economia do teatro?”; e “Quais métodos são aplicados a estes estudos?”.

2. PERCURSO METODOLÓGICO E RESULTADOS

A revisão sistemática de literatura consiste em, inicialmente, estabelecer algumas questões de pesquisa e, tendo delimitado o escopo, realizar um levantamento dos dados necessários para responder à pergunta de pesquisa (Kitchenham, 2004). Adicionalmente, este trabalho se valeu das diretrizes de Kitchenham e Charters (2007) para constituir um percurso metodológico, baseado no método de revisão sistemática de literatura, amplamente utilizado em áreas como medicina e engenharia computacional. Levando em consideração o protocolo, que compreende, em primeira instância, o planejamento e, posteriormente, a “condução” (execução da pesquisa), estabelecemos um processo próprio, sintetizado na figura abaixo, que permitiu a extração, o tratamento e o catálogo da base de estudos obtida no Portal de Periódicos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). A partir do material extraído no portal, o Software R-Studio permitiu a aplicação do método da bibliometria como ferramenta de análise e de tratamento da base formada pelas publicações obtidas na extração inicial (Ferreira, 2011). Uma vez consolidada a base original, iniciamos a revisão sistemática de literatura, catalogando, inicialmente, os dados que identificaram os materiais, em especial, título, resumo, autores, fonte, idioma, ano, país dentre outras coisas. Na etapa seguinte, foram estabelecidos os critérios de inclusão e exclusão (Donato, 2019).

Figura 1: *Framework* estabelecido para execução da revisão sistemática



Fonte: Elaborado pelas autoras (2023).

Donato *et al.* (2019, p. 228) propõe, dentre as etapas do processo de revisão sistemática, a produção de um protocolo de investigação, bem como a documentação deste processo. Como protocolo de pesquisa, apresentamos na Figura 1 as atividades que representam uma síntese do percurso metodológico aplicado ao presente trabalho, composto pelas etapas a seguir.

2.1. Etapa 1: Definição dos parâmetros de buscas

O primeiro passo está diretamente ligado à questão da pesquisa, visando responder às questões colocadas como alvo, passando pela definição das palavras-chave mais adequadas para formar o argumento de busca (Kitchenham *et al.*, 2007). Para definição das palavras-chave da busca, foram avaliados um conjunto de mais de 80 artigos baseados no tema, visando identificar as palavras de maior incidência na amostra. A partir da definição das palavras-chave, o processo de busca no sistema de periódicos da CAPES é simplificado, se valendo dos seguintes parâmetros, a partir da opção por “Tópico” (título, palavra-chave, *abstract*):

String da busca: “*Theatre demand*”; “*economic*” + “*performing arts*” (OR).

Ainda nesta etapa, foram definidas as bases de dados onde seriam realizadas as buscas. As bases adotadas foram a *Web of Science* e a *Scopus*, tendo sido a primeira priorizada neste trabalho.

2.2. Etapa 2: Definição da ferramenta de busca

Nesta etapa, foram avaliados os métodos de busca mais adequados ao objetivo. Como resultado, optou-se pelo acesso ao Portal de Periódicos da CAPES através de autenticação vinculada a uma instituição de ensino. Isto permitiu o acesso ao variado acervo com conteúdo de diversas bases, onde foram escolhidas aquelas mencionadas na etapa 1, em função da aplicação da ferramenta de revisão sistemática: a bibliometria a partir do *Software R-Studio*. O pacote *Bibliometrix R*, disponível no diretório deste software, oferece ferramentas de pesquisa quantitativa em bibliometria e cienciometria. Escrito na linguagem *R*, o pacote permite a aplicação de algoritmos estatísticos e ferramentas integradas de visualização de dados (Aria; Cuccurullo, 2017) a partir do algoritmo “*biblioshiny*”, interface *web* do pacote.

2.3. Etapa 3: Acesso à CAPES para consultar as bases

O processo de extração desta base foi realizado diretamente na coleção principal da *Web of Science*, com acesso autenticado através do Portal de Periódicos Capes (por meio do e-mail institucional da UNIRIO). Uma vez direcionado para o ambiente das bases, foram aplicados filtros e, efetivamente, realizada a extração, conforme os passos a seguir.

2.4. Etapa 4: Aplicação de filtros por categorias e extração do arquivo

A definição dos filtros por palavra-chave pressupõe uma metodologia prévia exposta anteriormente. Após a definição, cada base oferece um *layout* de busca específico, bem como lógicas para localização dos resultados. Utilizamos, como salientado anteriormente, a busca a partir da opção por “Tópico” (título, palavra-chave, *abstract*), que considera a palavra indicada em qualquer um dos campos já pré-estabelecidos. Os arquivos foram extraídos posteriormente em formato *.bib*, para serem enviados à interface do algoritmo *Bibliometrix*, que, por sua vez, corresponde à etapa subsequente.

2.5. Etapa 5: Uso do pacote Bibliometrix do Software R-Studio

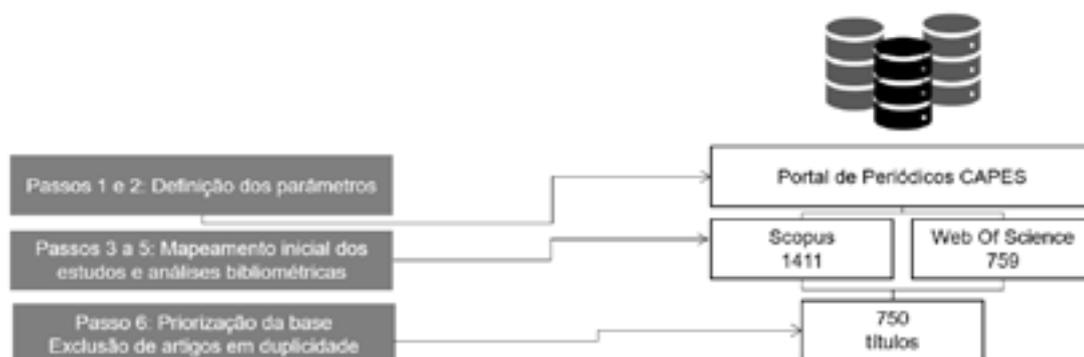
A extração de um arquivo no formato “.bib” corresponde a uma lista de referência e permite a aplicação da metodologia de bibliometria utilizando o pacote *Bibliometrix*. Nesta e-

tapa do trabalho, foi possível realizar um levantamento bibliográfico identificando as principais características do material extraído e aplicar algumas análises estatísticas, através do *Bibliometrix* (Oliveira, 2021). Neste ambiente, a base extraída é carregada e são construídas as análises dos dados e gráficos a partir de um conjunto de parâmetros (como autor, tipo de documento, resumo, palavras-chave etc.) e comandos (frequência de distribuição de autores, fontes, por ano etc.). A partir da aplicação da metodologia de bibliometria, foi possível realizar um tratamento inicial da base, indicando os principais eixos temáticos da base e confirmando a necessidade de realizar um filtro de modo a excluir os estudos essencialmente fora do escopo.

2.6. Etapa 6: Decisão de pesquisa: priorização da base Web of Science

Neste momento do trabalho, foi necessário tomar uma decisão sobre qual base seria priorizada. Com base nos resultados, sobretudo no processo de bibliometria auxiliado pela aplicação do *Software R-Studio*, foi definido que a base *Web of Science* seria priorizada, em função da análise dos mapas temáticos relatada acima. Optamos, em suma, por recortar o escopo de pesquisa somente à base *Web of Science*, por esta apresentar eixos temáticos mais direcionados à questão central. Nossa base, efetivamente, passou a contar com 759 estudos, dos quais foram aplicadas análises no *MS Excel*, de modo a excluir eventuais duplicatas, resultando em 750 estudos. Sobre esta nova base, serão aplicados os próximos passos, compondo os resultados deste trabalho.

Figura 2: construção da base a partir da aplicação das etapas 1 a 6 do processo revisão sistemática de literatura.



Fonte: adaptada de Dermeval *et al* (2017).

2.7. Etapa 7: Processo de revisão (títulos, palavras chaves e resumos)

A partir desta etapa, inicia-se o processo de revisão manual, no qual cada item extraído na base é avaliado quanto à sua permanência ou não na base para aplicação das próximas etapas. A partir da base obtida nas etapas anteriores, foram adotados critérios de inclusão e exclusão após a revisão manual dos 750 estudos restantes, considerando, inicialmente, seus títulos, palavras-chave e resumos.

As análises para a categorização foram baseadas no grau de aderência do estudo avaliado em relação ao tema da economia do teatro. Foram localizados 90 estudos considerados dentro da base (“SIM”), ou seja, apresentavam temática diretamente relacionada à economia do teatro, contemplando temas como oferta, demanda, políticas públicas de financiamento, formas de organização e gestão, entre outros. Uma vez localizada a amostra que atenderia ao critério da temática associada à questão central da revisão sistemática de literatura, outras análises foram aplicadas no sentido de categorizar as informações e responder às questões deste trabalho. Estes passos produziram o arranjo original da base e permitiram que a análise manual, explicitada na etapa 8, fosse possível.

2.8. Etapa 8: Catálogo dos estudos localizados e síntese dos resultados

Nesta etapa, aprofundamos o processo de revisão sistemática de literatura realizando a seleção dos estudos que atendem à questão central. Cada item foi analisado a partir do seu título, de seu resumo e, eventualmente, das palavras chaves, para definir se o estudo estaria ou não dentro do escopo. Como produto inicial desta etapa, foram inseridas duas novas colunas pelas autoras no levantamento: uma quanto à continuidade ou não do item na base e outra de justificativa, fundamentando cada decisão.

Os estudos que apresentavam conteúdo dentro do campo da pesquisa foram mantidos na base e classificados como “Sim” para fins de filtragem. A partir desta etapa, os estudos passaram a ser classificados em clusters, no qual agruparam-se estudos com convergência de temas.

Após análise dos resultados, as subclassificações foram propostas considerando os conceitos trazidos por Aguado (2017), Towse (2003) e pelas autoras, a partir da análise da base e de possíveis lacunas já sinalizadas pelos estudos adotados. O detalhamento dos agrupamentos (*clusters*) aplicados neste trabalho encontra-se no quadro apresentado a seguir, bem como a origem do tópico e subclassificação utilizado.

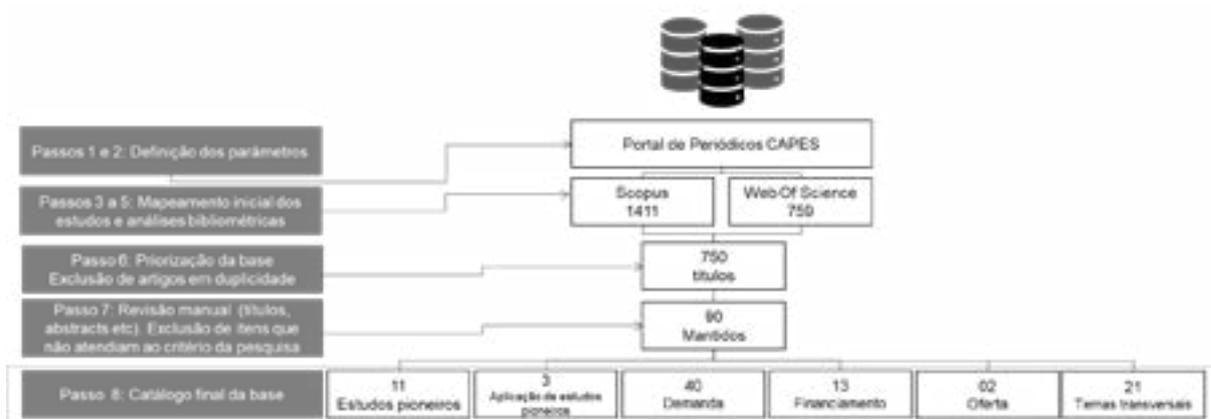
Quadro 1: Tópicos e subclassificações da economia das artes cênicas.

Tópicos de análise	Subclassificação	Questões abordadas	Base para classificação
Estudos pioneiros	Características econômicas das artes cênicas	Abordagem geral da economia das artes cênicas considerando: oferta, demanda e temas transversais	Towse (2003)
Aplicação de estudos pioneiros			
Demanda	Estudo sobre público, consumo e preferências, preços e lacunas de participação	O que afeta a demanda? Precificação, programação, distância, incluindo aspectos socioeconômicos	Aguado (2017)
	Segmentação de público	Caracterização do perfil do consumidor	Aguado (2017)
Financiamento	Condições de produção	Análise dos processos produtivos e custos aplicados	Aguado (2017)
	Financiamento público	Análise de custos e financiamento considerando apenas subsídio estatal	Aguado (2017)
	Financiamento público e/ou privado	Análise considerando financiamento de ambas as origens	Proposto pela autora
Temas transversais	Contribuições de outras disciplinas [em especial, a sociologia: estratificação social e consumo cultural (Bourdieu)]	Aplicação de conceitos da sociologia e outras disciplinas correlatas.	Aguado (2017)
	Formas de organização e gestão de instituições artísticas e culturais	Gestão de instituições de artes cênicas e formas de organização	Aguado (2017)
	Mercado de trabalho de artistas	Condições de trabalho dos artistas e demais trabalhadores da indústria	Aguado (2017)
Oferta	Estudos sobre oferta, localização e programação	Caracterização da oferta (Este item foi agrupado devido à abrangência e à quantidade dos estudos)	Proposto pela autora
Preços	Estudos sobre formação de preços	Fatores que influenciam a formação dos preços dos bilhetes	Towse (2003)

Fonte: Elaborado por Aguado (2017) e adaptado pela autora.

É fundamental explorar os eixos propostos como “clusters” que orientaram os resultados. Suportado pelo arcabouço teórico proposto e pelas classificações e subclassificações dispostas no quadro acima, as análises concluíram que os estudos se concentram na temática da demanda, *cluster* que teve maior incidência de estudos, como podemos verificar a seguir, na figura abaixo.

Figura 3: Síntese dos resultados da revisão sistemática de literatura.



Fonte: adaptada de Dermeval *et al.* (2017).

Considerando a base *Web of Science*, os estudos foram novamente classificados, de modo a compreender além do tópico de análise, sua principal temática. Nesta nova avaliação, identificamos a predominância de estudos relacionados à demanda, a partir de fatores que influenciam a decisão do consumidor, tais como preço, preferências e análises relacionadas aos aspectos que impactam negativamente o consumo, resultando em uma lacuna de participação. Ainda no campo da demanda, identificamos, também, estudos que buscam entender o perfil do público frequentador do teatro, por meio de análises socioeconômicas e outros caminhos metodológicos. Assim como observado por Aguado (2017), a presença de estudos sobre a oferta foi pontual, denotando uma lacuna de análise importante no que tange aos estudos da economia do teatro.

Existem, ainda, estudos que atravessam diversas temáticas e guardam relação com o tema central e foram então classificados como “temas transversais”. Estes estudos são fundamentais para compreender aspectos socioeconômicos em uma perspectiva interdisciplinar, mobilizando outras áreas como a sociologia e as políticas públicas, interessados nos modos de gestão e nas relações de trabalho do teatro enquanto organização. Merecem destaque também os estudos relacionados ao financiamento do teatro. Nota-se uma

forte proeminência da discussão sobre o investimento público para manutenção do setor e, sublinhando o papel das políticas públicas e dos subsídios enquanto motores fundamentais deste mercado.

Por fim, a amostra também identificou não só os estudos pioneiros de Baumol (1965), mas também pesquisas que realizam releituras, questionamentos e/ou aplicações empíricas das teorias inaugurais do campo da economia do teatro. A este conjunto de informações, estabelecemos os *clusters* “Estudos pioneiros” e “Aplicação de estudos pioneiros”, cuja análise também abrange diversos eixos temáticos e extrapolam os *clusters* previamente propostos. O quadro sinóptico encontra-se abaixo:

Quadro 2: Levantamento dos estudos por tópico de análise (*cluster*) e subclassificação

Tópicos de análise	Subclassificação	Quantidade
Estudos pioneiros	Características econômicas das artes cênicas	11
Demanda	Estudo sobre público, consumo e preferências, preços e lacuna de participação	27
	Segmentação de público	8
Financiamento	Condições de produção	2
	Financiamento público	5
	Financiamento público e/ou privado	6
Temas transversais	Contribuições de outras disciplinas [por exemplo, da sociologia: estratificação social e consumo cultural (Bourdieu)]	5
	Formas de organização e gestão de instituições artísticas e culturais	15
	Mercado de trabalho de artistas	1
Oferta	Estudos sobre oferta, localização e programação	2
Preços	Fatores que influenciam o preço do bilhete	5

Fonte: elaborado por Aguado (2017) e adaptado pelas autoras

2.9. Etapa 9: Consolidação dos resultados (Power BI) e elaboração do artigo

Por fim, a partir desta versão final da base, foram aplicadas análises com auxílio de ferramentas como o *Excel* (tabela dinâmica) e o *Power BI* para compreensão de parâmetros como séries históricas, disposição geográfica, além da identificação de padrões, a partir das análises quantitativas.

A partir dos *clusters* apresentados, foi possível iniciar o processo de resposta às questões da pesquisa. Para isto, foi necessário aprofundar a revisão, incluindo informações eventualmente ausentes na base extraída (fonte, ano, localização) a partir da consulta aos artigos nas respectivas fontes.

(a) Análise por fonte e localização dos estudos: Quanto à questão “Onde podemos encontrar estudos econômicos sobre o setor teatral?”, desde a análise primária, realizada através do *Software R-Studio*, já foi possível obter algumas inferências que nos forneceram pistas quanto à disponibilização dos estudos. Nota-se uma concentração das publicações que atendem ao escopo no *Journal of Cultural Economics*, importante periódico relacionado ao tema e grande promotor de estudos neste campo. Observa-se, a partir da amostra de estudos dentro da base (“Sim”), que aproximadamente 18% foram publicados pelo *Journal of Cultural Economics*. As demais fontes encontram-se dispersas entre publicações associadas às áreas da economia e da cultura como a *Applied Economics* (4%) e a *American Economic Review*, o *Empirical Economics* e o *International Journal Of Cultural Policy*, cada uma representando cerca 3% dos estudos localizados. No que concerne à questão da localização dos estudos, foi realizado um mapeamento da dispersão geográfica dos estudos, plotando, através do *Power BI*, as ocorrências por país. Esta análise revelou uma forte concentração no continente europeu, que também pode ser observada nos trabalhos de Aguado (2017). Merece destaque também os estudos relacionados às produções da *Broadway*, nos Estados Unidos, que trazem interessantes perspectivas a respeito dos preços dos bilhetes, da produção e até da influência de premiações no consumo (Boyle; Chiou, 2009). Ainda, pudemos verificar que os estudos com bases de dados regionais são relativamente mais recentes, indicando um campo de estudo mais novo.

(b) Análise por ano: Conforme observado preliminarmente na análise anterior, outra questão levantada é: “Quando surgem os estudos sobre economia do teatro?”. Para respondê-la, realizamos a análise da série histórica de produções. Novamente, observamos uma grande incidência a partir dos anos 2000, reforçando o crescimento deste campo de estudo a partir deste período. A pesquisa evidenciou o pioneirismo dos estudos de Baumol na década de 1960 (Towse, 2003), mas também um caráter mais recente dos estudos da economia do teatro,

se concentrando de forma mais relevante a partir dos anos 2000. Isto denota ser este um campo recente, com muitas oportunidades de pesquisa.

3. MAPEAMENTO DAS FERRAMENTAS E METODOLOGIAS APLICADAS AOS ESTUDOS LOCALIZADOS

Após compreender a base de estudos e suas características, iniciamos a etapa de aprofundamento, onde responderemos à questão relacionada aos elementos explorados para composição dos estudos, relacionados a ferramentas, metodologias e demais mecanismos que permitam responder “Quais métodos são aplicados a estes estudos?”.

(a) Análise por tipo de pesquisa: Analisando o tipo da pesquisa adotada nos estudos, identificamos uma incidência relevante de estudos empíricos. Pudemos notar, ainda, que isto se deve à seleção dos trabalhos, em que foram privilegiados estudos que buscassem explicar as questões econômicas associadas às artes cênicas. Tal característica também denota um campo que engatinha, com bastante espaço para se explorar o tema através de métodos de análise empíricos como aplicação de pesquisas, testes, estudos de casos e outros.

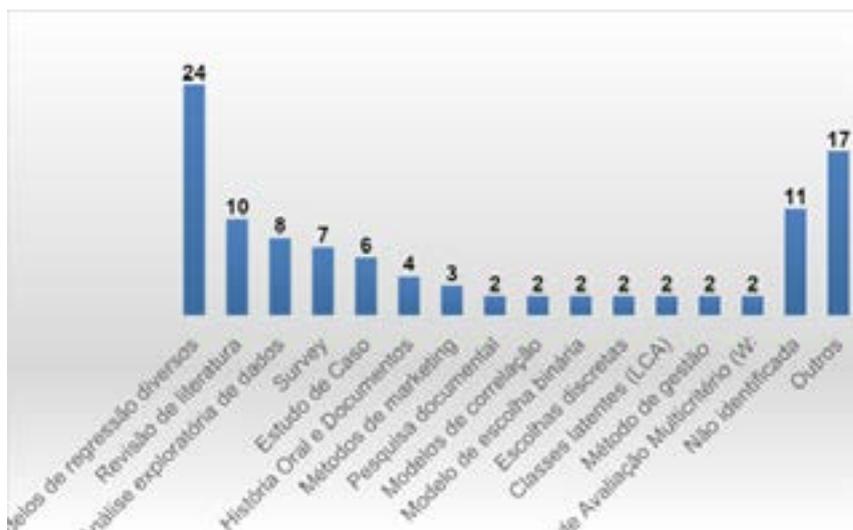
Ainda no que concerne à análise desenvolvida sob o escopo do tipo de pesquisa, é interessante começar a avaliar as ferramentas metodológicas aplicadas. Inicialmente, avaliamos se as pesquisas aplicadas se valiam de métodos quantitativos ou qualitativos. A partir dos dados alcançados, cruzamos as metodologias aos *clusters*, avaliando a existência de padrões de métodos e ferramentas a partir do eixo temático abordado. Esta análise indica que este trabalho está fortemente associado à proposição de métodos quantitativos para estimar parâmetros de interesse da economia, sobretudo no que tangem aos estudos associados à demanda, à oferta e ao financiamento das artes e ciências. A partir desse substrato, seguimos a segunda questão: “Quais métodos são aplicados a estes estudos?”

Para responder a segunda questão postulada para este estudo – qual seja, “Quais métodos são aplicados a estes estudos?” –, na maioria dos casos, foi necessário realizar a consulta ao artigo para extrair a metodologia utilizada, de modo que nem sempre se obteve um detalhamento mais específico do método aplicado.

É fundamental identificarmos as ferramentas metodológicas aplicadas aos estudos localizados de modo a compor um conjunto de potenciais recursos para análises futuras. Como podemos notar, por vezes, um estudo aplica mais de um método. Dessa forma, também analisaremos a seguir a incidência de cada tipo de metodologia aplicada. Agrupando os métodos a partir da similaridade dos modelos e avaliando sua incidência, considerando que

um mesmo estudo pode apresentar mais de uma metodologia, buscamos avaliar qual a frequência de aplicação de cada uma das ferramentas metodológicas identificadas. A síntese é apresentada na figura abaixo:

Figura 4: Detalhamento das metodologias aplicadas nos estudos com abordagens quantitativas.



Fonte: elaborado pela autora (MS Excel)

Com esta análise, observa-se uma predominância na adoção de métodos associados a modelos de regressão de diversos tipos, o que denota uma forte presença de estudos estatísticos, reforçando o caráter empírico dos estudos localizados e um possível arcabouço metodológico consistente para ser aplicado em pesquisas futuras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUADO QUINTERO, L. F.; PALMA, L.; PULIDO PAVÓN, N. 50 años de economía de la cultura. Explorando sus raíces en la historia del pensamiento económico. **Cuadernos de Economía**, [s. l.], v. 36, n. 70, p. 197–225, 2017. DOI: 10.15446/cuad.econ.v36n70.53813. Disponível em: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ceconomia/article/view/53813>. Acesso em: 28 jan. 2023.

ARIA, Massimo; CUCCURULLO, Corrado. Bibliometrix: an R-tool for comprehensive science mapping analysis. **Journal of informetrics**, v. 11, n. 4, p. 959-975, 2017.

BAUMOL, William; BOWEN, William. **Performing arts: the economic dilemma**. Massachussets: Yale University Press, 1965.

BENHAMOU, F. **A Economia da Cultura**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

BOYLE, M. and CHIOU, L. Broadway productions and the value of a Tony Award. **Journal of Cultural Economics**, 2009, v. 33, n. 1, pp. 49-68.

BIBLIOMETRIA no bibliometrix (R). In: OLIVEIRA, Matheus A. de. **Bibliometria no bibliometrix (R)**, 31 jul. 2021. Disponível em: <https://www.rpubs.com/MtdsComp/794960>. Acesso em: 18 fev. 2023.

CAPES. **Portal de Periódicos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior**. Quem Somos. Disponível em: <https://www-periodicos-capes-gov-br.ez1.periodicos.capes.gov.br/index.php/sobre/quem-somos.html> . Acesso em: 29 jan. 2023.

DINIZ, S.C. Análise do setor cultural nas regiões metropolitanas brasileiras. **16 Encontro Nacional de Economia**. ANPEC 12, 2008.

DONATO H. *et al.* **Etapas na condução de uma revisão sistemática**. Acta Med Port 2019.

DERMEVAL, D.; PAIVA, R.; BITTENCOURT, I. I.; VASSILEVA, J.; BORGES, D. Authoring Tools for Designing Intelligent Tutoring Systems: a Systematic Review of the Literature. **International Journal of Artificial Intelligence in Education**, p. 1-49, 2017.

FERREIRA, M. P. A bibliometric study on ghoshal's managing across borders. **The Multinational Business Review**, v. 19, n. 4, p. 357-375, 2011.

KITCHENHAM, B. A. **Procedures for Performing Systematic Reviews**. Tech. report TR/SE-0401, Keele University 2004.

KITCHENHAM, Barbara; CHARTERS, Stuart. **Guidelines for performing Systematic Literature Reviews in Software Engineering**. Technical Report EBSE 2007-001, Keele University and Durham University Joint Report, 2007.

LELIS, H. R.; BRASIL, D. R. Economia criativa: uma análise de dados dos marcos conceituais para o direito. **Revista Direito em Debate**, [s. l.], v. 27, n. 49, p. 45-67, 2018. DOI: 10.21527/2176-6622.2018.49.45-67. Disponível em: <https://www.revistas.unijui.edu.br/index.php/revistadireitoemdebate/article/view/7408>. Acesso em: 25 fev. 2023.

TOLILA, Paul. **Cultura e Economia: problemas, hipóteses, pistas**. São Paulo: Iluminuras Itaú cultural, 2007.

TOWSE, R. **Handbook of Cultural Economics**. Cheltenham: Edward-Elgar, 2003.

ECONOMIA CRIATIVA LGBTQIAPN+ E POLÍTICAS CULTURAIS PARA O ESTADO DO AMAZONAS

Ravi Carvalho Veiga¹

RESUMO: A pesquisa realizada para elaborar este artigo, iniciou-se em 2019 e seu desdobramento ocorreu nos anos de 2022/2023. O objetivo geral foi pesquisar sobre os profissionais criativos LGBTQIAPN+ na cidade de Manaus – AM para implementar políticas culturais para a população LGBTQIAPN+. Como objetivos específicos elencou-se: desenvolver a Economia Criativa, mapear a Indústria Criativa 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 formulário eletrônico via *Google Forms* para facilitar a coleta de dados. A análise foi realizada a partir da classificação da UNCTAD (Conferência das Nações Unidas Sobre o Comércio e Desenvolvimento).

PALAVRAS-CHAVE: Indústria Criativa. LGBTQIAPN+. Economia Criativa. Amazonas. Políticas Culturais.

INTRODUÇÃO

A cidade de Manaus possui uma diversidade nos mais amplos cenários. É possível observar que, ao longo dos anos, tem crescido o número de pessoas, projetos, serviços LGBTQIAPN+ no setor cultural no Estado do Amazonas, especialmente na cidade de Manaus, ou seja, aos poucos vem crescendo a Indústria Criativa LGBTQIAPN+.

O objetivo geral da pesquisa sobre Economia Criativa LGBTQIAPN+ é mapear os profissionais criativos na Cidade de Manaus-Am, para implementar políticas culturais para o segmento 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 a Indústria Criativa LGBTQIAPN+, mapear projetos de dança, música, teatro, festivais, audiovisuais, filmes, Tv, rádio, conteúdo digital, serviços criativos, culturais, Design gráfico, Design Industrial, de moda, livros, fotografia, exposições, entre outros. Assim como, contribuir para o processo cultural da

¹Escola Itaú Cultural. E-mail: ravimusicon@gmail.com.

comunidade, população manauara, amazonense, combater a LGBTfobia, Transfobia, Racismo. Desenvolver a inclusão social, desenvolver a Economia Criativa LGBTQIAPN+ no Estado do Amazonas e implementar políticas culturais.

Em 2022, o GGB (Grupo Gay da Bahia), organização não governamental voltada para os direitos dos homossexuais do Brasil, fundada em 1980, realizou mais um relatório anual sobre as vítimas de LGBTfobia no Brasil. Constatou-se que a cada 34 horas, uma vítima LGBTQI+ foi assassinada e cometeu suicídio. Foram mapeadas 256 vítimas, dentre 242 morreram por homicídio e 14 por suicídio.

O Amazonas está entre os 10 estados que mais assassinaram pessoas trans em 2022, tendo o total de 31 homicídios. Fonte ANTRA (Associação Nacional de Travestis e Transexuais), fundada em 1992, no Rio de Janeiro.

Em meio a falta de políticas públicas voltadas à segurança, saúde, educação, cultura e empregabilidade, realizar este mapeamento com foco em profissionais criativos LGBTQIAPN+, desenvolvendo a Economia Criativa, é dar mais um passo para a história da população LGBTQIAPN+ no Estado do Amazonas. Sem estatísticas, dados, não podemos comprovar nossa existência perante o governo, a prefeitura, assim como emplacar políticas culturais para o segmento.

“Não vamos mais ficar no armário” (Symmy Larrat, 2023).

ECONOMIA CRIATIVA LGBTQIAPN+ NO ESTADO DO AMAZONAS

A Economia Criativa LGBTQIAPN+ no Estado do Amazonas é a economia liderada por profissionais criativos como Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Travestis, Transgêneros, Queer, Intersexuais, Assexuais, Pansexuais, Não-binárias, a qual segue o processo de acordo com a classificação da UNCTAD 2010 (Conferência das Nações Unidas para o Comércio e Desenvolvimento), assim, respeitando os pilares da Economia Criativa, e, iniciando com o processo criativo, produção e distribuição do seu projeto, arte, bens e serviços.

Alguns setores e profissionais criativos, nunca imaginaram que suas ideias, serviços, projetos, fizessem parte da indústria criativa. Outros não assumem ou não falam sobre sua orientação sexual, identidade de gênero, o que interfere na realização de um mapeamento mais preciso de profissionais criativos LGBTQIAPN+. "Economia Criativa", "Indústria Criativa", são termos que poucas pessoas conhecem seu significado, sua história.

Por isso, a importância de assumir sua Identidade de Gênero e Orientação Sexual, para se ter caminhos para estatísticas, mapeamento, números, para além de tudo, combater a LGBTfobia, Transfobia, Racismo e desenvolver a inclusão social.

Há quem diga que a Economia Criativa LGBTQIAPN+ começou por esses anos aqui no Amazonas. Mas, na verdade, ela existe registrada por uma história que iniciou na década de 60.

A Boate TS, Turbo Seven, TS Club, Club TS ou simplesmente Boate dos Ingleses, foi a primeira e mais antiga boate gay da cidade de Manaus-AM. Localizada no Centro Histórico, na zona portuária, a boate ficava localizada na área do Museu do Porto e da Praça Dom Pedro II, marco zero da cidade. Segundo o empreendedor, sócio-proprietário Zeca Couto, seu pai Nuno Coutinho, resolveu investir em uma boate aqui em Manaus com a mesma estrutura das boates da Espanha. Aos poucos, as pessoas GLS (sigla que identificava gays, lésbicas e simpatizantes nos anos 80), passaram a procurar a boate para ser um local de entretenimento. A alta sociedade frequentou a TS CLUB durante anos.

A programação da boate era formada pela apresentação de DJs e shows performáticos de Drag Queens. A apresentadora dos shows era a Andrea Brasil, profissional que até hoje em 2023, apresenta eventos voltados ao público LGBTQIAPN+ na cidade.

Em Manaus-Am, existiu na década de 80, 90 e 2000, diversas outras boates em que o público GLS frequentou, como a boate Zolt, Enigma e Zoom.

Em 2000, surgiu a boate A2. Moderna, com ponte metálica, estilo boate gay friendly de São Paulo. Os DJs residentes eram Heliton Saraiva e Pássaro, outros DJs de fora também se apresentaram, seguidos de shows de Drag Queens e mais música após as apresentações. O promotor da casa era o Dorley Silva, conhecido na cena GLS (Gay, Lésbicas e Simpatizantes), sigla falada na época, e a apresentadora dos shows era Andrea Brasil, que até hoje em 2023, é apresentadora de diversos eventos LGBTQIAPN+ na cidade. Assim como a boate TS, Club A2 também realizava concursos de Drag Queens. Creio que tenham sido os anos mais bafônicos da cena GLS em Manaus-Am. Muitas Drag Queens se apresentaram tanto no TS Club, quanto no Club A2.

Em 2006, Jéssica Theissy, ganhou o concurso Transforgay da boate TS. No mesmo ano, no evento de novos talentos do Planeta A2, foi condecorada na noite Hollywood como drag revelação e assim seguiu com o título por 2 anos. Em 2008, foi escolhida pelo público como a melhor Drag Queen de Manaus. E em 2009, ganhou o Manaus Drag show. No mesmo ano, em São Paulo, na boate Blue Space, ficou em 2º lugar, no Brazilian Drag Show.

Analisando a cena GLS na época, sendo LGBTQIAPN+ atualmente, podemos ver que o segmento moda, artes cênicas e a música são as que mais se destacam. A moda que marca a idealização e produção dos estilos das roupas que as Drags se apresentavam, seguido das artes cênicas como teatro e dança ao construir uma performance, e a música tanto da apresentação, quanto das boates, pois tudo era e continua sendo a música, o principal e maior fator do entretenimento.

Conforme a classificação da UNCTAD, a moda estaria no quarto eixo, seguido das artes cênicas, no segundo eixo.

Em 2017, com o surgimento do projeto de Artes Integradas LGBTQIAPN+ “Miga Sua Lôca” na cidade de Manaus-Am, o mapeamento informal começou a ser realizado, conseguindo identificar uma nova geração de artistas, assim como, identificar os mais antigos. Hoje, em 2023, o projeto chama-se “Centro de Cultura e Economia Criativa LGBTQIAPN+ da Amazônia - Miga Sua Lôca”.

No processo de pesquisa sobre Economia Criativa e Profissionais Criativos LGBTQIAPN+ no Estado do Amazonas, identificou-se Bosco Fonseca, estilista de moda desde a década de 70, o qual lançou no dia 16 de Dezembro de 2022 a obra literária “Um Bar Chamado Patrícia”, que funcionava na avenida Constantino Nery, bairro Chapada, no período da ditadura militar e que foi local do início do Movimento Gay em Manaus.

Bosco Fonseca conheceu o decorador famoso na cena manauara Roberto Carreira no Bar Patrícia, quando o mesmo o chamou para fazer parte do primeiro baile gay de Manaus chamado “Noite dos Andrógenos”, em 1973. A sociedade marcou presença e coroou Bosco, de apelido “Arroz”, como a Primeira Rainha Gay de Manaus.

Por que não falar sobre a possibilidade também de nascimento e/ou desenvolvimento de uma nova forma de se ganhar dinheiro em Manaus? O estilista cria roupas que possam atender às necessidades específicas dos clientes e às tendências da moda. Pode gerenciar projetos de moda, procurar tecidos e acessórios, para as coleções e desenhar roupas, assim nascendo de maneira criativa, uma forma de geração de renda.

Segundo Bosco Fonseca, O Miss Amazonas Gay, Miss Brasil Gay, Dez Mais Elegantes e Miss Caipira Gay foram realizados no Bar Patrícia, que mais tarde transformou-se em uma boate realizando shows de transformistas, como a “La Miranda”, residente da boate Cabaré Casanova.

A obra literária “Um Bar Chamado Patrícia” está à venda pelo número do WhatsApp que está no Instagram de Bosco Fonseca.

Em 2010, nasceu o Casarão de Ideias. Um novo ponto e associação cultural sem fins lucrativos na cidade de Manaus-Am. Idealizado e gerido por João Fernandes, homem gay, gestor e produtor cultural, tem como objetivo a preservação do patrimônio histórico e artístico. Desenvolve diversas atividades culturais, como exposições fotográficas, debates, cinema, oficinas, espetáculos de dança e teatro. Agrega em seus projetos, ações sociais, culturais, empreendedoras e de inovação.

Hoje, em 2023, com seus 13 anos de existência, o Casarão de Ideias é marcado pelos eventos “Te Encontro na Barroso”, “Lugares que o dia não me deixa ver”, ação em que se ilumina prédios no Centro Histórico de Manaus, e o mais recente Festival Literário do Centro (FLIC).

Em meados de 2011, foi inaugurado o “Atelier da Angel”, da designer industrial e mulher lésbica, Angélica Moraes. A empresa fica localizada na zona norte de Manaus. Cria, produz mobiliários exclusivos, móveis planejados e é especialista em Design Industrial. Planeja-se móveis das mais variadas formas, utilizando madeira, mdf, ferro, transformando móveis, peças de ferro, peças de madeira descartados, em um novo móvel, mais atraente e sustentável.

Pode-se dizer que em Manaus a área da marcenaria criativa, móveis planejados e Design Industrial, está sendo liderada por mulheres lésbicas e bissexuais.

Em 2013, nasceu a ideia da empreendedora Fabiane Azevedo, “A Marcenaria Sustentável”, a qual transforma paletes em móveis funcionais e sustentáveis. A empresa funciona com uma gestão focada em Lixo Zero, não utilizando embalagens plásticas e resíduos de madeira são encaminhados para novos processos produtivos. Já chegaram no +100 toneladas de madeira reciclada, utilizam o bazar circular, plataforma para doação e/ou revenda dos seus itens de segunda mão, desenvolvem produtos circulares e utilizam energia solar em suas operações.

A Instituição Cultural Arte Sem Fronteiras, a qual tem seu fundador, o bailarino, coreógrafo e homem gay Wilson Júnior, nasceu em 2008, com aulas sendo ministradas nos mais diversos locais na cidade de Manaus-Am. Com o tempo, Arte Sem Fronteiras foi conquistando seu espaço no mundo da dança, fazendo parte de vários eventos como Brazil Toronto Fest, no Canadá, Festival de Dança de Joinville, Festival Amazonas de Dança e XI Festival Cultural do Brasil.

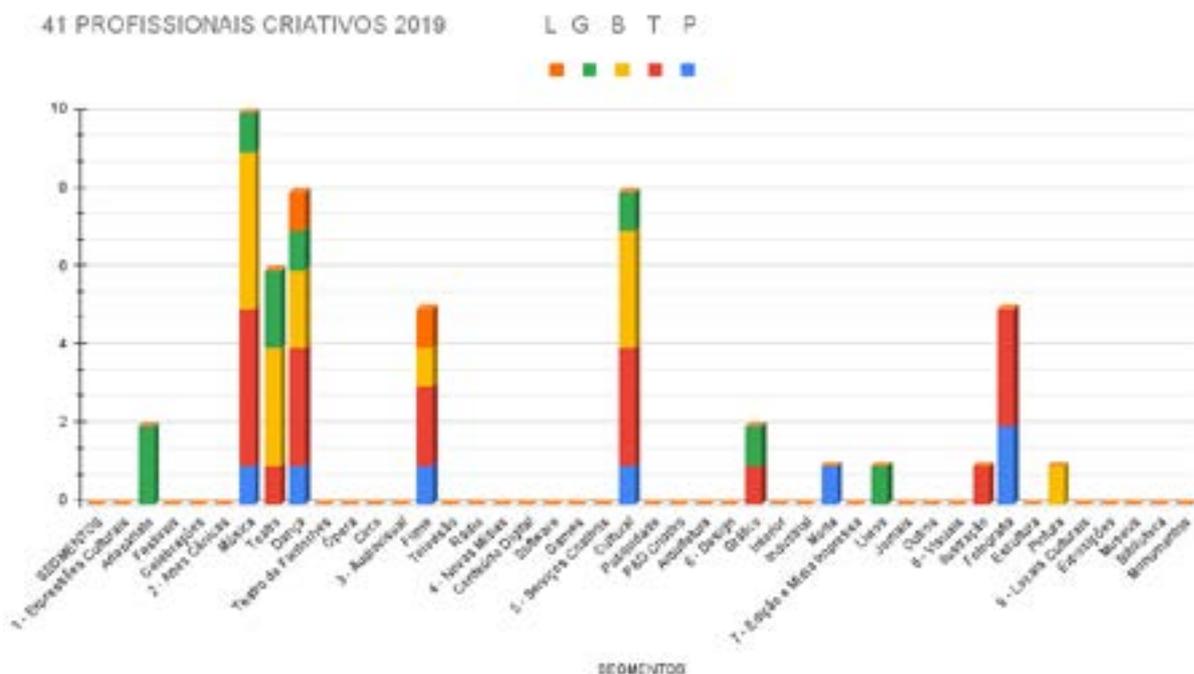
Arte Sem Fronteiras faz parte da Economia Criativa do Terceiro Setor, transformando vidas de adolescentes, jovens e adultos por meio da dança, e da inclusão social. O Terceiro

Setor é representado por associações, fundações, ongs, pessoa jurídica com finalidades de prestação de serviço.

De acordo com a classificação da UNCTAD (Conferência das Nações Unidas para o Comércio e Desenvolvimento), foram formatados três gráficos com os dados coletados na pesquisa com formulário eletrônico via Google Forms e pesquisa de campo, entre os anos de 2019, 2020 e 2023.

O primeiro gráfico foi construído baseado nos dados coletados em 2019, por números de Profissionais Criativos, distribuídos por segmento, Área Criativa, Orientação Sexual e Identidade de Gênero.

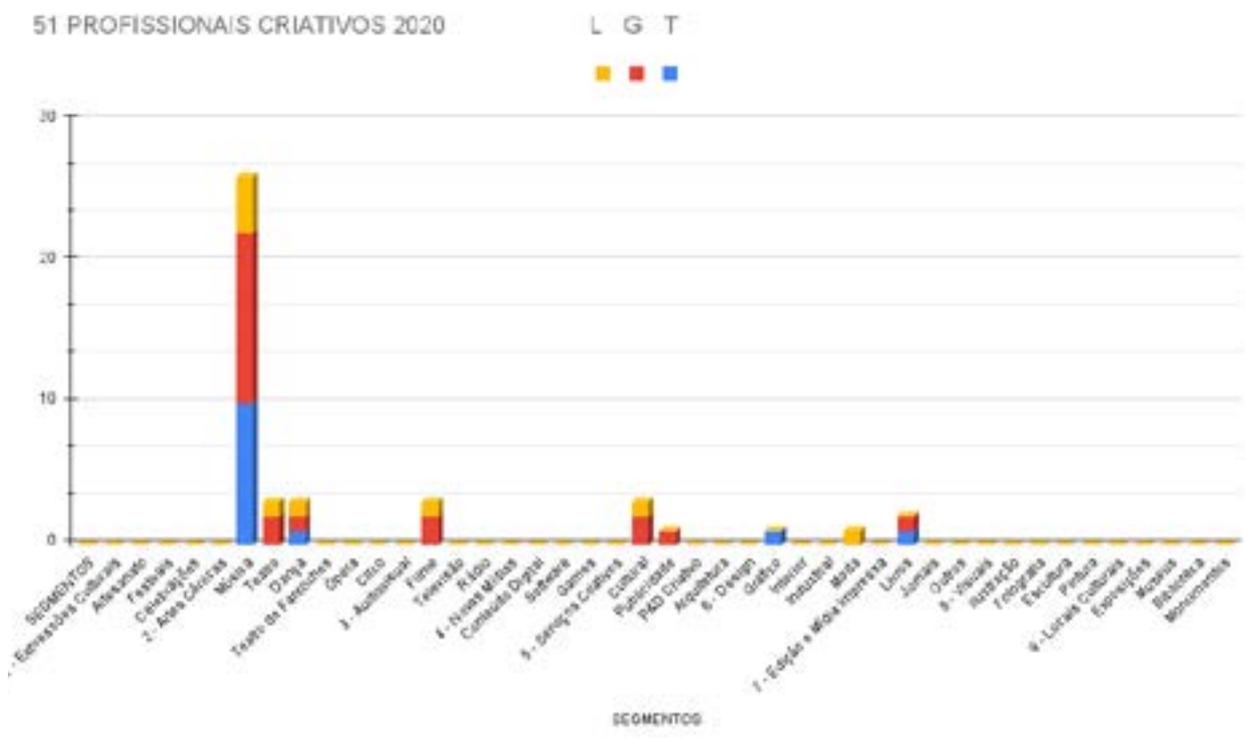
Figura 1: Gráfico 41 de Profissionais Criativos LGBTQIAPN+ em 2019.



Em 2019, foram mapeados 41 Profissionais Criativos LGBTQIAPN+ em Manaus-Am. Entre eles, DJs, Compositores, Produtores Musicais, Cantores, Designer de moda, Fotógrafos, Fotógrafas, Ilustrador, Designer Gráfico, Produtores Culturais, Atores, Atrizes, Bailarinos, Voguers. Todos incluídos nos segmentos da classificação da UNCTAD (Conferência das Nações Unidas para o Comércio e Desenvolvimento), localizados na parte inferior do gráfico. De acordo com a Orientação Sexual e Identidade de Gênero, estão localizados no sentido inferior para superior, através das cores nos cubos que o gráfico determinou. Quanto maior o cubo, maior o número de profissionais.

O segundo gráfico está baseado no ano de 2020. A pesquisa iniciou-se em Janeiro e se desenvolveu ao longo da pandemia COVID-19. Foram mapeados 51 Profissionais Criativos LGBTQIAPN+ em Manaus-Am.. Analisando o segmento de Artes Cênicas como a música, houve uma crescente notável entre mulheres lésbicas, homens gays e pessoas trans.

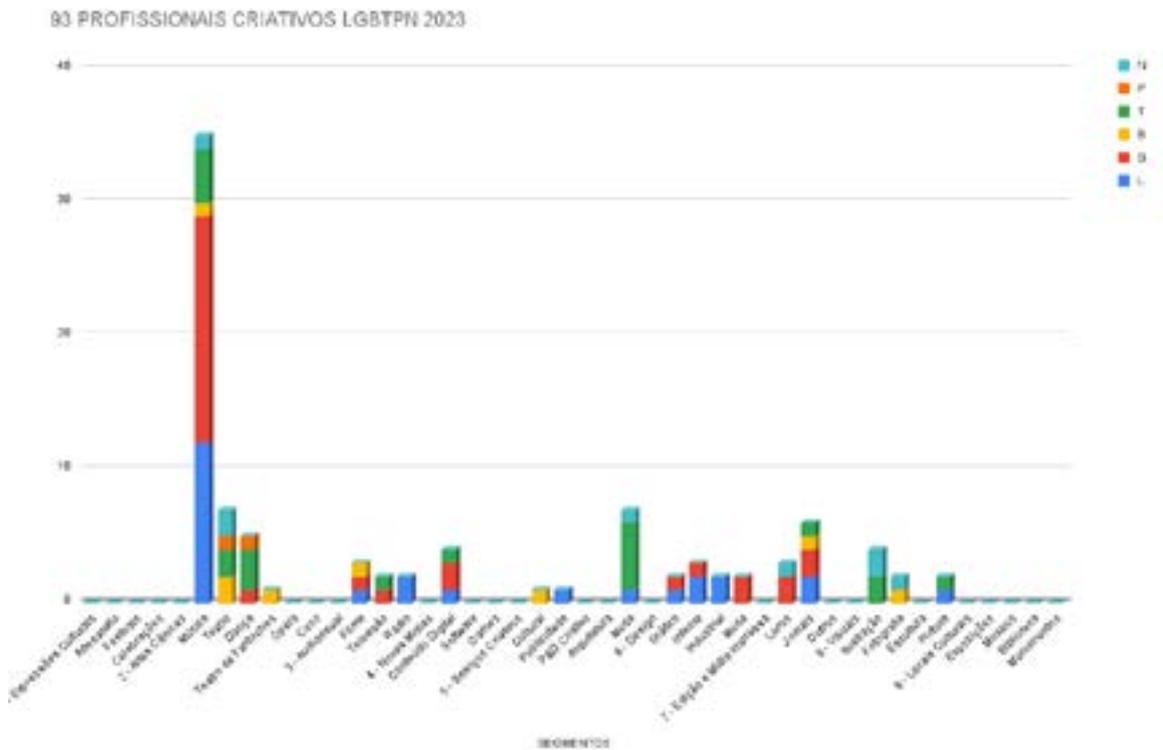
Figura 2: Gráfico 51 Profissionais Criativos LGBTQIAPN+ em 2020.



Fonte: Elaborado pelo autor Ravi Carvalho Veiga, 2023.

O terceiro gráfico está baseado no mapeamento de 93 Profissionais Criativos LGBTQIAPN+, o qual foi realizado entre os meses de Janeiro, Fevereiro e Março de 2023, por questionário eletrônico via Google Forms e pesquisa de campo presencial na cidade de Manaus-Am.

Figura 3: Gráfico 93 Profissionais Criativos LGBTQIAPN+ em 2023.



Fonte: Elaborado pelo autor Ravi Carvalho Veiga, 2023.

Neste terceiro gráfico, nota-se um número expressivo em comparação aos anos de 2019 e 2020. Praticamente os números cresceram em quase 40% em 2023. Somando os Profissionais Criativos LGBTQIAPN+ mapeados entre os anos de 2019, 2020 e 2023, temos o total de 185 profissionais no Estado do Amazonas.

“Miga Sua Lôca”, projeto de Artes Integradas LGBTQIAPN+, ao qual iniciou a pesquisa de maneira informal ao realizar o primeiro evento na rua, nasceu em Janeiro de 2017, através das ideias de uma mulher bissexual e um homem trans não-binária. Seu primeiro evento foi 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 e continua ocupando 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.

POLÍTICAS CULTURAIS LGBTQIAPN+ PARA O ESTADO DO AMAZONAS

Investir em pesquisas de campo com metodologia exploratória, descritiva e bibliográfica, é o início da trajetória para emplacar políticas culturais para determinado grupo, comunidade, população.

Sabemos que a população LGBTQIAPN+ sofre três vezes mais vulnerabilidades por conta da sua sexualidade e identidade de gênero. Sofrem diversas dificuldades para ingressar no mercado de trabalho.

A pesquisa realizada pelo “Center for Talent Innovation”, fala que “61% dos funcionários gays e lésbicas preferem esconder sua sexualidade por receio de perder seu emprego. A pesquisa também mostra que: 33% das empresas do Brasil não contratariam para cargos de chefia pessoas LGBTQIA+, 41% das pessoas LGBTQIA+ afirmam terem sofrido algum tipo de discriminação em razão da sua orientação sexual ou identidade de gênero no ambiente de trabalho, e 90% de travestis se prostituem por não terem conseguido nenhum outro emprego, até mesmo aqueles que têm boas qualificações”.

No campo da cultura, não é diferente. Artistas LGBTQIAPN+ também sofrem discriminação, lutam por respeito e reconhecimento. O ideal seria criar cada vez mais meios de aprimoramento das políticas públicas na cultura em suas diversas linguagens, como no caso da Cultura LGBTQIAPN+.

O Amazonas é um estado conservador, com alto índice de LGBTfobia vindas da Câmara Municipal de Manaus, Assembleia Legislativa, assim como na sociedade em geral. Então, construir políticas públicas e políticas culturais LGBTQIAPN+ é de suma importância. As Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Travestis, Queers, Intersexuais, Assexuais, Pansexuais, Não-binários, precisam ter visibilidade ampliada, políticas culturais emplacadas, para garantir recursos para editais voltados a Cultura LGBTQIAPN+, com o intuito de que a população consiga suprir suas necessidades básicas como saúde, educação, moradia, renda.

Para Canclini (2001: 65), as políticas culturais são um “conjunto de intervenções realizadas pelo Estado, instituições civis e 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”.

A pesquisa sobre Economia Criativa LGBTQIAPN+ no Estado do Amazonas tem dado certo, promovendo a visibilidade da arte e da cultura LGBTQIAPN+, assim, combatendo a LGBTQIfobia e quebrando fronteiras.

A Universidade do Estado do Amazonas (UEA), tem sido uma fábrica de talentos LGBTQIAPN+, principalmente no campo dos cursos de Teatro e Dança.

Por que não se pensar em garantir recursos para a Cultura LGBTQIAPN+ no Estado do Amazonas, já que temos números expressivos de pessoas que já estão pensando em desenvolver seus produtos gerados na universidade? Como também o surgimento de várias subculturas dentro da cultura LGBTQIAPN+ e que já estão atrás de recursos para desenvolver seus projetos. Nos últimos dois anos, temos visto um número de novos movimentos surgindo na cena. Como a da Ballroom. Como os movimentos indígenas LGBTQIAPN+ situados no Parque das Tribos, que é um conjunto o qual moram indígenas de diversas etnias, que estão investindo em suas ideias, vendendo seus produtos de moda, como blusas pintadas, pintura corporal de grafismo indígena, artesanato.

Com a Política Cultural LGBTQIAPN+, o Amazonas poderia combater a LGBTQIfobia, gerar visibilidade para a população, investir na criação de novas ideias, desenvolver ainda mais a Economia Criativa, gerar emprego e renda, assim como, o reconhecimento, valorização, intercâmbio, difusão das produções, expressões artísticas, nos campos da música, moda, teatro, dança, serviços criativos, games, audiovisual, artes visuais, manifestações, festivais, museus, dentre outros.

METODOLOGIA

A pesquisa sobre Economia Criativa LGBTQIAPN+, 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 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 2019, o mapeamento saiu do papel e foi construído em modo formulário eletrônico via Google Forms. Passou a ser preenchido pelas pessoas LGBTQIAPN+ alcançadas como o

nome, nome social, identidade de gênero, orientação sexual, profissão, mídias sociais, endereço, cpf. Em 2020, deu-se a continuação da pesquisa especialmente no período da pandemia COVID-19.

No início de 2023 o mapeamento reiniciou utilizando o formulário eletrônico via Google Forms e a pesquisa de campo, via Mídias Sociais e com a análise presencial dos profissionais criativos LGBTQIAPN+ nos eventos na cidade de Manaus-Am.

O objetivo desta pesquisa é desenvolver a Economia Criativa LGBTQIAPN+, difundir os produtos desta indústria criativa, contribuir para o processo cultural da comunidade e da população manauara, amazonense, combater a LGBTfobia, Transfobia, desenvolver a inclusão social.

A metodologia exploratória, descritiva e bibliográfica, foi utilizada na pesquisa de profissionais criativos LGBTQIAPN+ como a coleta de dados, com aplicação de questionários, com análises da população em questão, com coleta de informações, buscando conceitos em livros, artigos científicos, teses e sites da internet.

Foram mapeados através do formulário eletrônico via Google Forms em 2019, 41 profissionais criativos. Em 2020, 51 profissionais. Em Fevereiro e Março de 2023, foram mapeados através do formulário eletrônico via Google Forms e pesquisa exploratória, 93 profissionais criativos, resultando em 185 profissionais criativos LGBTQIAPN+ no Estado 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 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.

O mapeamento formalizado por meio de formulário eletrônico via Google Forms iniciou em 2019, com a distribuição do link entre os grupos de *WhatsApp*, amigos e Instagram. Em 2020, continuou pelas mesmas vias da internet e chegando 2023, além da internet, mídias sociais, foi feita a pesquisa de campo presencialmente nos eventos realizados na cidade de Manaus-Am.

Notou-se que com a pesquisa de campo, houveram várias descobertas no setor criativo na cidade de Manaus, como foi o relato do Bosco Fonseca em meados dos anos 70, na escrita do seu livro “Um Bar Chamado Patrícia”, como as empresas de móveis sustentáveis, que sabia que existiam, mas ainda não estavam no mapeamento de empreendimentos criativos LGBTQIAPN+.

Outras demandas também surgiram ao longo dos resultados do mapeamento, como por exemplo, falar sobre o impacto que a Economia Criativa LGBTQIAPN+ causa na sociedade. Sobre a importância de se mostrar números, quanto de receita gera para o município, o governo. Sobre a importância também do artista, gestor, produtor, empreendedor ser formalizado, ou seja, possuir um MEI, ME, um CNPJ.

Além dos pontos citados acima, surgiram mais mapeamentos já na fase final da pesquisa, que foi mapear alguns novos estilistas de moda e artistas visuais indígenas LGBTQIAPN+.

A Economia Criativa LGBTQIAPN+ está em desenvolvimento no Estado do Amazonas e conforme as tabelas citadas, o mapeamento do número de profissionais criativos deu início em 2019 formalmente via Google Forms. Sendo realizadas as pesquisas do ano, não dos anos de experiências que os profissionais possam ter e que geram valor monetário a partir dos seus projetos, produtos, serviços, o resultado da análise por outro lado dar-se que existem diversos profissionais na tabela que possam ter anos de experiência com a sua profissão, ou seja, a economia criativa já funciona.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Economia Criativa LGBTQIAPN+ no Estado do Amazonas existe, com profissionais criativos com mais de quarenta anos de experiência, empresas do setor criativo com mais de dez anos de existência. Analisando a classificação da UNCTAD para as indústrias criativas e colocando toda a pesquisa em cada campo, vê-se que existe uma diversidade de profissionais criativos nos segmentos da Indústria Criativa amazonense, a qual é propício para implementar políticas culturais para a população LGBTQIAPN+.

Não esquecendo que a Economia Criativa LGBTQIAPN+ está em desenvolvimento, o mapeamento irá continuar ao longo dos anos para se ter estatísticas crescentes da nossa existência, da ocupação das nossas corpos em diversos locais da cidade de Manaus-Am, atuação e profissionalismo no mundo criativo, assim fortalecendo nossa população que é tão

violentada, assassinada por conta da Identidade de Gênero e Sexualidade, criando um bando de dados para implementar políticas públicas, e garantir direitos culturais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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
 RESEARCH GATE. **Classificação da Unctad para as indústrias criativas**. 2010.

Disponível em:

https://www.researchgate.net/figure/Figura-01-Classificacao-da-Unctad-para-as-industrias-criativas-2010_fig1_333686952. Acesso em: 16 mar. 2023.

BENDASSOLLI, Pedro; WOOD JR., Thomaz; KIRSCHBAUM, Charles. PINA, Miguel Cunha e. **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 mar. 2023.

PORTAL CULTURAL DO AM. **No Amazonas, Encontro de Economia Criativa incentiva fomento à cultura e geração de emprego e renda**. 2022. Disponível em:

<https://cultura.am.gov.br/no-amazonas-encontro-de-economia-criativa-incentiva-fomento-a-cultura-e-geracao-de-emprego-e-renda/>. Acesso em: 18 mar. 2023

PACHECO, Larissa. **Economia criativa no Amazonas: entre discursos e sentidos**. 2018. Dissertação, Ufam, Manaus. Disponível em:

https://tede.ufam.edu.br/bitstream/tede/7179/2/Disserta%C3%A7%C3%A3o_LarissaPacheco_PPGSCA.pdf. Acesso em: 18 mar. 2023.

SITE ITAÚ CULTURAL. **PIB da Economia da Cultura e das Indústrias Criativas: a importância da cultura e da criatividade para o Produto Interno Bruto Brasileiro**. 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-prduto-interno-bruto-brasileiro/>. Acesso em: 23 abr. 2023.

OS MUSEUS ORGÂNICOS COMO CENÁRIO VIVO NA CONSTRUÇÃO DE ROTAS TURÍSTICAS E GERAÇÃO DE RENDA CRIATIVA

Tânia Azevedo Aguiar¹
Selma Maria Santiago Lima²

RESUMO: Os museus tradicionais buscam estudar e conservar objetos de interesse duradouro e histórico, já as experiências de Museus Orgânicos que iremos apresentar ao longo deste trabalho possuem como característica principal a preservação de ideias e pessoas. Trataremos aqui de casas que se transformam em museus vivos, com seus personagens, registros e todo o ambiente social e cultural que os cercam, onde produzem arte e fazem história através de diálogos espontâneos, demonstrando, acima de tudo, a arquitetura do afeto. Através deste breve artigo buscamos compreender qual o papel destes Museus Orgânicos para além da preservação da memória imaterial, pensando de que forma esses museus movimentam a economia criativa produzindo renda e potencializando o turismo local.

PALAVRAS-CHAVE: Museu orgânico. Economia criativa. Turismo cultural. Memória.

INTRODUÇÃO

“A cultura popular é tudo, ela é tudo em minha vida, eu sem a cultura quase que não sou ninguém. ela traz alegria, divertimento, conhecimento do melhor”.
(Mestre Nena - Museu Orgânico Casa do Mestre Nena – 2021)

Entretenimento e profundidade, superficial e distraída, natural e maquiada, orgânica e ensaiada, simples e complexa como o tempo, representação do passado e estilização do presente, estática e movimentada, personalidade humana e teoria. Para serem estudadas ou apreciadas essas são algumas das muitas características da Cultura Popular que percebemos enquanto observadoras e profissionais do campo cultural, e ainda o que faz com que a temática Museu Orgânico desperte várias dúvidas e questionamentos, alguns deles respondidas através da escrita deste trabalho.

¹Pedagoga, Especialista em Gestão Cultural (Universidade Estadual Vale do Acaraú- UVA) . Atualmente atua como Supervisora do Programa Cultura na empresa SESC - CE. Email: tanea.aaguiar@gmail.com.

²Gestora Cultural, Doutoranda em Cultura e Sociedade UFBA, Mestre em Gestão Cultural, integra o Programa Cientista Chefe da Cultura da FUNCAP/CE. Atualmente é Coordenadora de Políticas para as Artes da Secult/CE. E-mail: selma.santi@gmail.com.

Conforme citado por Costa Santos e Batista Lima (2014), uma atualização de conceito realizada em 2007 pelo International Council of Museums (ICOM/UNESCO - Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura), órgão responsável por questões referentes aos museus, nos leva a definir os museus como:

“[...] instituições permanentemente a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, abertas ao público, que adquirem, conservam, pesquisam, comunicam e expõem o patrimônio tangível e intangível da humanidade e seu meio ambiente para fins de educação, estudo e diversão” (Santos; Lina, 2014, pág. 58).

Assim, podemos dizer que um museu tradicional consiste em uma instituição permanente, a serviço da sociedade e aberto ao público que expõe e comunica, normalmente através de objetos materiais, a história. Comumente também se trata de um prédio que recebe as pessoas para absorverem seu contexto e, ao saírem, deixarem aquele espaço vazio de vida humana, intacto até a próxima visita. A vida não continua após as portas de um museu tradicional serem fechadas.

Objeto de nossa observação, o modelo de Museu Orgânico rompe com essa “estabilidade física” e na ausência de transformação vital permanente nos espaços tradicionais. Ao “transformar” uma casa de Mestre da Cultura em museu, pode-se gerar uma sustentabilidade na gestão deste espaço que, além de receber visitas, tem a possibilidade de também promover o encontro “vivo” do visitante com a arte e seu criador, construindo um momento único de intercâmbio de saberes e possibilitando a oportunidade de adquirir alguma peça ou obra artística na própria casa/ateliê.

Originalmente implantados com esta nomenclatura pelo Sistema Social do Comércio do Ceará (SESC/CE), podemos conceber as iniciativas de aqui apresentadas como Museus Orgânicos, enquanto ações públicas de fácil acesso à população promovidas pela instituição, adequando-se aos preceitos existentes no Plano Nacional Setorial de Museus (PNSM), elaborado pelo Ministério da Cultura - MINC, no sentido de que orienta a política pública a implementar “(...)museus e centros culturais que trabalhem no campo da memória, com a finalidade de promover ações de preservação e dinamização dos bens patrimoniais locais” (MinC, 2012, pág. 13).

Ainda conforme o PNSM, as políticas públicas devem: “Fomentar os museus comunitários, ecomuseus, museus de território, museus locais e outros centros de preservação e difusão do patrimônio cultural, garantindo o direito de memória aos diferentes grupos e movimentos sociais” (2012, p. 14).

O QUE É UM MUSEU ORGÂNICO

“O coração do que denominei de “Museus Orgânicos” não vem de teses acadêmicas ou tratados científicos. Vem do poder que tem a arquitetura de reunir em traços visíveis o sentimento humano de forma poética e se manifestar em afeto e arte. A invisibilidade do encantado se apresenta em forma de simplicidade na relação entre a natureza humana e o espaço ocupado.” Alemberg Quindins- Fundação Casa Grande – Memorial do Homem Kariri, 2021,”

As expressões dinâmicas da criatividade humana estão em diversos lugares e são manifestadas através de várias linguagens artísticas. Nos Museus Orgânicos encontramos estas representações através de cenários vivos e ativos da cultura e do saber popular. Os mestres da cultura tradicional, ou representantes destes espaços, recebem adaptações em suas casas e/ou espaços de trabalho para que possam ter condições de receber visitantes e pessoas interessadas em consumir e vivenciar sua arte, e assim eles mantêm esses museus autênticos em seus próprios lugares de vivência.

Esses museus são lugares inovadores que permitem a partilha da memória e são estruturas de conhecimento e transmissão da história, cultura e artes dos povos. Eles representam as expressões identitárias de um povo e hibridam todas as linguagens das artes e da cultura popular, abrindo portas para o futuro, construído e interpretado pelos verdadeiros obreiros da história.

Os Museus Orgânicos oferecem uma narrativa cultural ampla e participada de valorização territorial, além de serem comprometidos com a sustentabilidade inteligente das pessoas e das regiões. Estão organizados através de uma rede que se estende por todo o território cearense, dialogando continuamente com as realizações coletivas cotidianas do bairro e do município em que se encontram.

Segundo Alemberg Quindins, um dos criadores da proposta de Museus Orgânicos, durante uma entrevista dada para este estudo:

“É necessário um olhar antropológico sobre aquele território, seu passado, presente e futuro, qual habitação humana existiu e existe, respeitar tudo que foi acumulado naquele local. Museus Orgânico são arquitetura do afeto, existe uma humanização na casa” (Quindins, 2023).

Após nossa entrevista com o desenvolvedor desta tecnologia social, identificamos que aquilo que aprendemos acerca da ideia de museu nos limita a não enxergarmos outras percepções. Apesar de na atualidade os museus estarem, de certa forma, mais interativos, ainda existem questões de sustentabilidade tais como as despesas para gerir esses espaços, funcionários e contas de gastos como luz, internet e manutenções. Neste sentido, a ideia de Museu Orgânico nos remete a um espaço sustentável que possa se gerir e continuar existindo, e ainda podendo potencializar o território que ele está inserido.

Os Museus Orgânicos são estruturas abertas que assumem diferentes formatos para revelar sua diversidade de conteúdo, tais como museus casa, museus oficina e museus casa-oficina. Essas estruturas fixas e móveis se articulam para valorizarem-se mutuamente e, em uma perspectiva de uso social do patrimônio, envolvem toda a comunidade, promovendo assim o bem-estar coletivo. São lugares onde homens e mulheres atuam como contadores de narrativas e cidadãos inclusos, tornando-se atores vivos da história. Eles inspiram o turismo de base comunitária e permitem às famílias monetizarem suas economias.

A ideia dos Museus Orgânicos foi implementada inicialmente na região do Araripe Cearense, no Nordeste do Brasil, pela Fundação Casa Grande Memorial Homem do Kariri. Com o apoio do SESC/CE, tendo já sete Museus Orgânicos inaugurados. Essa preservação, vivificação e transmissão das expressões artísticas populares de modo autêntico e participativo, bem como sua mobilização para um processo inovador de sustentabilidade e desenvolvimento dos povos podem ser observadas nos sete Museus Orgânicos que seguem abaixo descritos:

- Fundação Casa Grande – Museu Memorial do Homem Kariri -1992 – Nova Olinda
- Memorial Expedito Seleiro – Museu do Ciclo do Couro - 2014 – Nova Olinda
- Museu Mestre do Antônio Luiz – 2018 – Potengi
- Museu Oficina do Mestre Françuli – 2018 – Potengi
- Museu Casa do Mestre Aniceto – 2019 – Crato
- Museu Casa do Mestre Nena – 2019 – Juazeiro do Norte
- Museu Oficina Casa da Dona Dinha – 2019 – Nova Olinda
- Museu Casa da Mestra Zulene Galdino – 2019 – Crato
- Museu Casa dos Pássaros do Sertão – 2019 - Potengi

A Fundação Casa Grande, localizada em nova Olinda, foi a primeira experiência de Museu Orgânico, considerando o que a autora Rosiane Limaverde (2015) afirma em sua Tese Arqueologia Social Inclusiva:

“Na Casa Grande, é o significado da cultura material e imaterial herdado dos antepassados, que viveram no espaço da Chapada do Araripe, que se configura no presente como um contexto de heranças patrimoniais. Estas ganham novos significados e revalidam os mitos, na medida em que a comunidade, através de suas crianças, introduz nesse patrimônio não apenas o observável, o material, mas o espírito do lugar” (Limaverde, 2015, p. 56).

Esse “espírito” do lugar que desenha um potencial para museu orgânico, é quando existe uma memória afetiva que pode ser contata, afeto, onde através de pessoas que habitaram ou habitam nesse espaço e que construíram uma narrativa, através de utensílios e

das próprias paredes desse lugar, um espaço vivo que conta e constrói histórias, não um espaço que discursse sobre a história do lugar, mas onde exista um diálogo sobre a história desse lugar.

MUSEU ORGÂNICO X MUSEU TRADICIONAL

“Estou farto do lirismo comedido
 Do lirismo bem comportado
 Do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente
 protocolo e manifestações de apreço ao sr. diretor.
 Estou farto do lirismo que para e vai averiguar no dicionário
 o cunho vernáculo de um vocábulo.”
 (Manoel Bandeira, Estrela da vida inteira, 1970)

Para Myriam Sepúlveda dos Santos (2004), uma das principais dificuldades para a manutenção de museus considerados “tradicionais” consiste na grande questão da subsistência econômica dos museus brasileiros, isso se dá ao fato de que:

“De um lado, os investimentos públicos nos museus têm diminuído gradativamente, levando as instituições a se tornarem mais competitivas, a utilizarem técnicas de marketing e a captarem recursos entre empresas privadas. Os grandes museus, como, por exemplo, o Museu Histórico Nacional, têm diversificado e ampliado as exposições, conseguindo até mesmo duplicar seu orçamento a partir da captação de recursos privados. De outro lado, entretanto, a redução da política cultural às leis de incentivo fiscal deixa evidente a fragilidade da infra-estrutura que apóia e regula os museus. A retração do Estado em relação às políticas intervencionistas relativas à cultura representou não só a “não intervenção”, como também o fortalecimento de regras de mercado sobre um campo fracamente estruturado. Como apontado ao longo deste artigo, os suportes necessários de avaliação, estruturação e renovação de um sistema existente não se consolidaram no decorrer das últimas décadas” (Dos Santos, 2004, sem página).

Uma das principais diferenças entre esses dois tipos de museus é que os Museus Tradicionais por mais interativos que sejam e modernos possuem um custo grande para se manter, custos fixos: água, luz, funcionários, limpeza, material de escritório e manutenção, exposições esporádicas, material educativo, material de mídia entre outros. As reduções das políticas culturais, a inflação dos preços e a dificuldade do acesso a editais e orçamento torna estes espaços um desafio em se manterem atuais e habitados.

Por outro lado, os Museus Orgânicos são interativos por conta de estarem diretamente ligados no cotidiano desses espaços, cada dia é uma dinâmica diferente conseguem envolver a comunidade na preservação e promoção da cultura local (a comunidade é a equipe de marketing) e não possuem gastos fixos como aluguel (para ser museu orgânico a condição é ser um lugar próprio), não existe pagamento de funcionários, são espaços sustentáveis.

Além disso, enquanto os museus tradicionais tendem a ser mais centralizados e hierárquicos em sua estrutura, os museus populares muitas vezes operam de maneira mais descentralizada, colaborativa e horizontal. As pessoas que moram ou gerenciam esses espaços e quem gerencia e cuida dos Museus Orgânicos, produzindo “arte”, expondo suas produções, recebendo os visitantes e atuando como monitor das exposições apresentadas, um movimento dinâmico e vivo.

O PAPEL DO MUSEU ORGÂNICO NOS TERRITÓRIOS: DESENVOLVENDO ECONOMIA CRIATIVA E TURISMO CULTURAL

O Museu Orgânico tem um papel fundamental nos territórios, tanto em termos de economia criativa quanto de turismo. Os Mestres são os detentores do saber-fazer tradicional e cultural, e muitas vezes não possuem meios para promover sua arte ou transmitir seu conhecimento para as gerações futuras. O Museu Orgânico oferece uma oportunidade para os Mestres, artesãos, ou produtores de histórias mostrarem sua arte e compartilharem suas habilidades e histórias com o público em geral e com as comunidades locais.

Ao criar um espaço dedicado ao trabalho de um Mestre ou Mestra e à sua história, o Museu Orgânico preserva e valoriza a cultura local e as tradições, tornando-se um ponto de referência para os turistas que procuram experiências autênticas e imersivas. Além de espaços dedicados à Cultura Popular, o trabalho dos Museus Orgânicos também transcende essa especificidade, tal como o Museu Casa dos Pássaros do Sertão que veremos a seguir. Esses espaços movimentam o turismo cultural e criativo e constituem-se como uma importante fonte de renda para muitas comunidades, gerando empregos e estimulando a economia local.

O Museu Orgânico pode contribuir ainda para o desenvolvimento de um território por meio de uma economia mais sustentável e inclusiva, incentivando a implementação de turismo de base comunitária, como o modelo existente em Nova Olinda/CE, onde as residências tornam-se espaços para acolhimento de turistas, e também o uso de materiais locais e técnicas tradicionais, estimulando a produção artesanal e o comércio justo, e promovendo a participação ativa da comunidade local na gestão e manutenção do próprio museu. Dessa forma, o Museu Orgânico se torna uma ferramenta de desenvolvimento territorial, contribuindo para a promoção de um turismo sustentável e a geração de renda para a comunidade local.

ENTREVISTAS

Para compreendermos e absorvermos melhor a ideia de Museu Orgânico e qual o seu papel no desenvolvimento dos territórios, bem como eles influenciam a economia criativa local e no turismo da região, e realizamos algumas entrevistas com os personagens principais e membros de alguns destes museus. As entrevistas coletadas foram realizadas à distância e a seguir, relatamos a transcrição de duas das entrevistas aplicadas de forma online.

1 Entrevista: Museu Casa do Mestre Nena

Imagem 1 – Museu Orgânico Casa do Mestre Nena.



Foto: site SESC Ceará.

Mestre Nena do bacamarte, líder do grupo “Bacamarteiros da Paz”, que está em atividade há mais de 10 anos possui, segundo informações do SESC/Ce, cerca de 18 homens e reconta o legado do Cangaço de Lampião através das cantorias do Nordeste. Teve seu Museu Orgânico, na cidade de Juazeiro do Norte/CE, inaugurado em 2019. Por suas falas durante a entrevista podemos entender a grandiosidade que a cultura tem em sua vida, chegando, como ele nos revela, a ultrapassar sua existência. Toda cultura é uma potência porque o que a caracteriza é justamente ser maior que a existência humana, e é através da cultura que os conhecimentos são repassados, preservando suas essências e características únicas. A cultura popular resiste na fala do Mestre Nena, no seu dançar e no seu resistir, com sua personalidade cada dia mais presente no seu território, seguindo contra todo o tipo de opressão. Neste sentido, o título de Museu Orgânico vem valorizar e reforçar essa força cultural. Para este trabalho, entrevistamos por telefone um dos bacamarteiros, o Sr. José Nilton.

Quais foram as principais mudanças que você observou após a inauguração do Museu Orgânico Casa do Mestre Nena?

Ele teve mais conhecimento, foi mais conhecido e teve mais divulgação a questão do nome dele como Mestre depois do Museu muita gente ficou conhecendo o grupo dos Bacamarteiros até o mestre Mesmo como Mestre Nena

Como a inauguração do Museu Orgânico Casa do Mestre Nena modificou o território? Recebem muitos visitantes?

Realmente teve mais vista principalmente em época de amostra, quando tem a Mostra Sesc Cariri e a questão da Praça também tem apresentação devido ao Museu Orgânico do Mestre Nena e outras visitas que vêm de fora, né?

A cultura popular produzida por Mestre Nena sempre existiu e continuará a existir, sua cultura é de resistência durante vários anos, o Museu Orgânico nesse momento se faz como um “instrumento” ou “título” para que o auxilie numa validação social e de enredo perante aquela comunidade. Na fala do bacamarteiro ele relata que a partir da inauguração do Museu Casa do Mestre Nena, o Mestre e sua arte acabaram ganhando uma repercussão maior, ficando mais conhecido. É ainda enfático quando diz que as visitas aumentaram e também cita a Mostra Cariri de Culturas como uma Mostra que recebe bastante turistas, o que faz com que a região toda desfrute desses visitantes. Assim os Museus Orgânicos entram na rota turística cultural da região e os Mestres sentem esse fluxo maior de visitas nesses períodos.

2 Museu Casa dos Pássaros do Sertão

Imagem 2 – Casa dos Pássaros do Sertão.



Foto: Fecomercio-ce.com.br

O Museu Casa dos Pássaros do Sertão foi inaugurado em 2019 na cidade de Potengi/CE, localizado no Sítio Pau Preto, faz parte do Projeto Museus Orgânicos do Sesc e se transformou em um espaço de observação e de fotografia de aves de autoria de Jefferson Bob. Além de fotógrafo, Bob é biólogo, desde criança, Jefferson teve a infância conectada com o Sítio dos avós, Seu Mário Abraão e Dona Zizi, que moram no local até hoje. A entrevista foi realizada através de telefone e áudios com o Jefferson Bob, acompanhe a seguir:

Quais foram as principais mudanças que você observou após a inauguração do Museu Orgânico Casa dos Pássaros?

A principal mudança é justamente relacionada ao público local, como nós somos um lugar que já recebia um público que vinha com o objetivo de observar aves antes de ter sido reconhecido como Museu Orgânico as pessoas o público local ou o turista que não e observador de aves eles vinha aqui para saber o que era que tinha que vinha turistas de outros países e tal para o sítio terminava meio que sendo uma decepção porque as pessoas chegavam e é uma casa no meio do mato uma casa de sítio, e o observador de aves estava interessado nos pássaros mas a gente faz trilha a gente busca os pássaros, tem os comedouros. E aí com a dinâmica do Museu Orgânico que se transformou foi criando essa exposição e essas placas que tem os textos que dão uma explicação sobre o que se trata o trabalho que é desenvolvido aqui. Então para mim esse é a principal mudança em se transformar em um museu orgânico.

Relate brevemente a experiência de estar à frente de um museu Orgânico

E está à frente do Museu Orgânico para mim que já trabalhava com turismo de observação de aves e o Sítio Pau Petro que é a casa que é o lugar ele já existia e a gente já tocava isso, com esse público só a observação de aves que já vinha para observar e fazer fotografia, a gente já conduzia o lugar como um lugar de recepcionar turistas e mais esse turismo bem específico a partir da experiência do Museu Orgânico que a gente percebe e que vem um público não passarinho e que vem muito encantado porque ai tem a coisa da relação cultural não só a busca pela natureza mas a relação cultural da representação desse espaço e para a Região ou para o Potengi e ai a gente a frente desse espaço a gente considera que ele projeta, ele projeta diante do contexto cultural da cidade, diante do contexto turístico da cidade, ele projeta ainda mais essa é, essa coisa que a gente tem, que é a divulgação, a apresentação de algo, que é muito específico, porque é muito específico e estar frente disso é

muito importante porque consegue abrir diálogos com as pessoas , receber pessoas, consegue criar novas linhas de contato, fazer novas experiências, viver novas experiências, viver novas culturas aqui passa gente de todo jeito de todo lugar e conversam com a gente e deixam um pouco e levam um pouco, levam um pouco do nosso saber , trazem um pouco do saber deles e eu acho que isso que é que é importante mesmo essa troca é sempre uma troca, não é só as pessoas virem aqui: “ai fui lá é vi isso “, costumam deixar alguma informação , deixar um gesto ou um experiência ou uma ideia, enfim tudo isso é importante e faz a gente se sentir melhor porque é um reconhecimento também do nosso trabalho , acho que está bom ai a resposta.

Na conversa com Jefferson Bob, conseguimos observar o poder da visibilidade que o Museu Orgânico provocou na cidade de Potengi, principalmente quando existem outras ações na cidade, já que ele recebe um público direcionado, os apaixonados por passarinhos, fotógrafos e etc. Mas um espaço como esse da Casa dos Pássaros do Sertão merece uma maior projeção para atingir outros públicos, gerando segundo Bob uma maior visibilidade ao turismo, gerando renda na cadeia do turismo tais como o espaço se transformou em Museu Orgânico Casa dos Pássaros passou por algumas intervenções de layout que melhoraram as informações a respeito da própria Casa, para as pessoas que não são “passarinheiras” pudessem entender e conhecer essa modalidade de observar e fotografar pássaros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nada é mais orgânico que uma vida humana, pulsante de histórias e “Causos”: conhecimento, arte, cultura. Tudo fruto da mente e do corpo humano, mais humano e orgânico impossível. Os museus tradicionais e estáticos também contam histórias, mas os Museus Orgânicos são a própria história, as pessoas e seus saberes e fazeres são as joias raras que precisam ser cuidadas, “protegidas” e que através desses espaços é possível potencializar essas histórias para a posterioridade.

As intervenções nestes espaços devem ser mínimas, respeitando a história e a energia deste lugar. Devem ser apenas intervenções que contribuam para que as visitas possam acontecer de forma fluída e com maior frequência, pensando em possibilidades de deixar estes espaços mais confortáveis para quem realiza as visitas e para quem os faz.

Um dos aspectos mais importantes que pudemos observar foi a visibilidade que esse projeto traz, o que o diferencia de uma casa comum de um Mestre, por exemplo, e que a expressão “Museu Orgânico” traz uma projeção potente para esses territórios, criando uma

atmosfera que proporciona a estes espaços entrarem em rotas turísticas, valorizando os territórios e gerando renda através de suas produções. E, dependendo do que se produza no espaço, a geração de renda acontece ali mesmo, ou em seu território através do turismo que circunda os Museus, seja na aquisição de obras ou contemplação de expressão artística, seja na acomodação através do turismo comunitário, seja na geração de renda que circula nos municípios onde estão implantados.

Os Museus Orgânicos podem ser uma alternativa sustentável com suporte de políticas públicas, com potencial para gerir espaços sem orçamentos fixos, onde o investimento é inicialmente com algumas infraestruturas (pinturas, rampas, portas) e planejamento expográfico do Museu. As histórias já existem, falta apenas organizar e expor para que sejam contadas de todas as formas possíveis e acessíveis, através das danças e suas performances, dos artesanatos, das observações diárias, das produções palpáveis e concretas, nas obras visuais, ou em textos.

Assim, os Museus Orgânicos são autogerenciáveis por cada indivíduo produtor de cultura e de memória e isto é, além de todas as características do aspecto cultural, os que os diferencia dos demais tipos de museus. Uma proposta que valoriza o local, reconhecendo e projetando a riqueza cultural e oportunizando o desenvolvimento pelo e para o próprio local.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. 2. Ed. Rio Janeiro: J. Olympio, 1970.

CRAITH, M. N. Sandell, Richard (org.). 2002. Museus, sociedade, desigualdade. Londres: 4. **Antropologia social**, v. 12, n. 2, p. 244-245, 2004.

A COSTA SANTOS, Plácida Leopoldina Ventura Amorim e LIMA, Fábio Rogério Batista. **MUSEU E SUAS TIPOLOGIAS: o webmuseu em destaque**. In Informação & Sociedade: Estudos, João Pessoa, v.24, n.2, maio/ago. 2014. Disponível em: https://www.brapci.inf.br/_repositorio/2015/12/pdf_98a6bbe876_0000018520.pdf. Acesso em 29 maio. 2023.

DIÁRIO DO NORDESTE. **Novos Museus Orgânicos do Cariri Valorizam a Sabedoria dos Mestres da Tradição**. Fortaleza, 2019. Disponível em <https://diarionordeste.verdesmares.com.br/verso/novos-museus-organicos-do-cariri-valoriza-m-a-sabedoria-dos-mestres-da-tradicao-1.2133905>.

DOS SANTOS, M. S. **Museus brasileiros e política cultural**. Revista brasileira de ciências sociais, v. 19, n. 55, p. 53–72, 2004. Disponível em <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/65kMwMkhxJbhPM68p8Grrhc/>.

LIMAVERDE, Rosiane. **Arqueologia Social Inclusiva**. Disponível em: <https://especializacaoarqu.wixsite.com/socialinclusiva/bibliografia>. Acesso em: 18 maio. 2023.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Plano Nacional Setorial de Museus - 2010/2020**. Ministério da Cultura, Instituto Brasileiro de Museus. – Brasília, DF: MinC/Ibram, 2010. Disponível em <https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2012/03/PSNM-Versao-Web.pdf>. Acesso em 20 maio 2023.

OLIVEIRA, G. **O museu como um instrumento de reflexão social**. *Midas*, n. 2, 2013.

SESC/FECOMERCIO CE. **Museus Orgânicos 2021**. Disponível em: https://www.sesc-ce.com.br/post_livro/museus-organicos/. Acesso em: 18 maio. 2023.

A IMPORTÂNCIA DA ECONOMIA DA CULTURA NO APRIMORAMENTO DAS POLÍTICAS PÚBLICAS E NA DEMOCRATIZAÇÃO DO ACESSO ÀS LINHAS DE FOMENTO: O CASO PRÁTICO DO MUNICÍPIO DO RIO DE JANEIRO

Ana Cristina Bloquiau¹

RESUMO: O presente artigo tem por objetivo elucidar como a Economia da Cultura pode exercer um papel relevante na construção e no desenvolvimento de políticas públicas. Será apresentado o caso implementado na Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro no ano de 2021 e que mostra o mérito do uso de ferramentas econômicas para assertividade na tomada de decisões pelos gestores e no aprimoramento das políticas públicas de cultura.

PALAVRAS-CHAVE: Economia da Cultura. Política cultural. Democratização. Fomento. Lei de Incentivo.

INTRODUÇÃO

Num setor altamente dependente de recursos públicos para a viabilização de suas atividades, o desequilíbrio territorial sobre a distribuição dos mesmos é um tema recorrente entre os agentes culturais. Dados apontam que, no âmbito federal, a maior parte dos recursos da Lei de Incentivo à Cultura (Lei nº 8.313/91)² é direcionada para a região sudeste, principalmente no eixo Rio-São Paulo.

No entanto, isso não significa que a produção cultural do país se restringe a essas regiões, pelo contrário, o Brasil apresenta enorme diversidade de bens e manifestações culturais em seu território de modo que o mapeamento destes é um grande desafio.

¹Mestre em Gestion des Organisations Culturelles pela Université Paris-Dauphine (França/2020). É pós-graduada no MBA Bens Culturais: Cultura, Economia e Gestão pela FGV-Rio (2017). Possui graduação em Economia pela PUC-Rio (2009). É pesquisadora e especialista em Economia da Cultura, com experiência na gestão pública e em consultorias na área de políticas culturais. E-mail: acris.bemol@gmail.com.

²Lei Rouanet.

Há aqueles que justificam a maior concentração dos recursos nos grandes centros urbanos alegando não existir oferta de projetos culturais nas regiões periféricas. Frequentemente são os beneficiados pelos mecanismos de fomento e que não desejam que a parcela que lhes é auferida seja ainda menor, principalmente se levarmos em consideração os constantes cortes orçamentários voltados para o desenvolvimento das políticas públicas de cultura dos últimos anos.

Uma vez que que grande parte das empresas incentivadoras se situa na região sudeste, é observável que a maioria prefere apoiar projetos regionais em detrimento das múltiplas manifestações culturais que se alastram pelo país.

Do mesmo modo que essa alocação desequilibrada dos recursos públicos de cultura ocorre no âmbito federal, tal assimetria se replica nas outras esferas governamentais culminando num modelo que atende principalmente aos produtores culturais situados em zonas cujos índices sociais são mais elevados.

Este foi o caso do município do Rio de Janeiro, cujos indicadores produzidos através de um trabalho de Economia da Cultura na Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro no ano de 2021 revelaram a existência de assimetria territorial na distribuição dos recursos do edital de fomento indireto ao longo dos anos. A constatação implicou na mudança via decreto do edital do mesmo ano e no ajuste das políticas culturais que viriam a ser implementadas pela Secretaria.

Estes dados serão apresentados neste trabalho e, neste contexto, será debatida a importância da Economia da Cultura como ciência que busca solucionar questões inerentes ao setor, por muitas vezes através de metodologia quantitativa, a fim de se estabelecer uma política com maior assertividade baseada em evidências.

IMPORTÂNCIA DA ECONOMIA DA CULTURA

A resistência quanto à participação dos economistas para avaliação das políticas culturais desenvolvidas vem sendo combatida aos poucos, sobretudo pela crescente necessidade de indicadores que, para além da legitimação do setor, justificam a necessidade de investimento no mesmo.

Além disso, num contexto onde a disputa orçamentária entre as pastas se faz presente – considerando as vastas demandas sociais do país e a frequente visão da cultura como atividade não-produtiva e, por isso, não passível de se receber investimentos –, o uso de metodologia quantitativa se faz necessário não apenas para se atribuir o peso da cultura em termos de PIB como também na inferência relacionada à sua cadeia produtiva e igualmente avaliar seus impactos diretos e indiretos em outros setores da economia.

Aliado a estes argumentos, a elaboração de uma política cultural com base em evidências permite uma melhor efetividade na distribuição de recursos (humanos, materiais, financeiros, administrativos, etc.) assim como possibilita a avaliação de impacto socioeconômico sobre as políticas implementadas.

Referência no que tange às políticas culturais, a França conta desde o final da década de 1960 com um departamento voltado para a elaboração de indicadores de cultura. Subordinado ao Ministério da Cultura, o *Département des études, de la prospective, des statistiques et de la documentation (DEPS)* é um órgão especializado em economia da cultura e em sociologia que realiza estudos qualitativos e quantitativos relacionados ao campo cultural com o propósito de orientar as decisões políticas de modo a torná-las mais eficientes. Além da finalidade estratégica no alinhamento da ação pública, o DEPS exerce um papel importante junto à sociedade ao estabelecer a transparência dos seus dados.

No Brasil, os estudos relacionados à economia da cultura se mostram crescentes (tanto por órgãos do governo como também por universidades e também por instituições privadas) em virtude das demandas já mencionadas. Entretanto, ainda há desafios a serem superados tais como a unificação e sistematização dos dados, assim como a realização de mapeamentos e o comprometimento na continuidade da mensuração dos mesmos.

O USO DA ECONOMIA DA CULTURA NO APRIMORAMENTO DAS LEIS DE INCENTIVO: O CASO PRÁTICO DO MUNICÍPIO DO RIO DE JANEIRO

Como anteriormente exposto, o setor cultural é bastante dependente de recursos públicos para a viabilização de suas atividades e num contexto onde o orçamento da pasta é

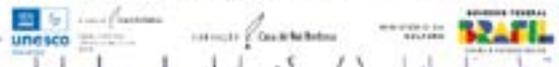
relativamente baixo, independente da esfera governamental, as verbas dos editais são insuficientes diante da demanda de projetos³ a serem realizados.

Dentre os projetos inscritos no edital de fomento indireto da Lei Municipal de Incentivo à Cultura (Lei 5.553/13) – também conhecido como “Lei do ISS” – estima-se que 18,8% são de fato executados, o que acarreta num percentual elevado de projetos que não realizados. Esses números geram frustrações uma vez que produtores culturais de zonas economicamente desfavorecidas do município do Rio de Janeiro alegam dificuldade de acesso aos recursos provenientes dos editais, sobretudo o de fomento indireto.

Nesse contexto, a Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro (SMC-RJ) passa em 2021 a realizar estudos na área da Economia da Cultura com o objetivo de aprimorar as políticas do município.

Os primeiros estudos realizados apontaram para a existência de assimetria territorial na distribuição dos recursos da Lei do ISS. Ao se estabelecer um ranking entre as regiões administrativas (R.A.) do município, foi possível observar que produtores culturais das 10 primeiras posições captaram 90,8% dos recursos da lei para projetos com execução no ano de 2020.

³Em termos econômicos, verifica-se que no campo da criatividade não há escassez. Contudo, no que tange ao campo material, os recursos são limitados.



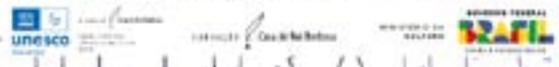
R.A.	Percentual arrecadado sobre o total da verba* (Execução 2020)
II - R.A. CENTRO	19,63%
VI - R.A. LAGOA	17,36%
IV - R.A. BOTAFOGO	14,96%
XXIV - R.A. BARRA DA TIJUCA	13,73%
XXX - R.A. COMPLEXO DA MARÉ	7,10%
V - R.A. COPACABANA	6,87%
XVI - R.A. JACAREPAGUÁ	4,69%
IX - R.A. VILA ISABEL	2,45%
XXXII - R.A. SANTA TERESEA	2,07%
VIII - R.A. TIJUCA	1,95%
I - R.A. PORTUÁRIA	1,60%
XX - R.A. ILHA DO GOVERNADOR	1,44%
XIII - R.A. MEIER	1,42%
III - R.A. RIO COMPRIDO	1,29%
VII - R.A. SÃO CRISTÓVÃO	0,77%
XXXI - R.A. VIGÁRIO GERAL	0,65%
XXI - R.A. ANCHIETA	0,57%
XVII - R.A. BANGU	0,44%
XV - R.A. MADUREIRA	0,42%
XXXI - R.A. REALENGO	0,39%
XXV - R.A. PAVUNA	0,14%
XIX - R.A. SANTA CRUZ	0,08%
X - R.A. RAMOS	0,00%
XI - R.A. PENHA	0,00%
XII - R.A. INHALIMA	0,00%
XIV - R.A. IRAJÁ	0,00%
XVII - R.A. CAMPO GRANDE	0,00%
XX - R.A. PAQUETÁ	0,00%
XXVI - R.A. GUARATIBA	0,00%
XXVII - R.A. ROCINHA	0,00%
XXVIII - R.A. JACAREZINHO	0,00%
XXX - R.A. COMPLEXO DO ALEMÃO	0,00%
XXXIII - R.A. CIDADE DE DEUS	0,00%

Fonte: SMC-RJ.

Não obstante, os dados indicaram correlação direta entre a alocação de recursos o edital por R.A. com o índice de progresso social⁴ do município (IPS). Isso significa que, nos últimos anos, produtores culturais de R.A. cujos índices sociais são mais elevados, tiveram maior sucesso na captação de recursos da lei de fomento, conforme é mostrado na série histórica abaixo:

- **Análise do perfil de contemplados – Série histórica**

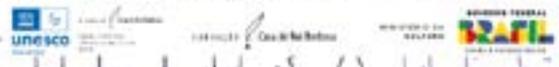
⁴O IPS é um indicador que se propõe a mensurar o nível de desenvolvimento humano e é composto por diferentes variáveis que incluem necessidades básicas, fundamentos de bem-estar e oportunidades. É um instrumento que permite avaliar as diferenças entre os territórios, aprimorando o desenvolvimento das políticas públicas em função das diferentes demandas.



R.A.	2017	2018	2019	2020	MÉDIA ARRECADADA
I - R.A. FORTUÁRIA	0,1%	0,3%	0,6%	1,6%	0,7%
II - R.A. CENTRO	19,9%	17,7%	14,9%	19,6%	18,0%
III - R.A. RIO COMPRIDO	1,5%	1,1%	1,6%	1,3%	1,4%
IV - R.A. BOTAFOGO	18,9%	19,0%	19,5%	15,0%	18,1%
V - R.A. COPACABANA	4,2%	6,1%	5,5%	6,9%	5,7%
VI - R.A. LAGOA	20,8%	23,3%	20,3%	17,4%	20,4%
VII - R.A. SÃO CRISTÓVÃO	0,0%	0,0%	0,3%	0,8%	0,3%
VIII - R.A. TIJUCA	3,9%	3,2%	1,0%	1,9%	2,5%
IX - R.A. VILA ISABEL	0,6%	3,0%	1,7%	2,5%	1,9%
X - R.A. RAMOS	0,5%	0,0%	0,0%	0,0%	0,1%
XI - R.A. PENHA	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%
XII - R.A. INHAUMA	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%
XIII - R.A. MEIER	0,8%	0,7%	0,4%	1,4%	0,8%
XIV - R.A. IRAJÁ	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%
XV - R.A. MADUREIRA	0,2%	0,7%	0,6%	0,4%	0,5%
XVI - R.A. JACAREPAGUÁ	0,6%	2,5%	4,3%	4,7%	3,0%
XVII - R.A. BANGU	0,2%	0,1%	1,3%	0,4%	0,5%
XVIII - R.A. CAMPO GRANDE	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%
XIX - R.A. SANTA CRUZ	0,2%	0,2%	0,2%	0,1%	0,2%
XX - R.A. ILHA DO GOVERNADOR	1,5%	1,1%	0,5%	1,4%	1,1%
XXI - R.A. PAQUETÁ	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%
XXII - R.A. ANCHETA	1,2%	0,9%	0,3%	0,6%	0,7%
XXIII - R.A. SANTA TERESA	2,4%	0,6%	1,4%	2,1%	1,6%
XXIV - R.A. BARRA DA TIJUCA	14,0%	11,4%	15,7%	13,7%	13,7%
XXV - R.A. PAVUNA	0,0%	0,0%	0,2%	0,1%	0,1%
XXVI - R.A. GUARATIBA	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%
XXVII - R.A. ROCINHA	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%
XXVIII - R.A. JACAREZINHO	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%
XXIX - R.A. COMPLEXO DO ALEMÃO	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%
XXX - R.A. COMPLEXO DA MARÉ	8,3%	7,2%	8,4%	7,1%	7,7%
XXXI - R.A. VIGÁRIO GERAL	0,3%	0,7%	1,1%	0,6%	0,7%
XXXII - R.A. REALENGO	0,0%	0,0%	0,0%	0,4%	0,1%
XXXIII - R.A. CIDADE DE DEUS	0,0%	0,3%	0,0%	0,0%	0,1%
Somatório da captação das 4 R.A. que mais arrecadaram em 2020	65,68%				
Somatório da captação média das 4 R.A. que mais arrecadaram nos últimos 4 anos	70,27%				

Fonte: SMC-RJ.

Um levantamento territorial sobre a distribuição dos recursos da Lei Aldir Blanc (Lei 14.017/20) ocorrida no mesmo ano foi igualmente realizado. É importante mencionar que trata-se de instrumentos distintos e que, ao contrário do edital da Lei do ISS que ocorre desde 2013, os recursos da Lei Aldir Blanc foram distribuídos aos agentes culturais em caráter emergencial em decorrência da pandemia da Covid-19. A análise dos dados da Lei Aldir Blanc se deu com o objetivo de se avaliar o impacto macroeconômico por região.



Dito isso, é possível afirmar que a mesma disparidade em termos regionais ocorreu tanto para o inciso II⁵ quanto para o inciso III⁶ da Lei Aldir Blanc. No entanto, foi possível verificar que a Lei Aldir Blanc teve maior capilaridade territorial se comparada ao que ocorre com a Lei do ISS, alcançando produtores culturais de regiões que tradicionalmente não conseguem captar via editais de fomento.

● **Comparativo da distribuição de recursos para produtores ISS vs LAB (2020)**

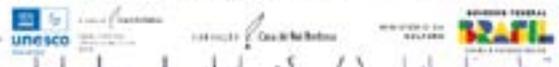
R.A.	ISS*	LAB INCISO II MANEJO	LAB INCISO II PRÊMIO AÇÕES LOCAIS	LAB INCISO III PRÊMIO AÇÕES ARTE ESCOLA	LAB INCISO III PRÊMIO FOMENTO À TODAS AS ARTES	LAB INCISO III PRÊMIO MEMÓRIA TÉCNICA
I - R.A. PORTUÁRIA	1,00%	2,41%	3,03%	1,34%	2,81%	0,89%
II - R.A. CENTRO	29,63%	30,00%	4,10%	3,02%	11,25%	4,62%
III - R.A. RIO COMPRIDO	1,21%	1,40%	2,79%	1,28%	2,19%	1,95%
IV - R.A. BOMFIM	24,06%	18,06%	8,10%	11,87%	7,81%	21,89%
V - R.A. COPACABANA	8,87%	7,42%	5,31%	4,11%	2,81%	5,11%
VI - R.A. LAGOA	17,38%	7,22%	1,07%	2,00%	1,88%	3,11%
VII - R.A. SÃO CRISTÓVÃO	0,77%	1,80%	1,17%	1,89%	0,94%	0,89%
VIII - R.A. TULICA	1,81%	8,88%	2,79%	5,71%	1,80%	7,82%
IX - R.A. VILA ISABEL	1,81%	5,42%	5,87%	5,48%	1,80%	5,11%
X - R.A. RAMOS	0,80%	1,07%	1,39%	1,17%	1,88%	1,07%
XI - R.A. PENHA	0,80%	1,77%	8,94%	1,00%	1,25%	1,07%
XII - R.A. INHAMA	0,80%	1,54%	2,51%	1,17%	2,81%	0,89%
XIII - R.A. MEER	1,41%	4,62%	6,70%	0,39%	3,81%	8,04%
XIV - R.A. BUA	0,80%	1,27%	1,90%	1,88%	2,80%	1,24%
XV - R.A. MADRILEIRA	0,41%	3,88%	1,39%	4,79%	4,80%	3,00%
XVI - R.A. JACAREMÁ	4,69%	5,42%	8,38%	5,85%	8,75%	8,53%
XVII - R.A. BANGU	0,41%	3,94%	3,03%	3,65%	2,81%	1,43%
XVIII - R.A. CAMPO GRANDE	0,80%	2,14%	5,59%	4,57%	2,81%	1,43%
XIX - R.A. SANTA CRUZ	0,80%	1,81%	3,03%	1,14%	3,11%	0,71%
XX - R.A. ILHA DO GOVERNADOR	1,44%	1,40%	1,40%	1,89%	1,25%	1,43%
XI - R.A. PAQUETA	0,80%	0,20%	0,50%	0,29%	0,80%	0,18%
XXII - R.A. ANCHETA	0,17%	1,47%	1,88%	1,88%	1,80%	0,71%
XXIII - R.A. SANTA TERESA	2,87%	4,88%	4,67%	7,81%	5,81%	8,75%
XXIV - R.A. BARRA DA TIJUCA	11,73%	5,88%	2,51%	1,17%	0,94%	5,11%
XXV - R.A. PAVUNA	0,14%	1,67%	2,51%	4,57%	3,11%	1,43%
XXVI - R.A. GUARATIBA	0,80%	0,40%	0,80%	0,91%	0,80%	0,18%
XXVII - R.A. RODRINA	0,80%	0,77%	0,50%	0,00%	0,41%	0,00%
XXVIII - R.A. JACAREMHO	0,80%	0,20%	0,00%	0,29%	0,80%	0,00%
XXIX - R.A. COMPLEXO DO ALEMÃO	0,80%	0,07%	0,00%	0,29%	0,31%	0,00%
XXX - R.A. COMPLEXO DA MARÉ	1,00%	0,27%	0,84%	0,68%	0,94%	0,18%
XXXI - R.A. VIGÁRIO GERAL	0,00%	0,34%	0,84%	1,37%	0,81%	0,38%
XXXII - R.A. REALENGO	0,39%	0,00%	1,39%	2,74%	0,80%	1,78%
XXXIII - R.A. CIDADE DE DEUS	0,80%	1,34%	0,84%	1,14%	1,90%	0,38%

Fonte: SMC-RJ.

Os estudos realizados pela SMC-RJ igualmente revelaram progressiva participação ano a ano de produtores culturais das regiões periféricas do município nos editais de fomento indireto. No entanto, a aprovação de um projeto cultural no edital da Lei do ISS não assegura sua execução, dado que cabe às empresas contribuintes-incentivadoras escolherem aqueles

⁵Inciso II: subsídio para manutenção de espaços que desenvolvem atividades de cunho cultural que foram prejudicadas em decorrência da pandemia.

⁶Inciso III: que correspondia a 4 (quatro) tipo de premiações: a) Prêmio Ações Locais; b) Prêmio Arte e Escola; c) Prêmio Fomento à todas as Artes e; d) Prêmio Memória Técnica.



que serão beneficiados conforme seus interesses⁷. Assim como ocorre no âmbito federal, observa-se que as empresas habilitadas a realizar patrocínio através do edital dão preferência em apoiar projetos de produtores já estabelecidos pelo mercado em detrimento daqueles que, por razões mercadológicas, não conseguem lhes oferecer maior retorno em termos de imagem.

Conseqüentemente, a maior parte dos recursos do fomento indireto se concentra nas áreas de planejamento 1 e 2 (AP1 e AP2) do município, como indicado na tabela abaixo:

Distribuição dos recursos da Lei de ISS por Área de Planejamento (AP) Projetos executados em 2020		
AP1	I - R.A. PORTOARI	1,50%
	II - R.A. CENTRO	15,63%
	III - R.A. RIO COMPLEXO	1,79%
	VI - R.A. SÃO CUSTÓVÃO	0,79%
	XX - R.A. PAQUETÁ	0,00%
	XXX - R.A. SANTA TERESA	2,03%
TOTAL		25,65%
AP2	IV - R.A. BOTAFOGO	14,80%
	V - R.A. COPACABANA	6,89%
	VI - R.A. LAGOA	17,30%
	XXV - R.A. BOGUSA	0,00%
	VIII - R.A. TILUCA	1,90%
	IX - R.A. VILA SADO	2,62%
TOTAL		43,51%
AP3	I - R.A. AMAROS	0,00%
	XXX - R.A. COMPLEXO DA MARÉ	2,16%
	XXI - R.A. MEER	1,42%
	XXVII - R.A. JACAREZINHO	0,00%
	XXII - R.A. RAJA	0,00%
	IV - R.A. MADUREIRA	0,62%
	XXI - R.A. INHAUMA	0,00%
	XXXI - R.A. COMPLEXO DO ALEMÃO	0,00%
	II - R.A. PINHA	0,00%
	XXX - R.A. VICÁRIO GERAL	0,60%
	XXXI - R.A. ANCHIETA	0,07%
	XXIV - R.A. PASADENA	0,14%
	XX - R.A. BOM DO GOVERNADOR	1,64%
TOTAL		11,78%
AP4	VI - R.A. INCARAFAGUA	6,66%
	XXXI - R.A. DEUS DE DEUS	0,00%
	XXIV - R.A. BARRA DA TIJUCA	11,73%
TOTAL		18,41%
AP5	XXII - R.A. BANQUE	0,62%
	XXXI - R.A. REALINCO	0,00%
	XXIII - R.A. CAMPO GRANDE	0,00%
	XXI - R.A. SANTA CRUZ	0,00%
	XXVI - R.A. GUARARIBA	0,00%
TOTAL		0,62%

Fonte: SMC-RJ

O uso desses dados foram fundamentais para mudança do decreto que regulamenta a Lei do ISS do município do Rio de Janeiro. Em 29 de abril de 2021, foi instituído o decreto de nº 48.805 em que contribuintes-incentivadores cujo aporte financeiro fosse superior a R\$500 mil deveriam destinar, a partir deste edital, 20% deste montante para produtores culturais

⁷Em termos econômicos, tal fato gera viés no mercado uma vez que projeto público com escolhas privadas frequentemente gera distorções.

sediados nas AP 3, 4 e 5, isto é, zonas norte e oeste do município, com a exceção da R.A. da Barra da Tijuca⁸.

Os impactos relacionados à implementação dessa medida são relevantes pois o aporte financeiro pelo viés da cultura para estas regiões gera um efeito multiplicador da renda, gerando transformações tangíveis e intangíveis no território e potencial melhora dos respectivos índices sociais.

Além disso, a implementação desse decreto viabiliza o direcionamento de recursos e o desenvolvimento de políticas em prol de produtores culturais frequentemente excluídos das dinâmicas de oferta e demanda impostas por este mercado especificamente.

Os indicadores igualmente tiveram papel importante na construção do edital Fomento à Cultura Carioca (FOCA), edital de fomento direto lançado em 2021, onde foram estabelecidas linhas distintas voltadas para produtores culturais de favelas e das citadas áreas de planejamento do município a fim de se corrigir as assimetrias regionais citadas e promover a democratização de acesso aos recursos de cultura aos produtores culturais do município.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O caso apresentado demonstrou como decisões políticas podem ser tomadas com base em análises técnicas e como as ferramentas da Economia da Cultura podem aprimorar as leis de incentivo e auxiliar no desenvolvimento das políticas públicas de cultura.

É importante mencionar que, para além do trabalho econômico desenvolvido, nenhuma mudança teria sido possível sem o interesse e compreensão dos gestores públicos e líderes políticos, de modo que esta frente evidencia potenciais oportunidades que podem ser implementadas em outras esferas governamentais.

Nesta perspectiva, a continuidade desses estudos seria promissora no sentido de mensurar resultados já alcançados por essas novas medidas e também no intuito de se estabelecer um ciclo de melhorias políticas a partir de evidências.

⁸Embora esteja geograficamente na AP 4 do município, a decisão pela exclusão da R.A. Barra da Tijuca se deu pelo fato dela ocupar as primeiras posições no ranking de maiores arrecadadores dos recursos provenientes da Lei do ISS, conforme mostrado neste trabalho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENHAMOU, Françoise. *L'économie de la culture*. Paris: La Découverte. Repères, 2008.

BRASIL. Decreto nº 48.805, de 29 de abril de 2021. Acrescenta dispositivos ao Decreto nº 37.031, de 12 de abril de 2013, que regulamenta a Lei nº 5.553, de 14 de janeiro de 2013, que instituiu, no âmbito do Município do Rio de Janeiro, incentivo fiscal de Imposto sobre Serviços de Qualquer Natureza, em benefício da produção de projetos culturais. Disponível em: <<https://www.legisweb.com.br/legislacao/?id=413578>>. Acesso em: 14 de jul. de 2023.

BRASIL. Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991. Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/18313cons.htm>. Acesso em : 09 de jul. de 2023.

DÉPARTEMENT DES ÉTUDES DE LA PROSPECTIVE, DES STATISTIQUES ET DE LA DOCUMENTATION (DEPS). Disponível em: <<https://www.culture.gouv.fr/Nous-connaître/Organisation-du-ministère/Le-secretariat-general/Departement-des-etudes-de-la-prospective-des-statistiques-et-de-la-documentation>>. Acesso em: 10 de jul. de 2023.

INSTITUTO PEREIRA PASSOS. Disponível em: <<https://ips-rio-pcrj.hub.arcgis.com/>>. Acesso em: 11 de jul. de 2023

MOULINIER Pierre, *Les politiques publiques de la culture en France*. Paris: Presses Universitaires de France. Que sais-je ?, 2013.

PORTAL DO ISS. Disponível em: <https://portaldoiss.prefeitura.rio/>. Acesso em: 10 de jul. de 2023.

PREFEITURA DO RIO DEMOCRATIZA E SIMPLIFICA A LEI MUNICIPAL DE INCENTIVO À CULTURA - LEI DO ISS. Prefeitura Rio, 2021. Disponível em: <https://www.rio.rj.gov.br/web/smc/exibeconteudo?id=12761210#:~:text=Empresas%20que%20patrocinam%20mais%20de,como%20Pavuna%20e%20Santa%20Cruz>. Acesso em: 12 de jul. de 2023.

MESA XII

INTERFACES II:
CULTURA ALIMENTAR

CULTURA ALIMENTAR: UM ESTUDO SOBRE A REVERBERAÇÃO DAS AÇÕES DE ESCOLA DE GASTRONOMIA SOCIAL IVENS DIAS BRANCO (SECULT-CE)¹

Vanessa Moreira²
José Carlos Lázaro³
Selma Santiago⁴

RESUMO: Este artigo tem o objetivo de analisar as práticas de políticas culturais para formação no campo da cultura alimentar. Com a compreensão da complexidade de observar e analisar os efeitos culturais advindos dessa repercussão, propomos indicadores focados no resultado substantivo sobre os indivíduos que participam de percursos formativos culturais, que chamamos de reverberação social e seus desdobramentos. O desenvolvimento e aplicação de questionários em egressos de cursos profissionalizantes da Escola de Gastronomia Social Ivens Dias Branco, equipamento da Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, apresentou resultados confirmando a reverberação da intervenção, e a possibilidade de desenvolver indicadores neste sentido.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura Alimentar. Indicadores. Reverberação Social.

INTRODUÇÃO

A Cultura Alimentar, assim como outros segmentos culturais, devido ao seu caráter subjetivo, costuma encontrar problemas quanto a sua valorização e fomento através de políticas públicas. Este segmento também sofre com a definição de metas estruturais, sobretudo no nível macro, no Plano Nacional de Cultura (PNC) (Silva; Ziviani, 2022), havendo uma lacuna de indicadores da percepção de resultado das políticas pela população. Neste artigo, busca-se apresentar alguns resultados indicadores propostos como “reverberação social” de uma política de formação em Cultura Alimentar em um equipamento cultural da Secretaria da Cultura do Estado do Ceará (SECULT-CE), no caso a Escola de Gastronomia Social Ivens Dias Branco (EGSIDB).

¹Parte desta pesquisa se encontra no artigo: LAZARO, J. C.; LIMA, Selma S.; SANTOS, Vanessa M. Indicadores de reverberação social para a política pública de um equipamento de cultura alimentar. **Políticas Culturais em Revista**, Salvador, v. 16, n. 1, 2023.

²Doutoranda na Pós-graduação de Antropologia da UFBA. Coordenadora de cultura alimentar e pesquisa da Escola de Gastronomia Social Ivens Dias Branco. E-mail: vanessa.moreira@idm.org.br.

³Prof. dr. da Universidade Federal do Ceará. Pesquisador do Projeto Cientista Chefe da Cultura (SeCult-CE/FUNCAP) E-mail: lazaro.ufc@gmail.com.

⁴Coordenadora de Políticas para as Artes da Secult/CE. Coordenadora da ECult - Escola Livre de Gestão, Produção e Políticas Culturais. Mestre em Gestão Cultural (Univ. de Barcelona), Espec. em Gestão de Produtos e Serviços Culturais (UECE). E-mail: selma.santiago@secult.ce.gov.br.

Uma escola de gastronomia vinculada à pasta da cultura possibilita o fomento de uma política de valorização do patrimônio alimentar, a partir de processos formativos que apresentam ofícios, insumos, técnicas, utensílios, saberes e pessoas que fazem parte da cadeia de produção do alimento, incentivando a preservação e a difusão da identidade cultural cearense.

Num processo de envolvimento com a EGSIDB, atravessado pela observação participante no equipamento, propomos a criação de indicadores que são testados em uma amostra de egressos de cursos profissionalizantes, nas áreas de confeitaria, panificação e cozinha básica, desenvolvidos metodologicamente para reverberar a Gastronomia Social e a Cultura Alimentar.

Este artigo inicia com uma breve discussão das definições de Cultura Alimentar, em seguida apresenta as possibilidades de análises de políticas públicas e de indicadores, segue com a proposição de uma categoria de indicadores. Por fim, há a exposição da metodologia e dos resultados da pesquisa exploratória desenvolvida.

GASTRONOMIA COMO CULTURA: CULTURA ALIMENTAR

A “comida como cultura” – título de um livro referência no assunto (Montanari, 2013) – pode ser percebida de diferentes formas no senso comum, sobretudo no que podemos chamar de dimensão antropológica da cultura (Contreras; Gracia, 2005; Lévi-Strauss, 1968; Mintz, 2001). Esta aceitação ganhou força no Brasil em 2007, na ratificação da Convenção sobre a Proteção da Diversidade e das Expressões Culturais, da UNESCO (2005), que definiu a ampliação do conceito normativo de cultura. Operacionalmente, a III Conferência Nacional da Cultura, de 2013, foi o ponto de criação do colegiado setorial em Cultura Alimentar no Conselho de Política Cultural (Cavalcante, 2014), que sustentou a Portaria 22 do Ministério da Cultura (de 13/03/2014) que incluiu a Cultura Alimentar como um segmento cultural que pode receber recursos do Fundo Nacional da Cultura (Dias; Luzzi, 2020).

A EGSIDB reconhece a Cultura Alimentar como uma imprescindível ferramenta de luta pela soberania e segurança alimentar e combate à fome, que extrapola o debate teórico desenvolvido pela Antropologia da Alimentação. Este campo do conhecimento analisa o conjunto das práticas e dos saberes relacionados com a produção-transformação dos alimentos, reconhecidos culturalmente como práticas alimentares de determinado território (Contreras; Gracia, 2011).

Passando a ser tema de políticas públicas, as práticas, ações e intervenções de Cultura Alimentar enfrentam outro passo que é a tendência de busca de indicadores para sua efetividade na arena de disputa por fundos públicos. Para tanto é necessário entender o processo das políticas públicas e sua possibilidade de análise.

FORMAÇÃO COMO POLÍTICA PÚBLICA DE CULTURA

Dentre as diversas necessidades de atendimento das políticas públicas de cultura, efetivamente a oferta de ações formativas para que agentes culturais desenvolvam suas potencialidades e, assim, possam colaborar para o pleno desenvolvimento cultural local é uma das mais relevantes, especialmente se considerarmos as vocações e história local e suas perspectivas de futuro.

Gadelha (2022) apresenta-nos questões que movem as políticas públicas formativas para a cultura, para além dos modelos eurocentristas tradicionalmente ligados às escolas de artes:

“Faz-se mister, entre tantas perguntas possíveis, indagar: ensinar o que, para que, a quem e como? Em diálogo com tais questões, podemos formular algumas outras: como tornar as formações mais permeáveis às manifestações culturais emergentes e/ou provenientes de tradições culturais relevantes e historicamente silenciadas? Como levar em conta, na formulação dessas formações, agentes historicamente excluídos do acesso aos processos decisórios das políticas públicas? Como possibilitar a descentralização das ações de formação, quase sempre concentradas nas capitais? Como favorecer que as instituições de formação sejam atravessadas por perspectivas de pensamento mais pluriépistêmicas e decoloniais?” (Gadelha, 2022, p.14).

Mediante a diversidade de ações e questões apontadas por Gadelha (*ibidem*), a metodologia necessária à análise dos resultados das ações de formação seguiu pela busca por modelos que revelassem para além dos números e dos dados estatísticos. Assim, propomos modelos e metodologia que buscassem os sentidos mais abrangentes resultantes das ações formativas, conforme descreveremos a seguir.

POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA E INDICADORES

Na discussão sobre indicadores culturais trazida por Silva e Zivani (2022), a temática tende a ser levada para dados secundários agregados de pesquisas nacionais, com a maioria dos indicadores propostos (*ibidem*, p. 86-87) focados no recursos e no processo (capacidade – “quantidade de”), sendo apenas possível de relacionar como resultado o item 11 de “Práticas Culturais e uso do tempo livre”, a ser obtido do sistema de “indicadores de *percepção social*” – ainda não relacionado com o PNC.

Silva e Ziviani (2022) expõem a dificuldade de termos indicadores de impacto, tendo em vista que os indicadores que podem ser considerados de resultado são indicadores de infraestrutura e mapeamentos culturais.

Embora possamos ver com fim maior das políticas públicas a geração de impacto (na sociedade como um todo), neste ponto tem-se algo paradoxal: a dificuldade de isolar e medir um impacto de uma ação. Os modelos mais adequados de medição deveriam levar em conta medir em dois momentos – antes e depois – e isolar o efeito da ação de outros efeitos paralelos de outras situações contextuais (calcular a adicionalidade) (Lazzarini *et al.*, 2015).

Nesta discussão, uma das propostas práticas dos colegas “cientistas da cultura”⁵ é buscar avaliar a “**reverberação**” das ações, no sentido de como a ação não apenas é “recebida” pelo beneficiário/público da ação (através de um impacto), mas também como esta é “retransmitida” ao seu entorno social provocando transformações (numa reflexão filosófica-sociológica a ser mais ainda trabalhada). Conforme Brand e Ramirez (2022) resgatam de Deleuze, reverberar não é um conceito só “físico/acústico”. Propusemos aqui que uma ação cultural de formação da EGSIDB, que visa um “beneficiário”, causando uma reverberação geográfica, se propagando para seu entorno, sendo uma possível “semente” reverberante. Ações culturais certamente geram reverberação pessoal nos indivíduos, e como esperado em medições de impacto econômico, em algumas ações, principalmente de formação, espera-se que os indivíduos melhorem suas condições financeiras e trabalhistas.

METODOLOGIA

Para tal reverberação, por ser baseado nas experiências dos beneficiários a metodologia tem um viés qualitativo, porém usamos um *survey* de experiência (Gil, 2022) com questões em escala (de percepção pessoal) quali-quantitativa, ou seja, busca-se transformar a percepção subjetiva (qualitativa) em um valor de escala Likert (quantitativo) (Sampieri; Collado; Lucio, 2013, p. 261).

A ESCOLA DE GASTRONOMIA SOCIAL IVENS DIAS BRANCO

Como campo de pesquisa temos um equipamento da Secretaria de Cultura do Ceará, que tem o objetivo de fomentar a Cultura Alimentar, a partir das ações da EGSIDB, inaugurada em 29 de junho de 2018, no Morro Santa Terezinha no bairro do Mucuripe. A Escola surge para ser um centro de formação e pesquisa em Cultura Alimentar e Gastronomia

⁵Ideia seminal dos colegas Alexandre Fleming Vale e Ernesto Gadelha.

Social, com metodologias diferenciadas de educação, pesquisa, desenvolvimento e inovação. Com ações de formação, promove ações na cidade e no campo, com a intenção de construir processos de conhecimento a partir das trajetórias de vida dos cearenses espalhados pelos diversos territórios que compõem um estado com diferentes biomas e características.

A Escola acredita que é preciso que alunas e alunos de cursos na área de gastronomia tenham a oportunidade de discutir as cadeias de produção dos alimentos, compreendendo para além das técnicas, a importância das pessoas, dos saberes, dos ofícios e dos insumos, que permitam a construção do nosso repertório alimentar, legado da história da identidade cearense. Desde então, oferta programas de formação desenvolvidos para valorizar a Cultura Alimentar do Ceará, com diferentes formatos: Laboratórios de Criação em Cultura Alimentar e Gastronomia, Cursos Básicos e Cursos Profissionalizantes.

Estes programas de formação foram desenvolvidos para habilitar os alunos a serem assistentes de cozinha e cozinheiros, na área da panificação, confeitaria e cozinha básica, considerando estratégias metodológicas para construção do conhecimento a partir da memória social em torno da alimentação, promovendo assim a trajetória e a história de vida dos alunos e os saberes em torno da Cultura Alimentar. O Laboratório de Criação dedica-se à formação de pesquisadores e atores políticos, criação e qualificação de produtos e processos de pequenos produtores, que acionam a cadeia de produção do alimento no Ceará.

Temos como objeto a ser analisado os cursos de formação profissionalizante, onde os sujeitos são os alunos egressos. Conforme a própria página de internet da EGSIDB (“Cursos Profissionalizantes”, 2022), esses cursos baseados em uma sequência de percursos formativos em panificação, confeitaria ou em cozinha básica, (auxiliar de cozinha) com a duração de 240h, usualmente em três meses. Um elemento chave de tais percursos é a discussão sobre cultura alimentar cearense, e ao final do percurso são formadas equipes, que com os professores desenvolvem um produto ou uma receita com ingredientes característicos da biodiversidade cearense. Como exemplo de produtos culturais desenvolvidos nos percursos podemos citar alguns da turma 2022.2: *Hambúrguer Jangadeiro* (hambúrguer de tilápia no pão brioche de batata e maionese de alho com cajuína e pimentinha de cheiro); *Casquinha Nordestina* (casquinha de caju com recheio de carneiro e purê cítrico), *Cajoff* (torta de farinha de castanha, compota de caju e chantilly de leite de castanha), entre outros.

Buscando respostas à primeira questão apontada acima por Gadelha (2022) – ensinar o quê? –, observamos que a EGSIDB encontra na comunidade na qual o equipamento está inserido, o objeto de sua atuação, visto que a natureza de diversos moradores e moradoras é formada por pessoas que lidam com o ato de cozinhar e, ainda por estarem em uma região

litorânea de Fortaleza, uma cidade de grande fluxo turístico de praia, conseqüentemente, com vasta oferta de emprego e trabalho nos bares e restaurantes que atendem na orla marítima.

Nos demais pontos apresentados – para quê, a quem e como? – a EGSIDB trata de responder, primeiramente, com a utilização do termo “Cultura Alimentar”, indicando conceitos numa perspectiva antropológica, que ampliam a compreensão estrita do termo “Gastronomia” para um sentido próximo do aluno, inserindo-o ao processo do fazer cultural cotidiano e necessário à vida humana, como é o ato de preparar alimentos. Assim, percebe-se que o aprendizado de técnicas gastronômicas, geralmente inspirado e balizado por um conhecimento eurocêntrico, é mais facilmente assimilado ao apresentar referências dos repertórios dos alunos.

O Programa Político Pedagógico da EGSIDB considera os elementos que fazem parte do sistema alimentar, definido por Poulain (2004, p. 252) como um “[...] conjunto de estruturas tecnológicas e sociais, que da coleta até a cozinha, passando por todas as etapas da produção-transformação, permitem que o alimento chegue até o consumidor e ser reconhecido como comestível.”. Assim, além dos programas de formação em cursos profissionalizantes de gastronomia, há também programas de formação em hortas agroecológicas e de pesquisa de campo em Cultura Alimentar nos territórios.

Conceito aplicado, junto à necessidade de descentralização das ações, quando observamos a gama de atividades desenvolvidas na instituição e, em especial, nos Laboratórios de Criação em Cultura Alimentar e Gastronomia (que possui o Programa de Formação Pesquisa em Cultura Alimentar) que beneficiam não somente as comunidades da capital, como também outras regiões do estado, tais como assentamentos rurais e comunidades indígenas e quilombolas, fomentando a criação e a qualificação de processos de produção alimentícia, tecnologias sociais de produção e metodologias para aprimoramento de processos alimentícios nos territórios. Fomentar a pesquisa é a possibilidade de efetivar as prerrogativas de se trabalhar com Cultura Alimentar, que demanda a iniciativa de se relacionar, pensar e contribuir com a cadeia de produção do alimento. Compreende-se que uma política pública para a Cultura Alimentar deve criar formas de aprimorar formas da permanência das pessoas no campo, com qualidade e oportunidades justas de interação com o mercado.

O PROCESSO DE APLICAÇÃO DO QUESTIONÁRIO

Num trabalho conjunto, a aplicação contou com pleno apoio da equipe gestora da EGSIDB. O grupo de pesquisa definiu como população a ser aplicada os alunos de formação “profissional” em gastronomia, que são cursos de 240 horas.

O questionário desenvolvido foi passado para um formulário eletrônico (Google Forms) e enviado para grupos de alunos em redes sociais, Whatsapp, no final de junho de 2022.

RESULTADOS E ANÁLISE DE REVERBERAÇÃO

Tivemos o retorno de 146 questionários válidos dos egressos, distribuídos nos três tipos de cursos profissionalizantes. A média de idade foi de 27,7 anos, com 75% dos respondentes menores de 30 anos (i.e. Jovens). Total de 65,7 % se declararam mulher cis; 33% homem, e uma mulher trans. Como estudos estatísticos iniciais foram testados para entender se haveria diferença de resultados por turma, ano e sexo, mas não houve diferença significativa entre os grupos (considerando $p=0,01$). Optamos, então, por manter uma análise exploratória descritiva das principais questões propostas.

REVERBERAÇÃO DA ESTIMA PESSOAL/SOCIAL/FAMILIAR

A ideia central na discussão sobre “reverberação” e sua diferenciação do conceito de impacto é a percepção pessoal subjetiva. Nesta linha foram elaboradas questões sobre a percepção dos egressos sob a melhora de sua autoestima, sempre relativo a pessoas do seu entorno, isto é, família, amigos e grupos sociais. Para questões de intensidade, aqui propôs-se uma “Escala tipo Likert” de cinco opções de atributo (bastante, muito, médio, pouco, muito pouco)

Quanto à “Melhora de autoestima frente à família” cerca de 85% dos respondentes declararam uma melhora de “Bastante” ou “Muito” desta autoestima. Por volta de 81% dos egressos tiveram uma percepção de que sua autoestima entre outros grupos sociais tinha melhorado em “Muito” ou “Bastante”, com um leve aumento de outras percepções não tão positivas (Figura 1).

Figura 1 – Melhora da autoestima frente à família e grupos sociais.



Fonte: Dados da Pesquisa.

Esta alta taxa de respondentes desta questão é um indício que a política pública de formação em Cultura Alimentar está “reverberando” junto à família e outros grupos sociais dos egressos.

Como elemento final da análise de reverberação social na perspectiva econômica ou profissional, propusemos uma análise sobre a fonte de renda dos egressos antes do curso e atualmente. Embora a situação de trabalho seja subjetiva ao ponto de dificultar uma qualificação escalar, ao olharmos a fonte de renda nas duas situações (Figuras 2 e 3) podemos perceber uma “melhora” na fonte de renda. Num extremo, enquanto anteriormente 80% dos respondentes não tinham fonte de renda ou recebiam benefício social, em 2022, a soma desses dois grupos se limitava a 29%. No grupo com melhores condições, que tinha “Carteira Assinada” ou se consideravam empreendedores eram 10% antes do curso, chegando a 42% quando responderam ao questionário.

Figura 2 – Fonte de renda antes do Curso.



Fonte: Dados da Pesquisa.

Nota-se que as fontes de renda antes do curso ainda têm um percentual de trabalhos informais (sem cadastro ou carteira) somando 10%. Atualmente, os trabalhadores informais somam 31% dos respondentes, o que no campo da alimentação não costuma ser uma anomalia visto as oportunidades diversas de renda.

Figura 3 – Fontes de renda atual.



Fonte: Dados da Pesquisa.

Novamente, temos indícios de uma “reverberação” nos egressos no campo econômico e profissional. Reforça-se a abordagem diversa de um cálculo econômico de valor de renda (em Reais) – e a dificuldade de propor uma causalidade. A percepção de liberdades e capacidades por parte do indivíduo em situações econômica de baixa renda pode ser um sinal mais positivo que o valor de renda em si, pois acreditamos que mesmo com uma diferença de renda baixa a “inclusão” no mundo formal ou informal de trabalho reverbera na autoestima contribuído para um impacto local (a ser medido no longo prazo).

REVERBERAÇÃO DO CONHECIMENTO SOBRE CULTURA ALIMENTAR

Na perspectiva “conteudista” sobre o aspecto de formação e difusão cultural, propusemos duas questões. Uma é sobre como os egressos perceberam a Cultura Alimentar, outra é sobre a intensidade percebida do desenvolvimento de conhecimentos sobre gastronomia local.

Praticamente todos os egressos consideram o tema Cultura Alimentar como importante ou muito importante (apenas um respondeu como mediantemente importante) – conforme Figura 4.

Figura 4 – Importância da Cultura Alimentar e conhecimento sobre gastronomia.



Fonte: Dados da Pesquisa

Praticamente, todos os respondentes colocaram que consideram a Cultura Alimentar “Muito importante” ou “Importante”. Mesmo que este resultado possa ter um viés, é um ótimo resultado. Quanto à intensidade de desenvolvimento de seus conhecimentos sobre a história da gastronomia, cerca de 80% perceberam “Bastante” ou “Muito” o seu desenvolvimento deste conhecimento.

Com esses indicadores, podemos afirmar que a EGSIDB tem cumprido seu papel de equipamento cultural. Logo, podemos conferir o papel de uma escola de gastronomia social e cultura alimentar como equipamento cultural.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Compreendemos que o estudo tem um caráter exploratório, isto é, metodologicamente está aberto a melhorias e ajustes, ao mesmo tempo que já pode ser apresentado com um dos possíveis efeitos de uma intervenção.

Neste trabalho, propusemos duas contribuições centrais, uma de ajudar a consolidação da discussão de Cultura Alimentar como um campo das políticas culturais, a outra a de propormos possibilidades de indicadores substantivos relacionados aos indivíduos e seu contexto de intervenções culturais, aos quais propomos chamar de indicadores de reverberação.

A avaliação da reverberação dos cursos profissionalizantes de Cultura Alimentar da EGSIDB mostrou que tal política está tendo efeitos substantivos nos egressos. A proposta de indicadores de reverberação é seminal e acreditamos que possa ser desenvolvida para diferentes campos culturais com algumas especificidades. Uma atenção conceitual clara é que este indicador não é uma avaliação de final de curso, e sim deve-se esperar um certo tempo (aqui entre dois e três anos) para aplicá-la a egressos, mas acreditamos que é possível

perceber o efeito em um tempo menor, em menos de um ano, sendo passível de testes. Neste ponto, indicamos uma questão metodológica organizacional, o equipamento ou gestor da ação deve manter dados de contato com os participantes da intervenção cultural. Também sabemos que processos de formação mais longos (como cursos profissionalizantes) não só podem ter mais reverberação, como também permite uma mais fácil coleta de dados (com consentimento) dos participantes.

Como sugestão de trabalhos complementares a este têm-se diferentes linhas, desde propor a analisar reverberação de outros cursos de formação cultural até testar a possibilidade de reverberação de ações mais curtas ou pontuais, como por exemplo buscar levantar as percepções do público que participou de um evento ou mostra artística.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRANDÃO, Daniel; CRUZ, Célia; ARIDA, Anna Livia. **Métricas em negócios de impacto social: Fundamentos**. São Paulo: [S.n.], 2014.

CAMPOS, Felipe. **Políticas públicas e Poder Legislativo**. Belo Horizonte: [S.n.], 2015.

CAVALCANTE, Lina Luz. **Gastronomia como manifestação cultural**: breve panorama das políticas públicas de cultura para gastronomia. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Curso de Formação de Gestores Culturais dos Estados do Nordeste) – Fundação Joaquim Nabuco/Universidade Federal da Bahia/Ministério da Cultura, Salvador, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/17490>.

CONTRERAS, Jesús; GRACIA, Mabel. **Alimentacion y cultura**: perspectivas antropológicas. Barcelona: Editorial Ariel, 2005. Disponível em: https://www.researchgate.net/profile/Jesus-Contreras-14/publication/332190746_Alimentacion_y_cultura_Perspectivas_antropologicas/links/5ea189aaa6fdcc88fc36921e/Alimentacion-y-cultura-Perspectivas-antropologicas.pdf.

DIAS, Juliana; LUZZI, André. Cultura alimentar nas políticas culturais do Brasil. **Le Monde Diplomatique Brasil**, 30 nov. 2020. Disponível em: https://diplomatique.org.br/cultura-alimentar-nas-politicas-culturais-do-brasil/#_ftn1.

GADELHA, Ernesto. Prefácio. *In*: GADELHA, Ernesto; BARBALHO, Alexandre (Org.). **Formação artística e políticas públicas**: temas e abordagens contemporâneas. Fortaleza: EDUECE, 2022. p. 11–16.

LAZZARINI, Sergio et al. **Guia para a avaliação de impacto socioambiental para utilização em investimento de impacto**. TAC – Tecnologias de Administração e Contabilidade, v. 5, n. 2, p. 106–118, 2015.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O triângulo culinário**. Lévi-Strauss. São Paulo: L'arc Documentos, 1968. p. 24–35.

MINTZ, Sidney W. Comida e antropologia: uma breve revisão. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 16, n. 47, 2001.

MONTANARI, Massimo. **Comida como cultura**. 2. ed. São Paulo: Editora SENAC, 2013.

PINTO, Miriam Magdala *et al.* Como escolher a melhor metodologia para avaliar o impacto social da sua iniciativa?. **Revista Tecnologia e Sociedade**, v. 15, n. 35, p. 132–152, 2019. Disponível em: <https://periodicos.utfpr.edu.br/rts/article/view/7821>.

POULAIN, J. P. **Sociologias da alimentação**: os comedores e o espaço social alimentar. 2. ed. Santa Catarina: UFSC, 2004.

SAMPIERI, Roberto Hernandez; COLLADO, Carlos Fernandez; LUCIO, Maria el Pilar Baptista. **Metodologia de pesquisa**. 5. ed. Porto Alegre: Penso, 2013.

SILVA, Frederico Augusto Barbosa da; ZIVIANI, Paula. Indicadores de acompanhamento e monitoramento de políticas públicas de cultura. **Revista Trilhos**, v. 3, n. 1, p. 77–90, 2022. Disponível em: <https://revistatrilhos.com/home/index.php/trilhos/article/view/65>.

DESAFIOS ENTRE SEGURANÇA ALIMENTAR E DIREITO À CULTURA ALIMENTAR

Elisa Selvo¹

RESUMO: Através de pesquisa teórico conceitual, o artigo evidencia autores, temas e debates contemporâneos ligados à alimentação sob uma perspectiva sociopolítica e cultural em sintonia com a real precariedade de segurança alimentar, severamente agravada durante os anos 2020 e 2021 pela emergência da COVID que afetou o direito à alimentação. A salvaguarda do patrimônio alimentar apresenta aspectos específicos dos direitos culturais, em suas dimensões simbólica, cidadã e geradora de trabalho e renda, na medida em que a garantia do direito à alimentação se expressa também no âmbito da proteção e reconhecimento da identidade cultural. As implicações diversas relacionadas a esta conexão cultura/comida envolvem os dois maiores desafios atuais: globalização e sustentabilidade. Reflexão que não pode fugir ao contexto penoso e trágico da situação pandêmica que caracterizou o planeta e a atual elevação dos preços dos alimentos e defensivos agrícolas decorrente da guerra da Ucrânia. Em um debate que gera mais perguntas do que respostas, propõe-se a construção de uma concepção criativa e intersetorial sobre os aspectos culturais da alimentação, permeando os conceitos sociológicos e antropológicos globais e no contexto brasileiro, para analisar as perspectivas de uma alimentação segura e identitária no município de Bertioga.

PALAVRAS-CHAVE: Bertioga. Cultura alimentar. Segurança alimentar. Patrimônio cultural.

INTRODUÇÃO

“O comer é, assim, uma ação concreta de incorporação tanto de alimentos como de seus significados, permeada por trocas simbólicas, envolvendo uma infinidade de elementos e de associações capazes de expressar e consolidar a posição de um agente social em suas relações cotidianas” (Carvalho; Luz, 2011).

A alimentação configura-se como objeto legítimo de análise social e de compreensão das premissas implícitas do viver em sociedade, sendo o hábito alimentar um aspecto

¹Graduada em Turismo pela Faculdade de Turismo do Morumbi, especialista em treinamentos de compliance e ética, participou do I curso de Gestão Cultural do CPF do Sesc, presidente do Conselho Municipal de Políticas Culturais de Bertioga de 2012 a 2016. E-mail: elisaselvo@gmail.com.

marcante no estabelecimento de diferenças e semelhanças culturais entre os povos. Esse padrão está relacionado aos recursos ambientais e econômicos, mas também à necessidade de nutrientes. A permanência de certos hábitos alimentares é cultural, aprendida e transmitida nos núcleos familiares e nas comunidades. Ambiente que hoje recebe grande influência da mídia e da agroindústria, privilegiando a rapidez e a facilidade.

O perfil de adequação da ONU explicita que os alimentos devem satisfazer as necessidades dietéticas levando em consideração a idade do indivíduo, sua ocupação, gênero, etc. e destaca: “devem ser seguros para consumo humano, livres de efeitos adversos e proporcionar alimentação adequada e culturalmente aceitável”.

Um passeio pela literatura e pelo cinema em obras como “Festa de Babette”, “Um certo verão na Sicília”, “Sob o sol da Toscana” e “Paris pode esperar” demonstra o aspecto simbólico das refeições em conformidade com o patrimônio de tradições e de identidade de indivíduos e comunidades.

Os vetores da análise proposta constituem-se de aportes especializados para esse campo de conhecimento (diversificação disciplinar, metodológica e teórica dos temas, aumento de publicações acadêmicas e fortalecimento de instituições que se ocupam de estudos interdisciplinares sobre alimentação, cultura e sociedade, atualmente em efervescência); visão histórica; aspectos legais debatidos internacionalmente; considerações sobre o Dia Mundial da Alimentação, a Lei Aldir Blanc e iniciativas no município de Bertiooga incluindo o contexto pandêmico.

VISÃO GERAL SOBRE ALIMENTAÇÃO E CULTURA

Na Roma antiga, o antepassado etimológico de cultura tinha o sentido de agricultura, do latim cultura e, que significa “ação de tratar”, “cultivar” e “cultivar alimentos”, significado que a palavra mantém ainda hoje em determinados contextos.

Mesmo assim, a alimentação foi, por muito tempo, uma temática social negligenciada, talvez por ser identificada como uma atividade doméstica, feminina, sem charme, distanciada dos teóricos sociais masculinos (Keil; Beardworth, 1997).

Segundo o antropólogo estadunidense Sidney Mintz (2001), até os anos 1980, o estudo antropológico da comida, apesar de crescente, ainda não era assumido em sua relevância antropológica, o que só foi acontecer com o aparecimento do mercado global de alimentos, a partir da década de 1990.

A tese de Claude Fischler sobre o onívoro aparece como um trabalho de liderança na área de sociologia da alimentação (Fischler, 2010). Na mesma época Jean-Louis Flandrin e Massimo Montanari organizaram uma coletânea sobre alimentação e a evolução dos hábitos alimentares a partir da pré-história, contribuindo para a compreensão de práticas sociais e agrícolas, além de crenças religiosas (Flandrin; Montanari, 2003).

No Brasil, temos a contribuição dos relatos históricos de Pero Vaz de Caminha, Jean de Léry, André Thevet e de Hans Staden, este último mais especificamente sobre os hábitos alimentares indígenas no litoral norte de São Paulo.

Os aportes para esse campo de conhecimento caracterizam-se pela diversificação disciplinar, metodológica e teórica dos temas, pelo aumento de publicações acadêmicas e fortalecimento de instituições que se ocupam de estudos interdisciplinares sobre alimentação, cultura e sociedade, atualmente em efervescência.

DIREITO AO PATRIMÔNIO ALIMENTAR

No âmbito da política de preservação do Patrimônio Cultural e Imaterial é necessário reconhecer as expressões culinárias como elementos constitutivos das redes de relações socioculturais em feiras, mercados, espaços de sociabilidade e celebrações. O registro consiste na produção de conhecimentos e documentação de todos os aspectos culturalmente relevantes da manifestação que se quer preservar. “Ninguém ama o que não conhece” (Alves, 2010).

O movimento folclórico internacional ocorrido entre os anos 1940 e 1960 empreendeu pesquisas etnográficas sobre temas como dança, música, teatro, artesanato e comida, em permanente integração com a UNESCO.

Antes disso, em 1926, Gilberto Freyre já havia lançado o Manifesto Regionalista exaltando o valor das tradições culinárias familiares e indicando a salvaguarda desses bens. Em artigo publicado na revista O Cruzeiro, pede aos leitores que elaborem um mapa culinário do Brasil.

Silvio Romero e Câmara Cascudo foram folcloristas pioneiros em situar a comida em sua dimensão simbólica. A ideia de comida como patrimônio começou a ser propagada a partir de 1989, com a Recomendação sobre Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular durante a 25ª reunião da Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO).

Em 2003, foi promulgada a Convenção para a Salvaguarda de Patrimônio Imaterial. O governo brasileiro ratificou essa convenção por meio do decreto n 5753, em abril de 2006 que define patrimônio imaterial como “as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural”.

O olhar diferenciado para os valores culturais, simbólicos, implícitos no ato de comer levou à criação de instrumentos legais para valorizar a manutenção de certos modos de vida. Saberes e formas de expressão intangíveis passaram a ser tão importantes quanto a arquitetura e o patrimônio material. Desde 2000 o Brasil possui o Registro de Bens Culturais de Natureza Material e Imaterial (decreto n 3.551) concedido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Sem minimizar a importância do registro, é importante que ele seja melhor apropriado pela sociedade e integrado com políticas públicas na área da Saúde e da Educação, por exemplo.

Um olhar sob a perspectiva voltada ao direito é exposto por Lucia Scaffardi² em palestra no IX Encontro Internacional de Direitos Culturais (Scaffardi, 2020) na qual destaca a emergência da COVID no setor agroalimentar como um desafio global à segurança alimentar e enfatiza que a garantia do direito à alimentação se expressa também como elemento de proteção ao reconhecimento da identidade cultural. Destaca as diversas implicações da conexão cultura/comida que envolvem dois dos principais contrastes atuais: globalização e sustentabilidade. Sublinha que práticas e tradições alimentares podem contrastar com elementos legais, no caso de não garantirem a higidez dos alimentos nos mercados onde serão consumidos. Ao citar o exemplo da entomofagia (consumo alimentar de insetos, tradição em alguns países da África e Ásia) como um desafio ao dever do Estado de impor regulamentos que determinem os requisitos para a sua colocação no mercado, a professora Scaffardi pontua a possibilidade de considerar os aspectos positivos desse consumo, visto que os insetos requerem menos recursos e impactos ambientais em sua produção, além de gerar renda segura para pequenos e médios criadores. O produto, inteiro ou transformado em farinha, garantiria alimentação saudável e rica em proteínas ao mesmo tempo que manteria a representação cultural dos povos onde o hábito originou-se apontando uma solução para o binômio alimentação segura e culturalmente adequada.

²Professora de Direito da Universidade de Parma, Itália.

CULTURA ALIMENTAR E A LEI ALDIR BLANC

Em 29 de junho de 2020 foi aprovada a Lei Aldir Blanc (Lei nº 14.017) de Emergência Cultural de autoria da deputada federal Benedita da Silva (PT/RJ) que dispõe sobre ações emergenciais para o setor de cultura durante a pandemia. Nesse contexto, a cultura alimentar foi pautada no processo de construção e negociação da Lei Aldir Blanc. Articulações potentes floresceram para reforçar a importância das culturas originárias, principalmente produções alimentares locais. Ocuparam e fortaleceram espaços objetivando articulação e incidência política. Após mobilização dos seus defensores, destacando a importância da sua preservação em tempos pandêmicos, o conceito, seus “fazedores” e territórios de produção foram incorporados à Lei.

Cabe destacar que, a princípio, a cultura alimentar era entendida como prática de economia solidária, o que exigiu esforço das lideranças envolvidas para que os argumentos de seu protagonismo como nova linha epistemológica fossem acatados e inseridos no artigo 8º item 24. Tornaram-se beneficiários da lei os espaços de base comunitária, ou seja, espaços de gestão coletiva sem a utilização de agrotóxicos, transgênicos e industrializados, corantes e saborizantes em seus processos produtivos. O objetivo é respaldar uma cultura que respeite hábitos, saberes, práticas e fazeres alimentares, do cultivo ao preparo, como identificação, afirmação e pertencimento de um povo ou território. Espaços onde são construídos afetos e fortalecidos laços de luta com dimensão simbólica e identitária. Comer é também ato social, cultural e político.

Na Conferência Popular por Soberania e Segurança Alimentar e Nutricional, que teve suas estratégias iniciais revistas para o enfrentamento à pandemia e articulações referentes à elaboração da Lei Aldir Blanc, o tema mobilizador “comida de verdade como patrimônio” expressa a importância e relação da cultura alimentar com a soberania e segurança alimentar e nutricional.

O DIA MUNDIAL DA ALIMENTAÇÃO

O Dia Mundial da Alimentação é comemorado em 16 de outubro e foi criado com o objetivo de desenvolver reflexões a respeito do quadro presente da alimentação mundial.

A data remete à criação da Organização das Nações Unidas para a Alimentação e Agricultura (FAO) em 1945. Em 2021, o tema estabelecido foi “Alimentos seguros agora para um amanhã saudável, a segurança dos alimentos é um assunto de todos.” Em seu discurso de

abertura da cerimônia global realizada em 15 de outubro de 2021, Qu Dongyu, diretor Geral da FAO sobre o Dia Mundial da Alimentação³ destacou:

“Mais de 800 milhões de pessoas no mundo enfrentaram a fome em 2020, apesar do fato de que o mundo está produzindo alimentos suficientes para alimentar todos nós. Cerca de 14% dos alimentos que produzimos são perdidos e 17% são desperdiçados, o que significa um custo de um trilhão de dólares para o ser humano. Sem contar os preciosos recursos que vão para produzi-lo. Isso é impensável e inaceitável! Devemos transformar nossos sistemas agroalimentares para serem mais eficientes, resilientes, transparentes e sustentáveis. A perda e o desperdício de alimentos também pressionam a base de recursos naturais e o meio ambiente. A Agenda 2030 para o Desenvolvimento Sustentável da ONU reflete o aumento da conscientização global sobre o assunto”.

No Brasil, as principais perdas estão relacionadas à movimentação inadequada no campo, embalagens impróprias, veículos sobrecarregados, estradas precárias, excesso de manuseio de produtos pelos consumidores, que geram perdas de 30% para frutas e 35% para hortaliças, além das perdas de grãos que podem alcançar 50% (Palhares, 2018). Aliam-se à questão, fatores comportamentais como valorizar a fatura desde a compra até o preparo que somam no sentido de aumentar o desperdício. Pesquisa realizada em 2018 mostra que 52% dos entrevistados consideraram importante ter fatura, 77% consideraram importante que a comida seja fresca e 68% dos respondentes consideraram importante que a despensa estivesse cheia. É importante ressaltar que não houve diferenças significativas de comportamento entre classes sociais. (PORPINO, 2018) Saídas viáveis permeiam políticas públicas, ações individuais e campanhas para alteração de padrões comportamentais.

AS INICIATIVAS EM BERTIOGA

Bertioga, município litorâneo no Estado de São Paulo, possui uma área rural, bem pouco conhecida, com histórico de grande produção de bananas. Durante décadas, a dificuldade de acesso propiciou a autossustentabilidade alimentar. A abertura de estradas, o parque de residências de veraneio e o turismo sazonal e predatório alteraram significativamente tal cenário. Um afluxo de população migrante aliou-se à construção das estradas e dos condomínios destinados à segunda residência. A população caiçara – pescadores e donas de casa – juntou-se aos migrantes no distanciamento de seus saberes e fazeres originais para compor uma massa com grandes lacunas identitárias e de pertencimento, que utiliza sua energia e foca seus ganhos nos trabalhos domésticos.

³Disponível em: <https://www.fao.org/brasil/noticias/detail-events/pt/c/1444551/>.

Invisíveis, empunham roçadeiras, lavadoras de alta pressão e “makitas” na área próxima à orla recolhendo-se a seus lares “do outro lado da pista” em seus momentos de descanso.

Mas a ideia aqui é mostrar as iniciativas de valor e bem-sucedidas que nos fazem vislumbrar a luz no fim do túnel.

A alimentação saudável e sustentável proporcionada pelas plantas alimentícias não convencionais, conhecidas como PANCs, ganhou vida no município através do ativismo de moradores de 4ª geração do bairro Vila da Mata, localizado em área de proteção ambiental pertencente ao Parque Estadual da Restinga de Bertioga. Denise Cristina da Silva Lemes exerce o protagonismo da iniciativa que gera vendas diretas no próprio município, leva os produtos a feiras e festivais, abre espaço para o Turismo de Base Comunitária e oficinas onde discutem-se o consumo crítico, hábitos alimentares, segurança e soberania alimentar despertando memórias afetivas em parte do público e emergindo em outros o encantamento pelo novo.

Iniciado em 2018, o projeto Terreno Vivo, parceria entre o SESC Bertioga e a prefeitura municipal reuniu moradores de bairros para o plantio de hortas comunitárias, incluindo o ensino de técnicas de compostagem sincronizada à prática da agricultura urbana.

Completando 31 anos de atividade, o programa Clorofila de educação ambiental é desenvolvido em 25 escolas parceiras, municipais e estaduais, permitindo às crianças vivenciarem a experiência de cultivar alimentos através de suas próprias mãos compreendendo o seu papel no cuidado com o ambiente. O clima de sustentabilidade que tomou conta da Eco 92 no Rio de Janeiro, provocou a determinação da empresa mantenedora de aproveitar a exuberância natural de Bertioga para a geração de consciência ecológica, inicialmente através de concursos com temas ambientais premiados em espécie. O olhar transformador da educadora Cristina Peres, expandiu a iniciativa transformando-a em verdadeiras peripécias político afetivas nas quais os alunos a reconhecem os processos naturais dos quais fazem parte. A relação das famílias com a possibilidade de utilizar partes dos alimentos normalmente descartadas – diminuindo custos e aumentando o senso de pertencimento – tem gerado conexões muito além do senso utilitário.

Em setembro de 2021, apresentado pela artista de teatro e cozinheira Luisa Helene como contrapartida à Lei Aldir Blanc, o programa de gastronomia e cultura “Na boca do fogão” trouxe a público, em 3 episódios, receitas tradicionais da culinária caiçara, indígena e africana. As convidadas especiais Eleonora Moreira (Preta), Cleiciani Jera Poty e Adeleny Verginazio (Deny) papearam e cozinharam enquanto preparavam, respectivamente, o peixe azul marinho, o ramboxá e o arroz de hauçá.

Em 19 de julho de 2021, enquanto usávamos máscaras e nos ressentíamos da falta de abraços, a Secretaria do Meio-Ambiente reuniu parceiros relevantes como o Sesc Bertioga e o Fórum de Economia Solidária da Baixada Santista, para discutir a possibilidade de realização de uma Feira Solidária (Feira Artes e Aromas da Mata Atlântica, Sabores Caiçara). Inaugurada em novembro de 2021 a feira superou o resultado esperado recebendo um público de 2.167 pessoas até junho de 2022 em seu espaço de construção de afetos onde a coordenadora Renata de Brito, integrante do Fórum de Economia Solidária da Baixada Santista), se faz presente prezando pela democratização das decisões e articulando atividades como oficinas e palestras que prestigiam os “fazedores” locais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para Rafael Zavala, mestre em agricultura sustentável pela Universidade de Londres e representante da FAO no Brasil, existem três grandes desafios que o país precisa enfrentar pela garantia da segurança alimentar. “Mudar a forma como produzimos os alimentos, como consumimos e como descartamos, já que as perdas e desperdícios são um problema que também precisa de atenção”. Em resumo, segundo ele, “a chave está nas práticas agrícolas e pecuárias sustentáveis”.

Nos países desenvolvidos encontram-se em curso muitas políticas públicas, baseadas em ações governamentais e privadas, em prol de consumo e produção sustentáveis com metas bem definidas de redução da produção de resíduos, reaproveitamento e reuso deles, valorização da produção e do consumo de alimentos orgânicos e sustentáveis, dentre outros. No Brasil e em outros países em desenvolvimento, os desafios são enormes, em razão do baixo nível educacional e de consciência da população, além dos desperdícios de recursos naturais nos diferentes níveis das cadeias produtivas, investimentos insuficientes em políticas, programas e pesquisa, corrupção e políticas públicas desconectadas e com sérias dificuldades de implantação e fiscalização. Instala-se a fome e a insegurança alimentar em um dos maiores produtores de alimentos, em especial grãos e proteína alimentar.

Iniciativas bem-sucedidas, mas isoladas como as que presenciamos em Bertioga, não representam sozinhas políticas públicas consistentes, devendo ser mapeadas e validadas pelo poder público e empoderadas pela sociedade civil. Ressignificar situações aparentemente problemáticas pode ser a chave da experiência evolutiva agregadora, fértil e propícia à inovação. Bertioga tem raízes suficientes para sustentar uma árvore frondosa, basta articular e sistematizar o que já existe. Novos caminhos, que unam o direito à cultura alimentar e à

segurança alimentar poderão conduzir ao consumo e à produção sustentável através da aproximação da ciência com consumidores e produtores. Buscamos políticas públicas sólidas, consoantes com os anseios da população, muito além de simples ações afirmativas para suavizar desigualdades. O direito humano à alimentação adequada está na construção de políticas públicas eficazes, respeitando a autonomia e soberania alimentar. A participação social é o ponto chave para os avanços destas discussões na cidade de Bertioga, cuja área territorial abarca espaços produtivos que devem ser explorados de forma sustentável, considerando a extensa área de preservação ambiental.

Propomos um convívio social menos conflituoso que possa quebrar a relação patológica entre o público e o privado, com investimentos em educação nutricional articulado com os conceitos de ancestralidade e respeito identitário. Com preços disparados em plena safra, a agricultura familiar deixa de ser apenas uma opção para se destacar como potencial solução à erradicação da pobreza e desenvolvimento sustentável. Afinal, alimentação é um valor de direito da paz e da cultura cidadã.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, A. A comida como patrimônio cultural. **Congresso Latino Americano de Sociologia Rural**, 7. Porto de Galinhas, 2010.
- CARVALHO, M.; LUZ, M. Simbolismo sobre “natural” na alimentação. **Ciência e Saúde Coletiva**, 2011, pp. 147 - 154.
- FISCHLER, C. **L’Honnivore**. Paris: Odile Jacob, 2010.
- FLANDRIN, J.; MONTANARI, M. **História da Alimentação**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- KEIL, T., & BEARDWORTH, A. **Sociology on the menu**. London: Routledge, 1997.
- MINTZ, S. Comida e antropologia, uma breve revisão. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, 16, 2001.
- PALHARES, J. **Consumo e produção responsáveis**. EMBRAPA. Disponível em: <https://ainfo.cnptia.embrapa.br/digital/bitstream/item/184241/1/ODS-12-Consumo-e-producao-responsaveis.pdf>.
- PORPINO, G. Intercâmbio Brasil União Europeia sobre desperdício de alimentos: relatório final. Disponível em: <https://www.embrapa.br/busca-de-publicacoes/-/publicacao/1105525/intercambio-brasil-uniao-europeia-sobre-desperdicio-de-alimentos-relatorio-final>. EMBRAPA, 2018.



SCAFFARDI, L. XI Encontro Internacional de Direitos Culturais. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=tYmz5JWDTUk>.

MESA XIII

POLÍTICAS CULTURAIS:
GESTÃO MUNICIPAL – I

MUNICIPALIDADES NA GESTÃO DO PATRIMÔNIO FLUMINENSE: O CASO DE SÃO JOÃO DA BARRA

Júlia Erminia Riscado¹

RESUMO: O artigo em questão pretende analisar o lugar das municipalidades na gestão de patrimônios culturais. Com o intuito de contribuir para o debate sobre as políticas de valorização da memória e de preservação do patrimônio cultural, pretende-se analisar o caso de São João da Barra, localizado no norte do estado do Rio de Janeiro. Para isso, serão avaliados os processos de estruturação e de formulação de políticas para o setor no município. Espera-se, com isso, identificar os usos dos instrumentos de preservação e a concepção de um modelo próprio de gestão dos patrimônios.

PALAVRAS-CHAVE: Patrimônio cultural. Gestão municipal. São João da Barra.

INTRODUÇÃO

A aprovação da Constituição Federal de 1988 consolidou o processo de ampliação da participação institucionalizada, incluindo organizações representativas e de iniciativa popular (Avritzer, 2016), por meio do estabelecimento de instrumentos jurídicos importantes para a concretização desse intento, tais como as audiências públicas, o orçamento participativo e os conselhos. A implementação de um sistema descentralizado e participativo contribuiu ainda para o fortalecimento da responsabilidade das municipalidades na execução de programas, serviços, ações, projetos e benefícios.

Os mecanismos institucionais de participação modificaram a gestão das políticas públicas nos três níveis de governo, principalmente na esfera municipal, ao permitirem novas instâncias de controle, deliberação e fiscalização. Por outro lado, no âmbito municipal, a interação socio-estatal expressou disputas específicas em torno de um tema ou de um problema por atores públicos e privados.

¹Doutorado em Ciência Política (UFF). Atualmente é pesquisadora bolsista de Pós-Doutorado em Políticas Sociais (PPGPS/UENF). Este estudo foi financiado pela FAPERJ - Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro, Processo SEI E-26/205.782/2022". E-mail: julia_riscado@yahoo.com.br.

As dinâmicas municipais, como apontou Renata Bichir, Gabriela Bretas e Pamella Canato, não se alinham diretamente às ações nacionais, mesmo se houver um processo centralizado de tomada de decisões em nível federal.

“[...] as macroexplicações e as categorias amplas não são suficientes para explicar os padrões de governança municipal; há dinâmicas diferentes nas administrações de direita e de esquerda, mas a política local vai além disso. Também demonstramos a diversidade de perfis, formas de interação e recursos (...). Por fim, apresentamos a complexidade das interações dos atores estatais e não estatais no processo de políticas. (...) Certas arenas são essenciais para promover a interação entre os atores estatais e não estatais e para a construção da política municipal. Essas disputas acontecem dentro de instituições formais (...) e a câmara municipal, mas também de maneira informal” (Bichir *et al.*, 2017, p. 22, tradução nossa).

Em São João da Barra é possível observar, a partir da instauração de nova diretoria do Conselho Municipal de Cultura para o biênio 2023/2024 e 2024/2025, uma complementaridade de ações voltadas à consolidação da gestão do patrimônio cultural municipal. A composição dos membros foi definida no Fórum Municipal de Cultura, realizado no Cine Teatro São João, que apresentou como tema “Tradição sanjoanense: políticas de salvaguarda do patrimônio cultural”.

O evento serviu ainda para divulgar a recém-criada Lei de Patrimônio e debater os direcionamentos futuros para o campo, que impactarão a formulação de políticas públicas de cultura. A ideia, segundo o atual presidente do conselho, João Filipe da Silva Amaral, é que o conselho realize sua função de órgão fiscalizador de modo que “estaremos contribuindo e dando voz e visibilidade à sociedade civil para que possamos ser um canal de construção junto ao poder Executivo”².

O artigo apresentado busca identificar a concepção de um modelo de gestão do patrimônio cultural próprio, específico de São João da Barra. Para isso, observou-se a legislação recém-criada e os instrumentos de preservação utilizados para a gestão do patrimônio cultural do município. Espera-se, com isso, avaliar o grau de influência das instâncias federal e estadual, bem como observar como as questões locais podem incidir nesse tema.

METODOLOGIA

Para a realização do estudo apresentado foram consultadas as legislações e as ações desenvolvidas para o patrimônio cultural e natural de São João da Barra. O caráter ainda

²Disponível em:
https://www.sjb.rj.gov.br/site/noticia/conselho_municipal_de_cultura_com_nova_diretoria_em_sjb/13881.
Acesso: 15 de maio de 2023.

incipiente da estrutura institucional e normativa sobre o tema foi importante para observar as influências que orientaram o texto legal e o aparato burocrático estabelecido.

Paralelamente, o contato com debates teóricos sobre participação institucional da sociedade civil, priorizando o papel dos municípios nesse processo, e construção da memória no presente foram necessários para a avaliação do material que estava sendo consultado. A atualização do referencial bibliográfico auxiliou ainda no entendimento acerca de outras questões transversais ao tema da pesquisa, como, por exemplo, o lugar do turismo na construção de uma política de preservação do patrimônio cultural.

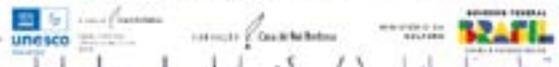
RESULTADOS

Ao buscar contribuir para o debate sobre as políticas municipais de valorização da memória e de preservação do patrimônio cultural local, o artigo apresentado pretende avaliar a estruturação e a formulação de políticas para o setor no município de São João da Barra, localizado no norte do estado do Rio de Janeiro. O caso analisado é marcado por uma gestão do patrimônio cultural e natural ainda incipiente, visto que a Câmara de São João da Barra aprovou, no dia 7 de dezembro de 2022, os projetos de lei nº 085/2022 e 086/2022 que tratam, respectivamente, do desmembramento das secretarias municipais de Educação e Cultura e a de Turismo, Esporte e Lazer.

Na edição do Diário Oficial do dia 8 de dezembro de 2022 foram publicadas as nomeações de três novos secretários. O jornalista Rodrigo Florêncio, então subchefe de Gabinete, foi nomeado secretário de Comunicação. O ex-secretário de Comunicação, Gilwagner Miranda, tornou-se secretário de Cultura, e Caio César Rosa Serra, que era superintendente de Esportes, passou a responder pela Secretaria de Esportes.

No mesmo mês, foi promulgada a Lei nº 991/2022, de 20 de dezembro de 2022 que dispõe sobre a preservação do patrimônio natural e cultural de São João da Barra. A ação, inédita no município, procurou estabelecer um regramento institucional para a conservação e a proteção dos bens de natureza material e imaterial no município.

A legislação vigente determina o tombamento como único instrumento municipal de reconhecimento e de proteção do patrimônio cultural. A partir do dispositivo legal, o poder municipal dispõe de meios para preservar bens de valor histórico, cultural, arquitetônico, ambiental e também de valor afetivo para a população, impedindo que venham a ser destruídos ou descaracterizados.



O tombamento é a primeira ação de proteção e preservação dos bens culturais móveis e imóveis de valor cultural e de importância histórica, sendo instituído a partir do Decreto Lei nº25, de 30 de novembro de 1937. A vigilância aparece, ainda, como um mecanismo complementar ao tombamento:

Art. 20. As coisas tombadas ficam sujeitas à vigilância permanente do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, que poderá inspecioná-los sempre que fôr julgado conveniente, não podendo os respectivos proprietários ou responsáveis criar obstáculos à inspeção, sob pena de multa de cem mil réis, elevada ao dôbro em caso de reincidência (sic) (BRASIL, 1937).

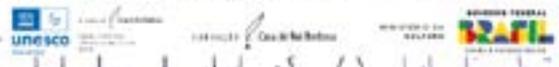
Em 1941, a desapropriação tornou-se ferramenta infraconstitucional de regulamentação com o Decreto-lei n. 3.365, de 1941, que trata das desapropriações por utilidade pública. Em 1962, com a Lei n. 4.132, foram definidos os casos de desapropriação por interesse social e sua aplicação. Observa-se que o aparato legal criado ao longo dos anos contribuiu para a harmonização entre a preservação das características e adaptações a novos usos dos bens materiais.

No entanto, somente com a Constituição Federal de 1988 a dimensão imaterial do patrimônio passa a ser considerada dentro das ações institucionais de preservação. Nesse momento é atribuído ao Poder Público, com a colaboração da comunidade, a promoção e a proteção do patrimônio cultural brasileiro por meio de outras vias, além do tombamento. É o caso do inventário e do registro, passíveis de uso no caso dos bens imateriais.

O inventário é uma metodologia que, uma vez aplicada, permite identificar e documentar bens culturais de modo a apreender seus sentidos e significados. Trata-se de um exercício compreendido em “duas facetas que podem ser sobrepostas: o seu valor como instrumento cadastral e o seu valor legal” (Luckow, 2010, p. 681).

No Brasil, por meio da Instrução Normativa Nº 001, de 02 de março de 2009, foi estabelecido o uso do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC). Como uma resposta institucional à visão antropológica de cultura e das noções de bens culturais presentes no texto constitucional, trata-se de um instrumento técnico de gestão das ações voltadas ao patrimônio imaterial.

Comumente confundido com o tombamento, o registro não é orientado à imobilização ou impedimento de modificações, visto que seu objetivo é inventariar e registrar características dos bens materiais. Ou seja, é um instrumento que aprecia as manifestações simbólicas, mantendo-as acessíveis e dinâmicas.



Instituído pelo Decreto nº3.551, de 4 de agosto de 2000³, o registro de um bem cultural de natureza imaterial é realizado no momento em que as eventuais manifestações apresentadas recebem decisão favorável do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural. Após essa etapa, o bem é inscrito no livro⁴ correspondente e recebe a titulação de “Patrimônio Cultural do Brasil”.

Outro aspecto a ser destacado na Constituição Federal de 1988 é a possibilidade dos municípios de legislar sobre a proteção e a preservação de seus patrimônios culturais:

Art. 30. Compete aos Municípios:
 I - legislar sobre assuntos de interesse local;
 II - suplementar a legislação federal e a estadual no que couber;
 (...)
 VIII - promover, no que couber, adequado ordenamento territorial, mediante planejamento e controle do uso, do parcelamento e da ocupação do solo urbano;
 IX - promover a proteção do patrimônio histórico-cultural local, observada a legislação e a ação fiscalizadora federal e estadual (Brasil, 1988).

De acordo com o artigo 30, os planos diretores também podem ser considerados formas de preservação do patrimônio pelos municípios, por intermédio do planejamento urbano. Os municípios devem promover o desenvolvimento das cidades sem a destruição do patrimônio. Podem, ainda, criar leis específicas que estabeleçam incentivos à preservação.

No caso de São João da Barra, o uso do tombamento como única via de preservação restringe a atuação municipal aos bens de caráter material. Ao desconsiderar a possibilidade de reconhecimento de práticas e de saberes apropriados por grupos que compõem a comunidade local, deixa-se de lado parte da identidade e da história da região.

A medida afeta ainda áreas de interesse econômico do município, como o turismo. Isso porque a promoção da diversidade cultural da região, estimulada por um plano integrado com setores da cultura, da educação e do turismo, pode ampliar a quantidade de atrações, enriquecer instalações culturais e impulsionar o fluxo de turistas ao município.

Por outro lado, deve ser considerada a atuação estadual no mapeamento das manifestações culturais do Rio de Janeiro. O Mapa de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, criado em 2012, foi o resultado de um projeto de pesquisa e catalogação, elaborado pela Secretaria de Estado de Cultura, que identificou espaços culturais, patrimônios materiais e

³No mesmo Decreto foi criado o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial.

⁴O Registro será feito em um dos seguintes livros: I - Livro de Registro dos Saberes, onde serão inscritos conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades; II - Livro de Registro das Celebrações, onde serão inscritos rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social; III - Livro de Registro das Formas de Expressão, onde serão inscritas manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas; IV - Livro de Registro dos Lugares, onde serão inscritos mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços onde se concentram e reproduzem práticas culturais coletivas.

imateriais, personagens e grupos artísticos dos 92 municípios do estado. As informações se encontram disponibilizadas em um formato de enciclopédia digital da cultura do Rio de Janeiro (<http://mapadecultura.com.br/>).

Em São João da Barra foram realizados 52 registros, divididos em sete categorias: Gente, Agenda Fixa, Destaques, Espaços Culturais, Patrimônio Imaterial, Patrimônio Material e Outras Atrações.

A relação apresentada no Mapa de Cultura é ampla e elaborada com critérios distintos daqueles utilizados por organismos de preservação federal, estadual e municipal. À frente da Secretaria Estadual de Cultura nos momentos de elaboração e implementação da iniciativa, Adriana Rattes destacou a influência de sua experiência no setor privado para o desenvolvimento de um programa de governo direcionado ao setor da cultura no estado do Rio de Janeiro:

“Como empresária na área da cultura, sempre tive proximidade com a questão da política pública de cultura. Nesse setor, o diálogo com o poder público é fundamental e, durante 20 anos, fui capaz de perceber claramente as dificuldades e problemas dessa relação. Mais do que a falta de recursos pura e simplesmente, noto que o principal problema é a falta de continuidade nas políticas e a falta de instrumentos articulados de apoio. Não existe apenas uma forma de apoio à cultura capaz de dar conta de todas as questões. As leis de fomento e incentivo à cultura, por exemplo, que são uma criação bastante genuína do Brasil, são instrumentos bastante interessantes, que deram conta da questão durante a última década. Entretanto, como única ferramenta, elas se mostram frágeis, pois atendem somente a um tipo de produto, de uma única maneira, com uma determinada visão. Isso não dá conta da riqueza e da diversidade, da pluralidade dos assuntos e dos temas da cultura no país. (...) A mão do Estado é muito forte no Brasil e não é possível ignorar seu peso na vida social. Ele nos concede benefícios, subvenções, mas é regido por uma regulamentação muito complexa, às vezes até ineficiente, retrógrada e burocratizante. A política permeia a vida de todos e por isso é um tema ao qual todos devemos prestar atenção” (Fundação Getúlio Vargas, s/d).

No caso do Mapa da Cultura do Estado do Rio de Janeiro, trata-se de uma iniciativa orientada ao turismo no estado, buscando atender ao grande fluxo de turistas com a Copa do Mundo e os Jogos Olímpicos, realizados em 2014 e 2016, respectivamente. O projeto, coordenado pela Secretaria Estadual de Cultura, com patrocínio da Petrobrás e produção da Diadorim Ideias, foi responsável pela criação de um portal online bilíngue com imagens e informações sobre manifestações culturais identificadas no estado. No ano de 2014, a adesão da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro - Faperj viabilizou a criação do guia Cultura.rj e do aplicativo Mapa RJ, disponível para os sistemas Android e iOS.

Cabe ressaltar que a dimensão cultural em eventos esportivos internacionais tornou-se parte integrante de seus regulamentos e diretrizes. O Comitê Olímpico Internacional - COI, por exemplo, torna obrigatório à cidade anfitriã dos Jogos Olímpicos a organização de um programa cultural que atua paralelamente à programação esportiva.

Nesse sentido, o Programa Celebra, criado pelo Comitê Rio 2016, é resultado da elaboração compulsória de uma programação cultural por parte da cidade-sede. A proposta previu atuação conjunta entre as três esferas de governo na qualificação de espaços culturais existentes, no estímulo a iniciativas de capacitação e difusão cultural, bem como no aumento da oferta de atrações nas diversas regiões da cidade. No entanto, observou-se que o termo “cultura” utilizado se relaciona à ideia de produto cultural, negligenciando o caráter tridimensional da cultura, composto por viés simbólico, econômico e cidadão (Calabre; Lustosa, 2017).

“A proposta de candidatura ressaltava, ainda, a celebração, a festa e o lazer como elementos inerentes ao estilo de vida no Rio de Janeiro, que valoriza o dia a dia, de forma intensa e apaixonada, no qual, a qualquer momento, é possível aproveitar a vida.

(...) O Programa de Cultura deve, portanto, congrega todas essas expressões e apresentá-las ao público, levando-o a experimentar a cultura brasileira em sua diversidade e unicidade (COMITÊ RIO 2016, 2014, p. 1-2).

Os desdobramentos para São João da Barra podem ser observados na valorização de personalidades ou de manifestações culturais identificadas pelo Mapa da Cultura do Estado do Rio de Janeiro. Uma delas são as Escolas de Samba, com ações consolidadas pela gestão municipal. Na mesma edição do Diário Oficial de São João da Barra, publicado dia 20 de dezembro de 2022, em que consta a legislação sobre a preservação do patrimônio cultural e natural, foram identificadas 4 (quatro) ações legais de fomento às instituições que integraram os desfiles carnavalescos no ano de 2023.

Tabela 1: Repasses para instituições carnavalescas.

Instituição	Clube Social e Carnavalesco Chinês	Clube Recreativo Carnavalesco e Cultural Congos	Bloco Carnavalesco “Os Indianos”	Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos da Vila Imperial
Legislação	Lei nº 993/2022	Lei nº 994/2022	Lei nº 995/2022	Lei nº 996/2022
Enquadramento	Escola de samba	Escola de samba	Bloco	Escola de

			carnavalesco	samba
Repasse	R\$ 234.000,00	R\$ 234.000,00	R\$ 20.000,00	R\$30.000,00

Fonte: Diário Oficial do Município de São João da Barra (2022).

As agremiações Clube Recreativo Carnavalesco e Cultural Congos e Clube Social Carnavalesco Chinês são as mais antigas da região, fundadas há 88 e 87 anos, respectivamente. Embora seja realizado um desfile anual na Avenida do Samba, como é denominado o sambódromo montado na rua Joaquim Thomaz de Aquino Filho, no Centro, não há julgamento para definição da escola campeã. No mesmo local desfilam o Bloco “Os Indianos” e a Escola de Samba Acadêmicos da Vila Imperial.

Imagem 1: Sambódromo montado na Rua Joaquim Thomaz de Aquino Filho.



Fonte: Prefeitura de São João da Barra.

O carnaval sanjoanense está no calendário oficial da cidade e é parte importante da vida de seus moradores. Contudo, o reconhecimento na esfera estadual, por meio de sua inclusão no Mapa da Cultura do Estado do Rio de Janeiro, consolida a importância dessa manifestação cultural no espaço institucional de tal modo que extrapola os mecanismos de gestão oficiais para o patrimônio cultural do município.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir de um olhar mais atento à recém-criada legislação sobre patrimônio cultural em São João da Barra foi possível observar, ao menos, dois aspectos importantes. O primeiro diz respeito à forma como são apropriados os instrumentos legais e normativos de preservação disponíveis pela gestão municipal. O uso do tombamento como único recurso municipal de preservação associa a materialidade como condição essencial para o reconhecimento de um bem cultural a ser preservado.

Nesse sentido, é possível afirmar ainda que o arcabouço legal e normativo recém-criado pode comprometer a qualidade das interações nos processos de reconhecimento e de salvaguarda. A institucionalização das demandas sociais não ocorre apenas em consequência da criação de instrumentos de participação institucional, como os conselhos, mas também na qualidade das interações estabelecidas na apropriação da legislação pela população ou nos processos de elaboração de políticas públicas, quando ideias e categorias de representações e movimentos sociais são assimiladas como capacidades de ação estatal. Por outro lado, o grau de conhecimento dessas memórias e desses patrimônios impacta o desenvolvimento social e turístico na região, centralizado nas narrativas contadas pela administração municipal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AVRITZER, Leonardo. Impasses da democracia no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

BICHIR, Renata Mirandola , BRETTAS, Gabriela Horesh e CANATO, Pamella de Cicco. Multi-level governance in federal contexts: the Social Assistance Policy in the City of São Paulo. *Brazilian Political Science Review*, v. 11, n. 2, p. 1-28, 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1981-3821201700020003>. Acesso em: 02 maio 2023.

CALABRE, Lia e LUSTOSA, Lilian. Celebração da diversidade brasileira: uma visada sobre a preparação da cultura para os jogos olímpicos. In: CALABRE, Lia (org.) *Memória das olimpíadas no Brasil: diálogos e olhares*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2017, v. 1, p. 45-58.

COMITÊ RIO 2016. Programa de cultura - Celebra. Rio de Janeiro: Comitê Olímpico do Brasil (COB), 2014. v. 1, p. 5. Disponível em: http://memoriadasolimpiadas.rb.gov.br/jspui/bitstream/123456789/2240/1/2014_03_10_Programa_Celebra_Vers%C3%A3o_1%200.pdf. Acesso em: 15 de maio de 2023.



FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS. Entrevista com Adriana Rattes: O desenvolvimento da esfera cultural do Rio de Janeiro. FGV Projetos. s/d. Disponível em: <https://fgvprojetos.fgv.br/noticias/entrevista-com-adriana-rattes-o-desenvolvimento-da-esfera-cultural-do-rio-de-janeiro>. Acesso em 11 de maio de 2023.

POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURAIS: UMA ANÁLISE DO MUNICÍPIO DE SÃO JOÃO DA BARRA - RJ

Soraya Rangel Moore¹
 Ana Paula Serpa Nogueira de Arruda²

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo identificar as políticas públicas aplicadas ao patrimônio cultural em São João da Barra a partir de uma interlocução entre a perspectiva dos trabalhadores da cultura e a visão dos gestores municipais. Sobre esta temática, é importante realizar uma reflexão sobre a influência das políticas públicas culturais no processo de formalização desta força de trabalho, no acesso a recursos, investimentos e reconhecimento. No percurso metodológico, recorreu-se às pesquisas de campo com questionários, entrevistas e observação do processo de criação de uma secretaria própria e do fundo municipal de cultura. Como resultado, podemos observar os obstáculos enfrentados pelos trabalhadores de cultura, sobretudo pela falta de estrutura e pela dificuldade de adequação aos editais; assim como os enfrentados pelos gestores de uma secretaria ainda incipiente que carece de estruturação física e de planejamento de políticas públicas de cultura que assegurem a preservação e a promoção do patrimônio cultural material e imaterial no Município.

PALAVRAS-CHAVE: Patrimônio Cultural. Políticas Públicas. Economia Criativa. Trabalhadores da Cultura. Gestão Pública de Cultura.

INTRODUÇÃO: POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA EM SÃO JOÃO DA BARRA

Este trabalho tem como objetivo identificar as políticas públicas de cultura em São João da Barra a partir de uma interlocução entre a perspectiva dos trabalhadores da cultura e a visão dos gestores municipais. O município de São João da Barra³ está localizado na região norte fluminense. Como metodologia, realizamos entrevistas com fazedores de cultura e gestores da área no município. Economicamente trata-se de um município com rendas

¹Graduada em Direito pela Universidade Estácio de Sá. Especialista em Direito Público. Servidora de carreira na Câmara Municipal de São João da Barra. Mestranda em Planejamento Regional e Gestão de Cidades pela Universidade Cândido Mendes

²Doutora em Sociologia Política (PGPS/UENF). Professora do Programa de Pós-Graduação em Planejamento Regional e Gestão de Cidades, Universidade Cândido Mendes.

³Faz limite com os municípios de Campos dos Goytacazes e São Francisco de Itabapoana e é banhado pelo Oceano Atlântico, Rio Paraíba do Sul. De acordo com a Lei nº 115/08, de 31 de dezembro de 2008, que dispõe sobre o Ordenamento Distrital do Município, a cidade ficou ordenada da seguinte forma: 1º Distrito – São João da Barra (Sede); 2º Distrito – Atafona; 3º Distrito – Grussaí; 4º Distrito – Cajueiro; 5º Distrito – Pipeiras (onde se encontra a localidade da Barra do Açú); 6º Distrito – Barcelos.

diferenciadas, já que compõe a Bacia de Campos, recebendo Royalties e participações especiais. Em 2007, o município recebeu um novo impulso com o advento do Complexo do Açú e com o aumento da arrecadação de impostos a partir do efetivo começo das atividades do Porto do Açú, em 2014.

De 2014 em diante, o Porto do Açú começou a funcionar na cidade, o que levou a uma grande transformação econômica. De acordo com informações do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, entre os anos de 2014 e 2015, a cidade teve o maior crescimento per capita dos municípios do estado do Rio de Janeiro, tornando-o o primeiro lugar. A nível nacional, a cidade de São João da Barra ficou em nono lugar. Em 2004, o ISS foi arrecadado atingiu o valor de 700 mil reais, seis anos depois, em 2010, esse valor cresceu para 12 milhões. A criação de novos empregos também cresceu, comparando os anos de 2010 e 2011, de 400 para 1286.

O município de São João da Barra tem um longo histórico de tradições culturais, segundo informações da cartilha Agendando o Futuro do Nosso Município. Na virada do século XIX para o XX, o artista sanjoanense Joaquim da Câmara Pavão criou o grupo teatral "Grêmio Teatral Filhos do Progresso", sendo o passo seguinte a inauguração do prédio do Cine-Teatro, em 1906.

No campo da música, a cidade conta com a Banda Musical União dos Operários que continua em atividade desde a sua fundação, em 09 de outubro de 1892. Em abril de 2008, a União dos Operários ganhou o título de Patrimônio Cultural do Estado do Rio de Janeiro (Registro nº 019 de 02 de abril de 2008). Em 2010, se tornou Ponto de Cultura do Governo do Estado do Rio de Janeiro com o projeto "Resgate da Memória Musical de São João Barra" que teve como objetivo resgatar obras musicais de compositores sanjoanenses como: Eloy Mota, Otacílio Baeta, Ubaldo Sena, Waldemiro Ferreira e outros.

Outro ponto importante para cultura em São João da Barra são as instituições carnavalescas, sobretudo o Grêmio Recreativo Escola de Samba Congos, fundada em 20 de abril de 1932, e o Grêmio Recreativo Escola de Samba Chinês, fundada em 15 de fevereiro de 1933. Ambas nasceram como ranchos e se tornaram escolas de samba na década de 1970. Em 29 de março de 2019 foram reconhecidas como Patrimônio Histórico e Cultural do Estado do Rio de Janeiro através das Leis Estaduais 8340 e 8327, respectivamente. A relação da população sanjoanense com essas duas escolas é bastante estreita, e a rivalidade construída ao longo dos anos, apesar de não haver uma competição formal.

Atualmente, as escolas de samba e o bloco Indianos recebem subvenção determinada a cada ano pelo poder público municipal. Para o ano de 2023, as leis municipais nº 993/2022 e

994/2022, de 20 de dezembro de 2022, formalizaram um Termo de Colaboração ou de Fomento com Chinês e Congos, no valor de até R\$ 234.000,00 (duzentos e trinta e quatro mil reais) para cada, divididos em uma ou mais parcelas, desde que haja disponibilidade orçamentária e financeira para tal e não haja qualquer impedimento para a realização dos repasses, além de uma premiação no valor de R\$ 30.000,00 (trinta mil reais), caso a entidade obedeça algumas condições como desfilar no horário marcado, respeitar o limite de tempo, desfilar em duas datas e apresentar os carros alegóricos para concentração duas horas antes de início do desfile. Para o bloco carnavalesco Os Indianos, a lei nº 995/2022, de 20 de dezembro de 2022 autoriza o repasse total de até R\$ 20.000,00 (vinte mil reais), com um prêmio de R\$ 5.000,00 (cinco mil reais), condicionado ao cumprimento das mesmas exigências, a lei 996/2022 reserva os valores de R\$ 30.000,00 (trinta mil reais), com um prêmio de R\$ 5.000,00 (cinco mil reais) para a Vila Imperial.

O município tem sua história associada a manifestações culturais diversas, desde tradições centenárias a atividades que ganharam destaque mais recente. Um levantamento do projeto Mapa de Cultura, realizado pelo governo do Estado do Rio de Janeiro, catalogou 40 iniciativas, entre elas destacou a existência da banda de música centenária União dos Operários, e as escolas de samba Congos e Chinês. Ainda segundo o projeto, o carnaval sanjoanense preserva várias tradições, como o Zé Pereira, o concurso de marchinhas e o de máscaras. A cidade conta com a intensa atuação de atores, escritores, artesãos e artistas plásticos e é conhecida em todo o Brasil pela produção do famoso Conhaque de Alcatrão São João da Barra e pela produção de comidas.

Como dito anteriormente, os bens materiais são classificados de acordo com sua natureza. Em São João da Barra se destacam os bens imóveis, que incluem os núcleos urbanos, sítios arqueológicos, paisagísticos e bens individuais (Miranda; Araújo; Askar, 2009). Para o Gerente de Patrimônio e Memória, a relação da população com os bens do município é uma relação muito boa, mas ela deve ser otimizada. Neste sentido:

“A população de São João da Barra é uma população que é hospitaleira é uma população em grande maioria, ordeira não depreda não, destrói voluntariamente os seus espaços, não picha, não quebra. Mas ao mesmo tempo é uma população que precisa de maior sentimento de pertencimento e afetividade com os espaços culturais. Quando eu falo isso é no sentido de partes formais dos eventos nesses espaços, doar acervos para esses espaços, procurar saber o que acontece nesses espaços” (Gerente de Patrimônio e Memória, 2023).

O site oficial da Prefeitura Municipal de São João da Barra informa que os espaços culturais do Centro Histórico pertencentes ao poder público municipal são: Casa de Câmara e

Cadeia, Estação das Artes Derly Machado, Cine Teatro São João, Centro Cultural Narcisca Amália e Palácio Cultural Carlos Martins. O Gerente de Patrimônio e Memória, André Pinto, enumera ainda as Ruínas do Trapiche, na beirada do Rio Paraíba do Sul, ao lado do Cais do Alecrim, e a estação ferroviária de Atafona, recentemente desapropriada. As atividades principais realizadas nos espaços culturais estão descritas no quadro 1.

Os entrevistados foram questionados sobre a percepção deles da preservação e utilização do patrimônio cultural do município. Sobre o tema, a maior parte dos entrevistados declarou estar satisfeita até certo ponto.

Este grau de satisfação cai em relação a medidas de preservação e transmissão dos conhecimentos que são tradições da cidade para novas gerações. De certa forma, tal resposta indica que as ações de preservação dos bens materiais parecem mais tangíveis aos olhos dos fazedores de cultura.

PERSPECTIVAS DOS GESTORES E TRABALHADORES DA CULTURA DE SÃO JOÃO DA BARRA

Entre os fazedores de cultura, há o reconhecimento de que a preservação do patrimônio cultural contribui de alguma forma para a valorização da cidade, tendo 96% respondido que contribui muito e 4% que contribui um pouco. Já os representantes da administração municipal defendem que o investimento no setor cultural tem contribuído significativamente para o desenvolvimento de outros setores do município, pois a cadeia produtiva da cultura se torna um mecanismo importante para o fomento econômico, impulsionando os setores comerciais e de serviços, inclusive no turismo cultural.

No início de 2023, o município realizou um mapeamento cultural, no entanto, os resultados deste levantamento não estavam disponíveis para acesso no momento da realização desta pesquisa.

Para proporcionar uma leitura sobre a subjetividade destes artistas, foram aplicados questionários online a 53 fazedores de cultura de diferentes linguagens artísticas. São elas, de acordo com a autodeclaração dos entrevistados: Audiovisual, Artes Visuais, Design, Arte Digital, Música, Teatro, Produção Cultural, Cultura Popular, Arte Digital, Literatura, Fotografia, Dança, Artesanato, Arte Urbana, Pesquisa Cultural, Moda, Tatuagem, escultura e pintura, cenografia, Performance, Guia turístico (História).

Do total de entrevistados, 22 declararam realizar atividades culturais há mais de 20 anos e três há menos de um. O grupo de entrevistados é formado por 27 mulheres cisgênero, uma mulher transexual, 20 homens cisgênero, além de 5 participantes que preferiram não

responder a questão. A respeito do pertencimento a grupos étnicos-raciais, 29 declararam ser brancos, 18 pardos, 4 pretos e 2 amarelos. Sobre o local de residência, 38 responderam serem moradores do distrito da sede, 8 de Atafona, 5 de Grussaí, um de Pipeiras e um de Cajueiro. Os entrevistados têm entre 17 e 69 anos.

Do total de entrevistados, 22 declararam realizar atividades culturais há mais de 20 anos e três há menos de um. Os outros 57% (30 entrevistados possuem outra ocupação ou trabalho secundário). Houve, ainda, estudantes e pessoas que declararam estar desempregadas ou atuando no mercado informal de emprego.

Muitas vezes as práticas de cultura se manifestam de forma coletiva, fazendo com que grupos e associações se formem, aumentando a coesão e a capacidade de articulação dos participantes, tanto para a realização de suas atividades, quanto para organização e representação perante instituições públicas e privadas

É o que ocorre com o grupo de escritores de São João da Barra, que decidiu se reunir para ter mais força e acesso a editais e outras políticas públicas de fomento de atividades culturais. Esse grupo, segundo a gerente de literatura, Izabel Gregório, seria um embrião da futura Academia Sanjoanense de Letras.

Dentre os participantes do questionário, 68% (36 artistas) fazem parte de coletivo, grupo ou associação, enquanto 32% (17 artistas) atuam individualmente ou se associam de forma ocasional, diante de alguma demanda. Sobre a participação em grupo, essa associação muitas vezes é condição sem a qual o trabalho não pode ser realizado. Um trabalhador da cultura da área teatral se manifestou no questionário da seguinte forma:

“O teatro atual tem uma vertente bem forte de trabalho em grupo. Nessa forma, artistas da cena se juntam em torno de um objetivo em comum. Essa prática é desafiadora, pois é preciso integrar desejos e sonhos de muitas pessoas diferentes. Entretanto, tem muitos pontos positivos, pois possibilita o fortalecimento da arte, principalmente no interior. No trabalho em grupo é possível integrar habilidades, pesquisar e trabalhar de forma horizontal e democrática” (Trabalhador da cultura, 2023).

Outra questão levantada é sobre a necessidade de legalização das atividades, sendo a associação com outros artistas uma solução para o problema. Neste sentido: “o setor cultural deveria mobilizar mais os fazedores de cultura e dar-lhes suporte administrativo. A maioria dos fazedores são artistas e não administradores” (Trabalhador da cultura, 2023).

GESTÃO MUNICIPAL DE CULTURA

Para observar a perspectiva institucional sobre a promoção da cultura do município foram realizadas entrevistas com dois representantes da recém-criada secretaria de Cultura do Município. O primeiro entrevistado foi o secretário municipal de Cultura.

Recentemente dois pontos sobre a gestão pública no setor merecem ser destacados. Após um período de debates públicos com a sociedade civil, em especial com os integrantes do movimento “Cultura Já”, na Câmara de Vereadores de São João da Barra, foi aprovado o projeto de lei do então presidente Elísio Rodrigues que dispõe sobre a preservação do patrimônio natural e cultural do município, criando assim o Conselho Municipal do Patrimônio Cultural e instituindo o Fundo de Proteção do Patrimônio Cultural de São João da Barra.

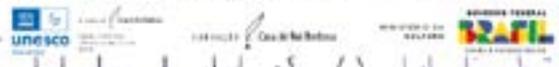
No mesmo período, ainda sob influência de tal discussão, foi criada a Secretaria de Cultura, publicada em diário oficial no dia 8 de dezembro de 2022, como resultado do desmembramento da secretaria municipal de Educação. Segundo o documento, o órgão passa a ter autonomia, possuindo equipe e orçamento próprios.

De acordo com a entrevista realizada, na administração municipal de São João da Barra, a área de cultura conta com uma quantidade de pessoas ocupadas que varia entre 30 e 40 indivíduos. No entanto, não há uma Política Municipal de Cultura estabelecida no município, nem um Plano Municipal de Cultura. Além disso, São João da Barra não participa de consórcio intermunicipal na área de cultura.

Na entrevista, o gestor público destacou que São João da Barra conta com um Conselho Municipal de Cultura, que recentemente realizou a Conferência Municipal de Cultura para eleger os novos membros da sociedade civil e do poder público para o biênio 2023-2025. Além disso, a gestão municipal oferece cursos de capacitação para servidores e gestores de cultura, como a primeira etapa da formação de Educação Patrimonial promovida pela Secretaria Municipal de Cultura.

“Assim que foi criada a Secretaria Municipal de Cultura, um dos objetivos que a gente discutiu bastante era o de reavaliar a situação funcional dos quadros que pertenceram a secretaria municipal de cultura, através dos espaços culturais e essa reavaliação funcional. A gente chegou a um consenso de que a gente deveria fazer uma reciclagem de saberes voltada ao reaprendizado da identidade dos espaços culturais em que essas pessoas estão inseridas” (Gerente de Patrimônio e Memória, 2023).

Quanto ao apoio à diversidade cultural, o município informou que promove, fomenta e apoia iniciativas culturais específicas para crianças, adolescentes, idosos, comunidades



afro-religiosas e a população habitante da área rural. Não foram mencionadas iniciativas voltadas para pessoas com deficiência, população LGBTQIA+, mulheres, pescadores e outros segmentos específicos.

Sobre os desafios para a realização das atividades, foi destacado que a secretaria de cultura foi criada há pouco tempo e busca-se, neste momento, o aumento do grau de conservação dos espaços físicos e a reorganização do corpo técnico.

“Como é algo novo, nossas ações se baseiam em alicerçar a estrutura administrativa e das políticas públicas, buscando ampliar a equipe técnica, descentralizar os polos culturais para que cheguem aos distritos, engrossar o orçamento público para a cultura, criar o sistema municipal de cultura, conscientizar os fazedores de cultura da necessidade de todos os trâmites para o profissionalismo” (Secretário de Cultura, 2023).

Outro ponto mencionado foi a de problemas relacionados à institucionalização dos espaços junto a órgãos do governo federal e também do Estado, por exemplo, cadastros no Sistema Estadual de Museus, Instituto Brasileiro de Museus, que engloba Casas de Cultura, palácios de Cultura, Centros Culturais, entre outros.

Sobre a manutenção das atividades culturais, um dos principais desafios é conseguir manter o financiamento. A Secretaria Municipal de Cultura informou que oferece apoio material aos fazedores de cultura, incluindo transporte para apresentações e intercâmbios culturais, além de materiais utilizados em oficinas de verão e permanentes.

“A secretaria possibilita o transporte para apresentações e intercâmbios culturais, além de materiais utilizados em algumas oficinas de verão e permanentes. [É feita] a promoção e parceria nos eventos do Calendário Turístico e Cultural como a Celebração a Iemanjá, ATO – Dia Nacional das Tradições das Raízes de Matrizes Africanas e Nações do Candomblé, Feijoada de Ogum, realização de workshop de samba e de artesanato, realização e apoio à tradição do Reisado das Pastorinhas, realização do Tour Cultural com crianças. Os editais públicos de cultura seguem um trâmite de debates com a sociedade, inclusive, com a Lei Paulo Gustavo está havendo uma discussão ampla com os fazedores de cultura” (Secretário de Cultura, 2023).

A gestão municipal mantém diálogo com os fazedores de cultura para adequar o lançamento de editais e chamamentos públicos à realidade local. Os editais públicos de cultura passam por debates com a sociedade, e a Lei Paulo Gustavo está sendo discutida amplamente com os fazedores de cultura.

Segundo o secretário municipal de Cultura, o município de São João da Barra não recebe contrapartidas das empresas relacionadas ao Complexo Portuário Porto do Açú destinadas à área de cultura. No entanto, houve uma parceria anterior com a Secretaria Municipal de Educação e Cultura, por meio de projetos incentivados pela Lei Rouanet na área de música em escolas da rede municipal.

No momento, o município não possui parcerias privadas para a realização de projetos na área de cultura. No entanto, desde a criação da Secretaria Municipal de Cultura, todas as ações são pensadas na descentralização da promoção cultural, incluindo a criação e implantação de polos culturais. Também está em andamento a desapropriação da antiga estação ferroviária de Atafona para se tornar um centro cultural e de memória.

A percepção dos entrevistados sobre as ações públicas, mostrada no gráfico 6, indica uma maior expectativa de ação por parte dos entes públicos, pois 92% dos entrevistados, via questionário, acreditam que o poder público municipal poderia apoiar mais os fazedores de cultura.

Eles também foram questionados sobre receber algum tipo de apoio ou patrocínio para suas atividades artísticas ou culturais. Apenas 4 pessoas afirmaram receber algum tipo de apoio, enquanto 49 responderam negativamente. Quanto à geração de receita com seu trabalho artístico ou cultural, 31 entrevistados afirmaram que sim, enquanto 29 disseram que não.

Sobre este assunto, 36 entrevistados afirmaram que nunca tentaram acessar alguma Política Pública de Cultura. Dos 17 que tentaram, nove tiveram êxito. Sobre o financiamento, os fazedores de cultura se posicionaram da seguinte forma. Ao serem perguntados sobre o acesso a equipamentos para realização dos trabalhos, como tintas, câmera, computador ou instrumento musical, 27 responderam afirmativamente e 26 negativamente. O ente federativo que aparece como maior provedor das políticas públicas é o município, dos 19 entrevistados que responderam essa questão, 14 citaram que tiveram acesso ao recurso municipal.

Questionados sobre o tipo de apoio que seria necessário para a manutenção das atividades artísticas, os entrevistados deram sugestões de ações.

Quadro 1 - Tipo de apoio que seria necessário para a manutenção das atividades artísticas.

Grupo de demanda	Exemplos
Espaços - ampliação geográfica	<ul style="list-style-type: none"> ● Criação de museus ● Criação de mais espaços públicos de manifestação cultural como centros culturais em distritos do interior, assim como polos culturais ● Abertura dos espaços culturais de forma planejada e levando a cultura às camadas mais afastadas
Formação	<ul style="list-style-type: none"> ● Fomentar o conhecimento cultural na capital por meio de ajuda no custeio ● Cursos profissionalizantes com formação em diversas áreas artísticas ● Oferecer bolsas para formação e investindo em ampla atuação dos fazedores de cultura e artes nas escolas, contribuindo para a educação ● Auxiliar os fazedores de cultura sobre como submeter projetos artísticos,

	<p>por meio de consultoria</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Auxiliar a inserção nas mídias digitais, além de cursos sobre captação de recursos de editais culturais do governo
Eventos	<ul style="list-style-type: none"> ● Elaboração de um calendário cultural para maior valorização da cultura ● Facilitar a inclusão dos artistas do próprio município de várias formas ● Realizar festivais ● Apoiar os artistas com remuneração ao se apresentarem
Ações institucionais	<ul style="list-style-type: none"> ● Criação do Fundo municipal de cultura ● Criação de fundação de cultura ● Criação mais editais para que os fazedores de cultura ● Criação de projetos que proporcionem aos fazedores de cultura meios de executarem suas produções ● Intensificando políticas públicas
Promoção e divulgação	<ul style="list-style-type: none"> ● Incentivar a infância a se interessar pelo tema, visando futuras gerações de artistas ● Divulgar a história dos patrimônios da cidade e contando com profissionais dispostos a compartilhar essas histórias com a população ● Promover os fazedores de cultura iniciantes e não apenas os já estabelecidos
Comunicação	<ul style="list-style-type: none"> ● Ouvir todos os envolvidos ● Integrar com outras culturas

Fonte: Autora.

Apesar de ter sido informado pela secretaria de Cultura de que não há atualmente parcerias com empresas, 28% dos entrevistados (15) informaram ter recebido algum incentivo da iniciativa privada nos últimos 5 anos. As empresas mencionadas foram: Porto do Açú Operações, Grupo Thoquino, Sesc Campos/Rio, e Enauta Participações SA. Isto aponta que parece faltar uma articulação institucional para estas parcerias, estando estes trabalhadores sozinhos na busca por financiamentos privados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim, percebe-se que, pela perspectiva desses trabalhadores, as políticas públicas na área da cultura desempenham um papel fundamental na promoção, preservação e desenvolvimento das diversas manifestações culturais, principalmente, no sentido de estimular à criação artística e cultural. Assim, as políticas públicas são fundamentais para incentivar a produção artística e cultural, através de programas de financiamento, editais, bolsas e outras formas de apoio, é possível fomentar a produção cultural e proporcionar oportunidades para artistas e criadores desenvolverem seus talentos e compartilharem suas obras com a sociedade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AQUINO, C. **Minhas Histórias de São João da Barra**. São João da Barra: Cultura Goitacá Editora, 1997.

BANDA UNIÃO DOS OPERÁRIOS. São João da Barra. Disponível em:
<http://uniaodosoperarios.blogspot.com/p/historico.html?m=1>

BARRETTO, Margarita. **Turismo e legado cultural**. São Paulo: Papirus, 2000

BERTO, Ana Carolina Fernandes; DO NASCIMENTO, Giovane. “**O Reisado Das Pastorinhas” De São João Da Barra/Rj**: A Espetacularização Da Cultura Popular. In: Congresso Fluminense de Pós-Graduação-CONPG. 2020.

COSTA, Bruno Marconi da and Lilian Sagio Cezar. ROYALTIES DE PETRÓLEO E O CARNAVAL DE SÃO JOÃO DA BARRA (RJ): CONTRADIÇÃO ENTRE ABUNDÂNCIA ORÇAMENTÁRIA E POLÍTICAS CULTURAIS. **Políticas Culturais em Revista**, 2015, 275-291.

DA SILVA MARTINS, Jhonatan; CEZAR, Lilian Sagio. **Índios e Africanos no carnaval de rua**: tradição da marcha-rancho em São João da Barra. In: Congresso Fluminense de Pós-Graduação-CONPG. 2020.

ECONOMIA CRIATIVA 3º TRIMESTRE DE 2022 – ANÁLISE DO MERCADO DE TRABALHO DA ECONOMIA CRIATIVA E NOTAS SOBRE A QUESTÃO RACIAL NA ECONOMIA CRIATIVA. **Observatório Itaú Cultural**. Disponível em:
<https://www.itaucultural.org.br/observatorio/paineldedados/publicacoes/boletins/economia-criativa-3o-trimestre-de-2022-analise-do-mercado-de-trabalho-da-economia-criativa-e-notas-sobre-a-questao-racial-na-economia-criativa>

ECONOMIA CRIATIVA | 4º TRIMESTRE DE 2022: ANÁLISE DO MERCADO DE TRABALHO DA ECONOMIA CRIATIVA. **Observatório Itaú Cultural**. Disponível em:
<https://www.itaucultural.org.br/observatorio/paineldedados/publicacoes/boletins/economia-criativa-4o-trimestre-de-2022-analise-do-mercado-de-trabalho-da-economia-criativa>

LACERDA, Cleyton. **Procissão do Fogaréu nas ruas de São João da Barra**. NF Notícias, 2017. Disponível em:
<https://www.nfnoticias.com.br/noticia-5167/procissao-do-fogareu-nas-ruas-de-sao-joao-da-barra>

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo, Centauro, 2001.

MACHADO, Marília Rangel. O Tombamento e o Inventário como formas de acautelamento. In: MIRANDA, Marcos Paulo de Souza; ARAUJO, Guilherme Maciel; ASKAR, Jorge Abdo (organizadores). **Mestres e Conselheiros**: Manual de atuação dos agentes do Patrimônio Cultural. Belo Horizonte, IEDS, 2009.

Membros do Conselho de Cultura de São João da Barra se reúnem com vereadores. **Câmara Municipal de São João da Barra**, 2022. Disponível em:

<https://www.camarasjb.rj.gov.br/noticias/camara/membros-do-conselho-de-cultura-de-sao-joao-da-barra-se-reunem-com-vereadores/344/>.

NORONHA, João. **Uma Dama chamada Atafona**. São João da Barra: Cultura Goitacá, 2003.

PINTO, André. São João da Barra e seus Patrimônios Imateriais. **AMBIENTE CULT**, São João da Barra, 17 de julho de 2010. Disponível em:
<http://ambientecult.blogspot.com/2010/07/sao-joao-da-barra-e-seus-patrimonios.html>

PEREIRA, Guilherme Vasconcelos. Porto do Açú: dinâmica do emprego em São João da Barra/RJ sob influência de um Grande Projeto de Investimento. **Boletim Petróleo Royalties e Região**, v. 16, n. 62, 2019.

RIO DE JANEIRO (Estado). **Lei nº 8327, de 29 de março de 2019**. Dispõe sobre o tombamento, como Patrimônio Histórico e Cultural do Estado do Rio de Janeiro, o Grêmio Recreativo Escola de Samba Chinês, localizado no município de São João da Barra. Disponível em:
<https://gov-rj.jusbrasil.com.br/legislacao/692482498/lei-8327-29-marco-2019-rio-de-janeiro-rj>.

RIO DE JANEIRO (Estado). **Lei nº 8340, de 29 de março de 2019**. Dispõe sobre o tombamento, como Patrimônio Histórico e Cultural do Estado do Rio de Janeiro, o Grêmio Recreativo Escola de Samba Congos, localizado no município de São João da Barra. Disponível em:
<https://www.jusbrasil.com.br/legislacao/692498789/lei-8340-29-marco-2019-rio-de-janeiro-rj>

RIO DE JANEIRO (Estado). **Lei nº 2379, de 18 de janeiro de 1995**. Cria o município de São Francisco de Itabapoana, a ser desmembrado do município de São João da Barra. Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/legislacao/150771/lei-2379-95>.

SANDOVAL, Marisol. Enfrentando a Precariedade com Cooperação: cooperativas de trabalhadores no setor cultural. **Parágrafo**, v. 5, n. 1, p. 110-127, 2017.

Sessão extraordinária dia 07/11 na Câmara de São João da Barra. **Câmara Municipal de São João da Barra**, 2022. Disponível em:
<https://www.camarasjb.rj.gov.br/noticias/camara/sessao-extraordinaria-dia-07-11-na-camara-d-e-sao-joao-da-barra/343/>.

POLÍTICAS CULTURAIS EM DEBATE: REFLEXÕES SOBRE A INSTITUCIONALIZAÇÃO DA PARTICIPAÇÃO POPULAR A PARTIR DAS EXPERIÊNCIAS DE CABO FRIO/RJ E NITERÓI/RJ

Matheus Lima Cavalcanti¹
Victor De Wolf Rodrigues Martins²

RESUMO: Este artigo analisa experiências locais de gestão pública, a partir da replicação de uma mesma metodologia de participação popular, bem como os conceitos de implementação e os resultados atingidos. Acredita-se que esta ferramenta tenha desenvolvido subsídios capazes de envolver a sociedade civil na formulação e execução de políticas públicas municipais de cultura, baseada na premissa da participação popular como constituinte da democracia em nosso país. A metodologia de investigação considera as experiências dos próprios autores nas gestões públicas de duas cidades do Estado do Rio de Janeiro: Cabo Frio (2018/2019) e Niterói (2019/2020) e a interação entre esses agentes/políticas. Ao explorar esses casos, busca-se prospectar formas de organização de bases populares e a possibilidade de incorporação dos anseios e demandas dessas bases.

PALAVRAS-CHAVE: Gestão cultural. Participação popular. Política cultural.

INTRODUÇÃO

A participação popular é parte constituinte da sociedade brasileira, desde a redemocratização do nosso país. Após um longo período de ditadura militar (1964-1985), foi convocada a Assembleia Nacional Constituinte que estabeleceu diversos mecanismos de participação na vida política e na gestão pública. A constituição federal introduziu o conceito como um pilar da nossa democracia. A partir de então, diversas legislações e instrumentos de participação em instâncias de poder foram sendo estabelecidos, tendo sido fortalecidos e reconhecidos micropoderes, como por exemplo os Conselhos (Rodrigues, 2009, p. 81). Há no Brasil conselhos dos mais diversos temas, como saúde, direitos humanos, direitos da criança e

¹Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Especialização na London International School of Performing Arts. Ex-Superintendente na Secult Cabo Frio (2018-2019) e atual Superintendente do Sistema Municipal de Financiamento à Cultura de Niterói. E-mail: matheuslimac@gmail.com.

²Mestre em Cultura e Territorialidades pela Universidade Federal Fluminense. Graduado em Produção Cultural pela mesma instituição. Ex-Secretário das Culturas de Niterói entre (2019-2020) e atualmente Diretor Geral do Museu de Arte Contemporânea de Niterói - MAC Niterói. E-mail: victorwolfbr@gmail.com.

adolescente, educação e de defesa nacional. Outras legislações federais também tratam do tema, como a Lei de Responsabilidade Fiscal (LRF)³, Lei do Acesso à Informação⁴ e o Marco Civil da Internet no Brasil⁵, todas contendo explicitamente a participação popular em seus artigos.

“Em síntese, extrai-se do sistema constitucional e infraconstitucional brasileiro os delineamentos de um Estado constitucional democrático mais conhecido como democracia participativa. Sem dúvida, a concepção que busca articular a democracia representativa com mecanismos de democracia direta é chamada de democracia participativa. Ela se opõe tanto à concepção pluralista de democracia (democracia direta), quanto, sobretudo, a uma concepção minimalista de democracia, que é denominada de ‘democracia legal’ proposta pelos liberais” (Rocha, 2011, p. 3).

Já no campo das políticas culturais, há o Sistema Nacional de Cultura (SNC) como seu marco. Criado em 2012, através de Emenda Constitucional⁶, introduz a participação popular como princípio que guia o Estado brasileiro, dessa vez no campo das políticas públicas de cultura. Também estabelece a estruturação do sistema, com nove itens a serem seguidos pelos Estados e Municípios. Embora o SNC estabeleça alguns parâmetros, ainda não há definido um método (ou alguns métodos) de participação que seja factível de aplicação nos governos locais, embora existam diversas experiências em todo o país.

Esse artigo pretende, portanto, apresentar as experiências dos autores nas gestões culturais das cidades de Cabo Frio-RJ (2018/2019) e Niterói-RJ (2019/2020), especificamente no desenvolvimento do projeto de participação popular nesses períodos. Partindo da premissa de que “A participação é um dispositivo para a formação de novas redes que permite aprimorar o papel da cidadania, aproximando a política e a gestão pública da vida cotidiana da população” (VICH, 2014, p. 70 - tradução nossa)⁷, pretende-se demonstrar como essas experiências ajudaram na efetivação de uma política cultural democrática.

“No século XXI, a base do conceito de política cultural é o da ação articulada entre o estado e a sociedade como um todo – nas suas frações organizadas ou não. Ou seja, a premissa é a de que uma política cultural é, por essência, democrática e só pode ser construída de forma participativa” (Calabre, 2013, p. 323).

O objetivo, ao final, é contribuir com o debate no campo das políticas culturais, apresentando uma formulação para o fortalecimento da sociedade civil no processo de implementação dessas políticas.

³Lei Complementar Federal 101, de 04 de maio de 2000.

⁴Lei Federal 12527, de 18 de novembro de 2011.

⁵Lei Federal 12965, de 23 de abril de 2014.

⁶Emenda Constitucional Federal 71, de 29 de novembro de 2012.

⁷Texto original: La participación, en todo caso, es un dispositivo para la formación de nuevas redes que permite mejorar el rol de la ciudadanía, acercando la política y la gestión pública a la vida cotidiana de la población.

A EXPERIÊNCIA DAS GESTÕES DE CABO FRIO E NITERÓI NAS POLÍTICAS DE PARTICIPAÇÃO POPULAR

Partindo da premissa de que não cabe ao poder público ser um mero realizador de shows, espetáculos e atividades artísticas em geral, ou apenas um gerenciador da rede de equipamentos culturais, mas também auxiliar (e por vezes assumir a liderança) no processo de transformação das realidades, é que foram desenvolvidas as ações que serão apresentadas a seguir. Como diz Chauí: “[...] a política cultural de um órgão público precisa ir além do campo clássico, definido no século XVIII, da cultura identificada com a esfera das belas-artes, e caminhar para a efetuação da política cultural e da cultura política” (Chauí, 2006, p. 86).

Nesse sentido, ambas as gestões desenvolveram experiências em um curto período de tempo, mas que podem ser entendidas como um processo de desenvolvimento de um pensamento para o campo da participação popular nas políticas culturais. O início se deu em Cabo Frio e seguiu pela gestão de Niterói.

A experiência de Cabo Frio/RJ

Cabo Frio é um município brasileiro do estado do Rio de Janeiro (RJ), na região dos lagos, também conhecida como baixada litorânea. Possui 413.449km² e 221.987 habitantes estimados pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE (censo de 2022). Faz divisa com Armação dos Búzios ao leste, Arraial do Cabo ao sul, Araruama e São Pedro da Aldeia ao oeste, e Casimiro de Abreu e Silva Jardim ao norte. É o sétimo município mais antigo do Brasil e um dos principais da região dos lagos.

A gestão cultural da cidade é composta por um órgão único, a Secretaria de Cultura. Criada em 1993 como um departamento dentro da Secretaria de Educação foi modificada um ano depois para Subsecretaria de Cultura, dentro da Secretaria de Educação e Cultura. Em 1997, com o desmembramento da secretaria, foi criada o órgão específico: Secretaria de Cultura de Cabo Frio (Secult)⁸ permanecendo até os dias atuais.

Em julho de 2018, a escritora e memorialista Meri Damaceno assumiu a gestão da Secretaria de Cultura com o principal desafio de implementar a recém-sancionada Lei do Sistema Municipal de Cultura da cidade⁹. Para atingir esse objetivo, iniciou um processo de

⁸Lei Municipal 1233, de 11 de fevereiro de 1993; alterada pela Lei Municipal 1260, de 07 de junho de 1994; alterada pela Lei Municipal 1398, de 08 de maio de 1997.

⁹Lei Municipal 2.933, de 19 de junho de 2018.

diálogo contínuo com o setor cultural do município, utilizando as câmaras setoriais do Conselho Municipal de Cultura - previstas na própria Lei do Sistema Municipal de Cultura - como ferramenta de articulação.

Devido à sua boa circulação municipal e ao reconhecimento de sua trajetória e militância no campo da cultura, Meri conseguiu implementar, em apenas um ano (julho de 2018 a julho de 2019), uma política de participação popular que reorganizou efetivamente o setor cultural. Essa política orientou a gestão municipal em suas ações, guiou a implementação da Lei do Sistema de Cultura e reacendeu nas/os artistas locais aquilo que Labaki¹⁰ chama de “[...] compromisso com o trabalho político de criar condições para que os cidadãos possam exercer seu direito constitucional de acesso aos bens culturais” (Costa; Carvalho, 2008, pp. 35-36).

Idealizado e coordenado pelo Superintendente de Artes da Secult na época, Matheus Lima (o mesmo que agora assina este artigo), o programa de participação popular tinha por objetivos promover o fortalecimento e organização das bases da cultura da sociedade civil, a partir do estímulo da gestão pública municipal, e possibilitar uma maior participação e contribuição destas bases na construção das políticas públicas de cultura da Secult.

Para sua implementação, a coordenação tomou por base a Lei do Sistema Municipal de Cultura da cidade e utilizou o Conselho Municipal de Cultura (principal instrumento de participação popular previsto na Lei do Sistema) como forma de articular o setor cultural. Traçou também como objetivo principal do movimento o diálogo em torno da aprovação do Plano Municipal de Cultura da cidade.

O Conselho Municipal de Cultura (CMC) de Cabo Frio possui Lei própria¹¹, é deliberativo, fiscalizador e composto por 22 Conselheiros, sendo 11 do poder público e 11 da sociedade civil, estes últimos distribuídos em 11 câmaras setoriais da seguinte forma: artes cênicas; dança; música; literatura; artesanato; artes plásticas; cultura-afro; lgbt+; audiovisual; produção cultural; blocos, agremiações carnavalescas e escolas de samba.

O programa de participação popular implementado em Cabo Frio envolveu as 11 câmaras setoriais do Conselho de Cultura em 4 Fases de execução:

¹⁰Aimar Labaki é um dos precursores do movimento “Arte contra a Barbárie” e responsável pela criação do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, nos anos 2000. Essa citação é parte da entrevista concedida por ele a Costa e Carvalho.

¹¹ Lei Municipal 1.835, de 26 de julho de 2005; alterada pela Lei Municipal 2.859, de 4 de março de 2016.

Imagem 1 - Fases de execução da participação popular em Cabo Frio.



Fonte: elaboração própria dos autores.

Entre julho de 2018 e julho de 2019, ocorreram 98 reuniões públicas das Câmaras Setoriais, envolvendo os 11 segmentos culturais, com realização, apoio e/ou presença da Secult. Houve também 9 reuniões do Conselho Municipal de Cultura, sendo 5 ordinárias e 4 extraordinárias.

Um total de 107 reuniões públicas da Secretaria de Cultura com a sociedade civil, em um ano. Uma média anual de quase 1 reunião a cada 3 dias. Ao todo, mais de 1.000 agentes culturais participaram das ações das câmaras setoriais e do Conselho Municipal de Cultura. A reunião de maior quórum foi com 72 pessoas e a de menor quórum foi com 2 pessoas.

Algumas câmaras setoriais tiveram desenvolvimento que resultaram em conquistas no curto prazo, como o segmento de Cultura Afro, por exemplo, que elaborou a minuta do projeto de lei para a criação do Conselho Municipal de Promoção da Igualdade Racial; o segmento de Artes Cênicas que debateu e aprovou o regimento interno e o edital de ocupação do Teatro Municipal; ou mesmo a Dança, que conseguiu viabilizar apresentações de grupos da cidade na praça Porto Rocha, em comemoração ao Dia Internacional da Dança. Outras câmaras setoriais tiveram dificuldades por diversas razões, como o pouco histórico de articulação do próprio segmento, ou mesmo a desconfiança na aproximação setor público/sociedade civil. Outra dificuldade enfrentada foi conseguir chegar de forma mais ampla nas/os agentes culturais em seus territórios de atuação, para ampliação da rede.

Mas, sem dúvida, o principal resultado desse período narrado está simbolizado na aprovação da Lei do Plano Municipal de Cultura¹², fruto direto da articulação entre a sociedade civil organizada, o poder executivo e o poder legislativo. Esta aprovação inédita evidenciou para a gestão da Secretaria de Cultura a importância da inserção da sociedade civil no debate e na construção das políticas públicas estruturantes de cultura.

A experiência de Niterói/RJ

Niterói é uma cidade localizada no estado do Rio de Janeiro (RJ), na região metropolitana, também conhecida como Grande Rio. Possui 133.757km² e 481.758 habitantes estimados pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE (censo de 2022). Foi a capital do estado do Rio de Janeiro antes da fusão com o estado da Guanabara em 1974. Faz fronteira ao leste com o município de Maricá, ao norte com São Gonçalo e tem a Baía de Guanabara ao oeste separando as cidades de Niterói e Rio de Janeiro.

A gestão cultural da cidade é composta por duas estruturas governamentais: a Secretaria Municipal das Culturas (SMC) e a Fundação de Arte de Niterói (FAN). A FAN data de 1967. Já a SMC foi criada em 1986 (seguindo um movimento nacional de criação de órgãos específicos na administração direta, como o Ministério da Cultura em 1985, por exemplo).

Em julho de 2019, Victor De Wolf¹³ (o mesmo que agora também assina este artigo) assumiu o papel de Secretário Municipal das Culturas de Niterói, apresentando à sociedade uma proposta de tripé de gestão, baseado nos princípios de 1) Descentralização, 2) Fomento e 3) Participação Popular. Neste terceiro ponto, foi convocada a V Conferência de Cultura, o primeiro ato da nova gestão¹⁴, e apresentada a criação de um departamento próprio para gerenciar essa área, o Departamento de Participação Popular (DePaPo), que passou a ser coordenado por Matheus Lima (recém chegado da experiência em Cabo Frio).

O DePaPo¹⁵ foi o responsável por:

I – Articular ações com a sociedade civil que favoreçam a sua participação nas decisões a respeito das políticas públicas de cultura;

¹²Lei Municipal 2.982, de 3 de dezembro de 2018.

¹³Antes de assumir a SMC esteve à frente da Superintendência de Cultura e de Financiamento à Cultura da FAN (2013-2019).

¹⁴Decreto Municipal 001, de 08 de agosto de 2019, da Secretaria Municipal das Culturas.

¹⁵Este documento foi obtido através de solicitação direta à SMC em junho de 2021.

- II – Apoiar, acompanhar e articular ações com o Conselho Municipal de Política Cultural através das suas 15 (quinze) Câmaras Setoriais;
- III – Auxiliar no processo das eleições do Conselho Municipal de Política Cultural;
- IV – Auxiliar na realização das Conferências Municipais de Cultura;
- V – Auxiliar na formulação, com a participação da sociedade civil, do Plano Municipal de Cultura;
- VI – Articular ações com os equipamentos e departamentos da Secretaria Municipal das Culturas de Niterói e suas vinculadas no que diz respeito às estratégias de participação popular;
- VII – Articular ações com os demais órgãos e entidades da Administração Pública Direta e Indireta no que diz respeito às estratégias de participação popular;
- VIII – Realizar fóruns de cultura, seminários de cultura, rodas de conversa e demais mecanismos de escuta à sociedade, assim como desenvolver estratégias que garantam a democratização dos processos decisórios com participação e controle social. (NITERÓI, 2020).

Se, em 1935, Mário de Andrade propôs uma inovação organizativa para a criação de um Departamento específico para a cultura, vimos também o Ministro Gilberto Gil, em 2003, fazer uma reformulação em sua pasta com o mesmo sentido. Em relação ao início da gestão Gil e a reformulação ministerial, Rodrigues e Lima nos mostram que

“[...] não se tratam de mera denominações, mas sim de uma substituição de foco, de uma ruptura de práticas antes mais assentadas nas linguagens artísticas. Com a nova estrutura, o MinC se abre também a novos atores sociais, e buscando tê-los mais como partícipes do que beneficiários das políticas (índios, quilombolas, griôs, sujeitos LGBT etc.), de novos territórios e territorialidades (periferias urbanas, universos digitais, territórios da cultura tradicional e também das inovações, etc.), em busca de articulação também mais amplas e diversas” (Rodrigues; Lima, 2019, pp. 116-117).

A criação do DePaPo, portanto, aponta para essa ideia da substituição de foco, sendo uma importante demonstração (analogamente ao que fez Andrade e Gil) de qual projeto político estava sendo desenvolvido pela gestão.

Além de realizar a Conferência, foi estabelecido como parte do trabalho do DePaPo o fortalecimento do Conselho Municipal de Política Cultural (CMPC), a partir das suas estruturas de base, ou seja, as Câmaras Setoriais, seguindo o modelo implementado um ano antes em Cabo Frio. Assim, foi criado um sistema que garantisse a organização dos setores artístico-culturais da cidade.

O salto qualitativo da experiência de Niterói em relação à implementada em Cabo Frio deve-se principalmente ao fato de a gestão municipal ter conseguido ampliar o debate para além dos segmentos artísticos e para além dos espaços e territórios historicamente mais contemplados por estas ações. O programa de participação popular implementado em Niterói se propunha a percorrer os territórios da cidade para dialogar com a população e colocar o tema da cultura no centro do debate e, objetivamente, abrir este debate tanto para as/os fazedoras/es culturais, quanto para a população de forma geral.

Desta forma, as fases de implementação em Niterói seguem o modelo de Cabo Frio, com avanços, conforme demonstrado na imagem abaixo:

Imagem 2 - Fases de execução da participação popular em Niterói.



Fonte: elaboração própria dos autores.

Com esse trabalho, todas as quinze câmaras da sociedade civil passaram a ter reuniões regulares e, como consequência indireta, todas as reuniões do Conselho passaram a dar quórum e ter grande quantidade de ouvintes. Concomitantemente ao trabalho desenvolvido, em dezembro de 2019 foi aberto o processo da V Conferência Municipal de Cultura, com o Seminário Cultura e Democracia, reunindo 572 pessoas que decidiram de forma coletiva as prioridades das ações da SMC para o ano de 2020.

Entendendo que a Conferência não deveria ocorrer em um dia e sim em um processo contínuo de escuta e diálogo, em diferentes territórios, e com o objetivo de colocar em prática a meta de gestão de inserção da população no debate da cultura, foram realizadas nos meses seguintes etapas territoriais e temáticas, além das setoriais¹⁶. Ao todo, foram propostas pelo

¹⁶Segundo o regimento da Conferência: as etapas têm por objetivo fomentar o debate, mapear propostas e eleger delegadas/os para a Plenária final da Conferência. As etapas territoriais são encontros, reuniões, debates, plenárias e demais formas de encontros públicos convocados a partir de um território da cidade: região, bairro, comunidade, praça, rua, largo, etc. Podem ser realizadas por iniciativa do governo, do CMPC, e de forma autônoma pela sociedade civil. As etapas temáticas são reuniões, debates, plenárias e demais formas de encontros públicos convocados para debater temas específicos da cultura, bem como as relações entre a cultura e as demais políticas públicas da cidade: saúde, educação, mobilidade, meio ambiente, segurança, juventude,

governo a realização de 23 etapas territoriais, 08 encontros temáticos e 15 setoriais. Junto aos processos de debates, existiram também as “desconferências”, com atividades artísticas, microfones abertos e outros elementos que estimulavam a participação da sociedade no processo e sem nenhuma pessoa “de notório saber” palestrando ou sendo conferencista.

Com a chegada da pandemia da COVID-19, a Conferência precisou ser interrompida. Nas 27 etapas territoriais realizadas, houve a presença de 742 pessoas debatendo cultura, sendo 50% mulheres, em 8 territórios diversos espalhados por 4 das 5 macrorregiões da cidade. Também foram realizadas 16 etapas setoriais e 3 temáticas, sendo eleitas 160 pessoas como delegadas para a plenária final da Conferência e 56 propostas aprovadas.

Após um longo período de indecisão, foi mantida a eleição do novo Conselho Municipal de Políticas Culturais no formato híbrido. Das 54 candidaturas postas para disputar as 30 vagas de titulares e suplentes das Câmaras Setoriais, foram eleitas 08 mulheres e 07 homens titulares e 07 mulheres e 06 homens suplentes. Nunca antes o Conselho elegeu uma maioria de mulheres, sendo 53,6% do total (53,3% titulares e 53,8% suplentes). Também foram eleitas diversas pessoas negras e de identidade LGBTI (não a maioria, mas um número expressivo quando comparado aos anos anteriores). E houve 1.297 cidadãs/os votando (a eleição anterior, no ano de 2018, teve cerca de 600 votantes).

A eleição do Conselho teve no seu resultado a maior diversidade territorial, etnico racial e de orientações sexuais e identidades de gênero, tendo ao final eleito pela primeira vez uma mulher como sua presidenta.

Quanto ao trabalho inteiro do DePaPo, ao longo de um ano, foram 107 reuniões públicas (sendo 75 presenciais e 32 *online*) entre reuniões do CMPC, rodas de conversa, Audiências Públicas, reuniões das câmaras setoriais, webconferência, etc. Ao todo participaram 8.613 pessoas, sendo a maior reunião com 91 pessoas e a menor com 02. Diversas áreas da gestão foram incluídas no processo de diálogo, tendo todas as direções de equipamentos culturais públicos municipais participado de alguma das etapas da conferência, além de oito departamentos específicos da SMC ou da FAN.

Houve dificuldades enfrentadas no processo de implementação em Niterói e a principal delas foi, sem dúvida, a chegada da pandemia da Covid-19. O isolamento social imposto obrigou a gestão a ter que adaptar a metodologia definida (considerando o novo contexto) e, sobretudo, afinar sua escuta às novas demandas que apareceram no setor cultural,

diversidade, etc. Podem ser realizadas por iniciativa do governo, do CMPC, e de forma autônoma pela sociedade civil. As setoriais são relacionadas com as 15 câmaras setoriais existentes no Conselho.

reflexo direto dos impactos da pandemia na área. Soma-se a isso o pouco tempo entre reformulação e execução dessa metodologia, que precisou ser quase concomitante, dada a urgência das demandas que surgiam e também o uso dos recursos tecnológicos necessários, não disponíveis de forma isonômica em todos os territórios e para todas as pessoas.

Apesar dessas dificuldades, a gestão manteve sua busca por construir os processos de fortalecimento da participação, mesmo que isso custasse ter que assumir inicialmente a liderança do processo organizativo junto à sociedade civil, sob o risco de acusação de estar exacerbando o papel governamental. E isso foi algo intencionalmente enfrentado, uma vez que um gestor cultural deve assumir o papel de curador e militante (Vich, 2017).

Porém, se temos a crença de que “[...] a sociedade civil garante que a política cultural não sirva para satisfazer as necessidades do povo, mas para que seja o próprio povo que encontre à sua disposição os espaços públicos para realizar suas propostas culturais” (Vich, 2014, p. 77 – tradução nossa)¹⁷, pode-se afirmar que a participação popular assumiu um papel fundamental na gestão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As experiências acima narradas demonstram a possibilidade concreta de utilização da ferramenta de participação popular e da gestão participativa para a construção de políticas públicas de cultura. Mais do que possível, elas podem ser a chave para desenvolver um projeto de gestão cultural verdadeiramente democrática.

O texto aqui proposto faz uma abordagem sobre as duas experiências que estão intrinsecamente ligadas e, portanto, podem e devem ser analisadas juntas. A primeira, em Cabo Frio, como o início de uma formulação de fortalecimento da sociedade civil a partir das Câmaras Setoriais do Conselho de Cultura. Já na segunda experiência, em Niterói, foram adicionados novos elementos, como a ideia de gestor ativista, a ampliação territorial e do público alvo, aprimorando também a formulação do fortalecimento via Câmaras Setoriais.

Logicamente que a participação popular em uma gestão não se dá unicamente por esse caminho, mas há aqui uma visão de como construir uma gestão pública municipal de cultura envolvendo a sociedade civil, estimulando as diversidades e representatividades nas pactuações e decisões. A participação popular, nestas experiências narradas, permitiu

¹⁷ Texto original: “[...] la sociedad civil garantiza que la política cultural no sirva para satisfacer las necesidades de la gente, sino para que sea la gente misma la que encuentre a su disposición espacios públicos para realizar sus propuestas culturales”.

incorporar diferentes perspectivas, atendendo às necessidades da comunidade, além de fortalecer o sentimento de pertencimento e a responsabilidade coletiva na preservação e promoção da cultura.

Não pretende-se, aqui, criar um modelo para o que venha a ser a participação popular, mas espera-se que, de alguma forma, o relato destas experiências, dessas duas gestões, possam contribuir enquanto registros de políticas públicas aplicadas em nível local, a partir da visão dos próprios gestores/pesquisadores. E que esses passos aqui demonstrados possam servir como instrumentos de reflexão, análise e, quem sabe, também inspirar outras/os gestoras/es culturais do país.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CALABRE, Lia. História das Políticas Culturais na América Latina: um estudo comparativo Brasil, Argentina, México e Colômbia. **Revista Escritos**, Rio de Janeiro. Fundação Casa de Rui Barbosa, ano 7, nº 7, p. 323-345, 2013.

CHAUÍ, Marilena de Souza. **Cidadania Cultural**: o direito à cultura. São Paulo: Fundação Perseu Abramos, 2006.

COSTA, Iná Camargo; CARVALHO, Dorberto. **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.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA - IBGE. **Cidades**. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/rj/cabo-frio.html>. Acesso em: 10 jul. 2023.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA - IBGE. **Cidades**. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/rj/niteroi/panorama>. Acesso em: 10 jul. 2023.

NIETRÓI (RJ). **Processo administrativo 240000016/2020**. Assunto: Apreciação do Decreto para a Criação do Departamento de Participação Popular, da Secretaria Municipal das Culturas, 2020.

ROCHA, José Claudio. A participação popular na gestão pública no Brasil. **Revista Jus Navigandi**, ano 16, nº 2886, 2011. Disponível em: <http://jus.com.br/revista/texto/19205>. Acesso em: 10 de jul. 2023.

RODRIGUES, Luiz Augusto. F. Gestão Cultural e seus eixos temáticos. *In: Políticas públicas de cultura do Estado do Rio de Janeiro 2007-2008*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; UERJ, COMCULTURA/RJ, 2009.

RODRIGUES, Luiz Augusto F.; LIMA, Deborah Rebello. Mário de Andrade, Aloísio Magalhães, Gilberto Gil: três Macunaímas na política cultural. **Anais do X Seminário Internacional de Políticas Culturais**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2019.



VICH, Víctor. **Desculturalizar la cultura**: la gestión cultural como forma de acción política, Buenos Aires: Siglo Veinteuno Editores, 2014.

CALABRE, Lia; LIMA, Deborah Rebello (orgs.). **Políticas Culturais**: conjunturas e territorialidades. *In*: VICH, Víctor. O que é um gestor cultural?. Itaú Cultural, 2017.

**A RESISTÊNCIA DAS POLÍTICAS CULTURAIS DE BARRA MANSA NA ERA DO
 DESMONTE NACIONAL ENTRE 2016 E 2022**

Marcelo Bravo ¹

RESUMO: Entre 2016 e 2022 o Brasil testemunhou um enorme vilipêndio nas políticas culturais em nível nacional, com um verdadeiro desmonte de instituições, extinção de conselhos, desaparecimento administrativo e fechamento de unidades culturais. Os impactos foram observados na sociedade civil e nas administrações públicas. Contudo, células de resistência se revelaram ao longo do processo, enquanto outros entes federados sucumbiram. A história encontra elementos narrativos nos casos que desenvolveram-se e tornaram-se referência. Neste trabalho apresenta-se um estudo de caso sobre a criatividade burocrática e o desenvolvimento das políticas culturais do município de Barra Mansa, no período concomitante ao conhecido como “desmonte”.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas Culturais. Resistência. Barra Mansa. Desenvolvimento. Desmonte.

INTRODUÇÃO

Os primeiros anos do século XXI foram marcados, nas políticas culturais, por intensas transformações em todo o país. O marco principal é o advento do Sistema Nacional de Cultura, que emergiu de uma intensa e duradoura articulação. O resultado da construção de políticas culturais por meio de um processo de ampla participação popular impactou cada ente da federação. As conferências tornaram-se o principal instrumento para isso e aconteceu de baixo pra cima. Em algumas cidades foi de forma dinâmica, em outras o processo nem existiu. Entre 2016 e 2022 o Brasil teve essa política vilipendiada em nível nacional, com um verdadeiro desmonte de instituições, extinção de conselhos, desaparecimento administrativo, fechamento de unidades culturais, entre outras medidas para desmobilizar o setor. Contudo, células de resistência foram observadas. Alguns entes da federação não resistiram, outros além de resistirem, avançaram e constituíram-se como referência no RJ a exemplo de Barra

¹Marcelo Branco Cruz. Presidente da Fundação Cultura Barra Mansa. Especialista em Gestión y Políticas Culturales (Universitat de Girona/UNESCO) e Gestão e Produção Cultural (FGV-RJ). Coursou Políticas Culturais na Universitat de Lleida. Colabora na consultoria em políticas públicas para a Qult Tecnologias Culturais. E-mail: bravoecultura@gmail.com.

Mansa, Volta Redonda, Niterói e Paraty. Foi nesse contexto que as redes se estabeleceram em fóruns híbridos e principalmente em fóruns de dirigentes que estabeleceram um verdadeiro ambiente de aprendizado, intercâmbio, desenvolvimento e sobretudo de resistência.

Daremos especial atenção neste texto aos aspectos de fortalecimento institucional que aconteceram no município de Barra Mansa/RJ. No período, a cidade apresentou inúmeros destaques no desenvolvimento de políticas culturais como a aprovação da lei do Sistema Municipal de Cultura, em 2016, e suas regulamentações, assim como os primeiros editais de cultura voltados para a Capoeira, Carnaval e as ocupações das unidades culturais. Outro momento de relevante impacto foi em 2020, quando o município foi protagonista da mobilização estadual para aplicação da LAB, ocupando a presidência do Fórum Estadual de Secretários e Dirigentes Municipais do RJ. Seus dispositivos, instrumentos e editais foram notadamente referência para diversas cidades, como aponta o livro *Métricas Culturais Municipais: o Rio de Janeiro a partir da pandemia, do Projeto Apoena*, publicada em abril de 2023, organizado por Luiz Augusto Rodrigues, Clarissa Semensato e Steven Dutt-Ross.

Um recorte é necessário, e escolhemos organizar este artigo por temas, que se entrelaçam no tempo e vários eventos relatados aqui, se desenvolveram concomitantemente. Vamos começar a partir da história do Conselho Municipal de Cultura de Barra Mansa. Assim poderemos entender as razões para a cidade ter atravessado o período do desmonte nacional de políticas culturais, em sentido contrário, demonstrando grande desenvolvimento em seus atos normativos, tendo nesse período o maior volume de leis, decretos e publicações para o setor em sua história e em relação ao Estado do RJ (Semensato, 2022).

Barra Mansa começa a se alinhar ao universo das políticas culturais contemporâneas com a Conferência Municipal de Cultura de 2009, e cinco anos depois viu surgir o Sistema Municipal de Cultura (SMCBM16). Fala-se em *contemporânea* porque, no garimpo legislativo local, encontramos o marco da institucionalização da cultura na cidade com a publicação do regimento interno do Conselho Municipal de Cultura, Decreto 356 de 1970. Nas décadas seguintes a cidade já havia criado por lei o conselho, o fundo, o fórum e o incentivo fiscal, mas tornaram-se ultrapassadas a partir da gestão de Gilberto Gil no Ministério da Cultura (2003-2008). A seguir apresentamos os pilares da resistência das políticas culturais de Barra Mansa, que atravessaram o tempo e se comprovaram adequadas à conjuntura local e nacional, por autores, gestores e agentes culturais.

O CONSELHO DE CULTURA DE BARRA MANSA

O Conselho de Cultura de Barra Mansa (CMCBM) foi criado em 1970 apenas com uma publicação de regimento, o qual teve alterações em 1986, 2009, 2013 e 2017. Sua formação foi marcada por uma atuação constitutivamente dirigista e centralizadora. A ebulição do debate sobre o Plano Nacional de Cultura já apontava em 2005 que a comunidade artística deveria participar ativamente do processo de políticas públicas. Contudo a gestão pública municipal da época oferecia grande resistência em aderir às alterações propostas pela sociedade civil. Em 2009, na contramão dos princípios das políticas culturais do país e principalmente da Lei Orgânica do Município, Barra Mansa alterou o regimento do CMCBM, deixando-o restrito, dirigido e nomeado pelo executivo local.

Para que o Conselho Municipal de Cultura pudesse atuar de forma legal, democrática e sem empecilhos, suas bases deveriam estar apoiadas em atividades que estivessem em conformidade com a lei. Esse foi o principal tema das três primeiras Conferências Livres de Cultura da cidade, organizadas de forma legítima pela comunidade cultural barramansense, já que o governo não o fez. Organizações culturais da sociedade civil provocaram o legislativo exigindo a antecipação da regularização do Conselho de Cultura, em reunião ocorrida na Câmara de Vereadores, no dia 03 de abril de 2012. Os agentes culturais encurralaram o governo diante de forte pressão para a adequação ao movimento nacional. Naquela ocasião, membros do governo finalmente afirmaram que seria eleito um Conselho paritário, cuja presidência deveria se revezar entre poder público e sociedade civil. Foi a primeira menção a um conselho paritário na cidade. Na ocasião, Vicente Melo, então gerente de cultura da Fundação de Cultura, afirmou que a iniciativa na formação do Conselho Municipal de Cultura de Barra Mansa “começou de maneira pequena com muitos problemas, mas que a intenção era começar a fomentar a discussão e o esclarecimento dos processos culturais pela sociedade civil e governo. A elaboração do Sistema Municipal de Cultura iria regulamentar todas essas irregularidades” (Ata da reunião na Câmara Municipal de Barra Mansa, em 03/04/2012).

De fato, somente em 2013 a sociedade civil teve sua participação paritária garantida, mas por meio de um decreto, o 7412/2013, e não por lei, como deveria. Mesmo continuando a contrariar o SNC, houve uma regulamentação de alguns aspectos inovadores na participação popular. Se valendo desse decreto, a sociedade civil local se empodera e passa a provocar a criação do sistema municipal por meio de lei, enfrentando toda sorte de vaidades, dirigismos e centralização por parte dos agentes públicos.

Em 2015 o CMCBM já funcionava paritariamente e seu regimento teve redação aprovada no fórum. Foi a primeira vez que o conselho de cultura tinha sua regulamentação dada pela participação popular. O fórum realizado em março de 2016 teve o estrito objetivo de referendar o trabalho realizado pela comissão temática do SMCBM. A ocasião contou com a presença da pesquisadora Clarissa Semensato e o dinamizador Davy Alexandrisky, por meio de uma ação do governo estadual, com a incumbência de impulsionar os agentes locais para a construção do plano, com resultados positivos. A última versão do Plano Municipal de Cultura foi portanto absorvida no sistema e aprovada para os dez anos seguintes.

O CMCBM manteve sua agenda, alternância da presidência e cumpriu adequadamente todas as atividades e metas sobre a realização das reuniões, fóruns e conferências. No Fórum de 2019, surgiu o encaminhamento para sua reformulação com a criação de novas representações para a capoeira, hiphop, artesanato, cultura afro e audiovisual. Após audiências públicas, reuniões com o prefeito, e exposição do tema nas reuniões ordinárias, o chefe do executivo acolheu o ofício do CMCBM e encaminhou Mensagem à Câmara com a proposta do projeto de lei. Em meio aos debates sobre a construção do plano de ação e a elaboração dos editais da Lei Aldir Blanc, em 2020 foi sancionada a lei 4.848/2020, estabelecendo a nova composição, cuja eleição dos primeiros conselheiros das novas cadeiras deu-se no Fórum em agosto de 2020. A composição mais recente foi eleita no em 2022.

PUBLICAÇÃO DO SISTEMA MUNICIPAL DE CULTURA - LEI 4.602/2016

Aclamado pelo Conselho Municipal de Cultura em assembleia ordinária de maio de 2016, a minuta do projeto de lei que instituiu o Sistema Municipal de Cultura de Barra Mansa foi entregue em solenidade na Câmara ao legislativo e no gabinete do prefeito, em junho do mesmo ano. Esse documento é a unificação de todo o arcabouço legal relacionado às políticas culturais do município. O empenho dos trabalhos levou à comissão a elaborar uma redação ampla, ultrapassando o resultado esperado, consolidando um sistema completo com várias engrenagens.

Em relatório entregue às autoridades o conselho apresentou um histórico sintético do processo final que originou o documento. A pesquisa da comissão temática do SMC debruçou-se na análise de todas as propostas apresentadas nos diversos fóruns setoriais, fóruns de cultura e encontros territoriais.

As versões preliminares do documento apresentavam uma mera colagem dos sistemas Nacional e Estadual de Cultura. Contudo, o empenho dos conselheiros, sem a participação do

poder público inovaram, se valendo de grande criatividade burocrática e propuseram a criação de alguns pontos merecedores de destaque, como um capítulo destinado ao Patrimônio Histórico Cultural, o Programa de Formação e Qualificação Cultural, o sistema de financiamento, o Calendário Cultural e uma relação de bens a serem tombados e registrados como patrimônio.

O sistema foi constituído com grande participação popular tendo o fórum como principal instrumento de legitimação. Partiu de encontros setoriais e territoriais, seguiu para uma análise da comissão temática, depois para a assembleia do conselho, foi referendado em fórum, e por fim para os ritos litúrgicos e regimentais, culminando com o encaminhamento ao executivo.

A Lei foi sancionada em dezembro de 2016, publicada em janeiro de 2017, concomitantemente com uma nova legislatura e ciclo do executivo, entregando para a nova gestão um “manual” de políticas culturais para a década seguinte. O órgão gestor das políticas públicas de cultura é a Fundação Cultura Barra Mansa. O novo governo nomeou um corpo técnico oriundo principalmente dos movimentos sociais que mais atuaram na construção do SMCBM. O foco do primeiro ciclo da lei de cultura da cidade era a regulamentação de todos os dispositivos.

PROGRAMA DE OCUPAÇÃO ARTÍSTICA E CULTURAL

O Programa de Ocupação Artística dos Equipamentos Públicos de Cultura de Barra Mansa foi o primeiro dispositivo regulamentado na nova era das culturas da cidade. Foram meses de reuniões conduzidas pelo CMCBM, que deu origem a um documento robusto sendo transformado de fato em um decreto, assinado pelo prefeito Rodrigo Drable em julho de 2017. O Programa estabelece princípios, fundamentos, vocações entre outras inovações importantes como o reconhecimento da arte de rua e de espaços não convencionais. Da minuta apresentada pelo conselho, pouco foi alterado nas análises e pareceres jurídicos que enfrentou, tanto da FCBM, quanto da procuradoria do município.

A programação das atividades fomentadas pela FCBM nas unidades culturais passou a ser composta por meio de editais. Novas unidades foram criadas depois disso, como o estúdio da Rádio Labfonia e a Galeria de Artes Clécio Penedo no Palácio Barão de Guapy (Lei 4.989/2022). A Estação das Artes, em 01 de outubro de 2021, foi cedida formalmente por meio de termo da lei 13.019 à associação mantenedora do Abadá Capoeira. A Sala de Espetáculos é a unidade que ainda requer novos meios de segurança jurídica para os

ocupantes. Foi a unidade que experimentou diferentes modelos de ocupação. A gestão compartilhada sugerida para a Sala de Espetáculos funcionou muito bem em vários aspectos como a democratização da ocupação, a definição da programação, monetização, sustentabilidade, residência, formação, produção e difusão das artes cênicas. Cinco grupos de teatro e dança mantiveram, e ainda mantêm, a rotina de cooperação na ocupação do espaço, com a colaboração da FCBM.

A ocupação de ambientes urbanos merece ser mencionada, como o Corredor Cultural, no entorno do Palácio Barão de Guapy, o Calçadão Dama do Samba, mas também as ocupações eventuais da Fazenda da Posse e do Parque da Cidade. Essas unidades se converteram em ativos econômicos para o Fundo Municipal de Cultura, por meio da autorização de uso a título oneroso. Um marco importante na concepção de uso das unidades, mas sobretudo na monetização e captação de insumos por meio dos próprios públicos sob a gestão da Fundação Cultura.

Esse programa foi referência para outros entes da federação para o tema, como a lei estadual lei 8.370/2019 de 02 de abril de 2019, que cria e regulamenta o Programa de Ocupação Cultural do Estado do Rio de Janeiro - POC-RJ, para uso de imóveis estaduais em desuso pelos serviços públicos, ou aqueles que não interessarem a qualquer plano urbanístico ou não se revelarem de vantajosa exploração econômica pelo próprio Estado. O impacto do decreto também foi observado no movimento da sede administrativa da Fundação Cultura, que no mesmo ano se mudou do Centro Administrativo Municipal para o prédio histórico do século XIX o Palácio Barão de Guapy. O lugar se transformou completamente, com uma impactante intervenção na silhueta da praça do entorno, total reforma das fachadas e esquadrias das janelas, reformas internas, novos ambientes como a criação da galeria de arte, a climatização do gabinete histórico, da sala do setor administrativo, a modernização da biblioteca municipal e a instalação de um estúdio de rádio e podcasts aberto à comunidade.

REFORMA ADMINISTRATIVA DA FUNDAÇÃO CULTURA BARRA MANSA

A trajetória institucional da Fundação Cultura é apresentada no primeiro artigo de seu atual estatuto. Tanto pelo lastro legal quanto pelo registro da memória o relator nos mostra que a Fundação foi criada pela Deliberação Municipal 1.176 de 07 de maio de 1973, e instituída pelo Decreto Municipal n. 532 do mesmo dia. Sua personalidade jurídica foi efetuada no Cartório de Registro de Pessoa Jurídica no livro A1A, fls. 114, n. 380, reconhecida como parte integrante da administração indireta municipal pela lei 2.392 em

1991. Passou a se chamar Fundação de Cultura de Barra Mansa por meio da lei 3.845 de 2009 e finalmente consolidada por meio da lei 4.602/2016 (SMCBM). A Lei Complementar 78 de 17 de abril de 2018, marcou sua total reforma administrativa instituindo nova sede, novos cargos e novas competências atualizadas conforme o arcabouço legal contemporâneo.

A nova administração municipal nomeada pelo prefeito Rodrigo Drable que assumiu o governo em 2017 teve à frente da Fundação de Cultura, este autor, que já atuava nas políticas culturais como sociedade civil acompanhando as reuniões do conselho de cultura, fóruns e conferências desde 2008, antes mesmo da primeira conferência, sendo inclusive o relator da Comissão Temática do SMCBM. Durante o processo de oitivas da sociedade foi feito um amplo levantamento de todas as estruturas administrativas e marcos institucionais da cultura na cidade. Essas informações já apontavam as principais fraquezas e lacunas que deveriam ser reparadas numa reforma administrativa para a Fundação Cultura.

Ao assumir o cargo como superintendente da FCBM, iniciou-se o processo para a efetiva reforma. O primeiro passo foi empreender a mudança física da sede que ficava no prédio da prefeitura, para o Palácio Barão de Guapy. O estudo dos instrumentos legais apontou que era necessária a alteração do estatuto e por se tratar principalmente pela alteração, criação e extinção de cargos, seria necessária a tramitação de um Lei Complementar que requer mais de um sessão e quorum qualificado no plenário do legislativo municipal.

O documento propôs a criação de novas gerências ligadas ao Sistema Municipal, organizando um organograma que atendia as seções do SMCBM. O novo estatuto ao criar esses setores internos, bem como os cargos e suas competências atendeu várias metas do PMC, em especial o *Item 5.2.6. Reestruturar, modernizar e regularizar a organização da Fundação de Cultura de Barra Mansa, garantindo recursos humanos especialistas principalmente nas áreas de: Projetos e Captação de Recursos; Patrimônio Cultural e Histórico; Fundo e Incentivo Cultural Programa de Formação e Qualificação Cultural; e Sistema de Informações e Indicadores Culturais*. Por isso, além do cargo de Presidente da FCBM, foram criadas as gerências: Administrativa e Financeira; de Bibliotecas e Formação; de Patrimônio Cultural; de Economia Criativa e de Políticas Culturais SIIC/SIMAV. Os setores passaram a planejar suas atividades em estreita harmonia com as metas do PMC. Os ocupantes dos cargos passaram a desempenhar tarefas técnicas que exigia conhecimento específico, promovendo um distanciamento notável da influência política na nomeação. Ao determinar competências e finalidades que exigem qualificação técnica como a interpretação das políticas nacionais em consonância com as linhas do Estado e principalmente com o sistema municipal, o agente precisava desempenhar não só atividades fins de execução como

de planejamento, sendo constantemente observado pelos aguerridos conselheiros que passaram a ter amplo acesso aos instrumentos administrativos.

FUNDO MUNICIPAL DE CULTURA

Enquanto no país o Fundo Nacional era praticamente congelado, e no RJ não havia a menor intenção de aplicação dos recursos, fosse por inapetência do gestor, fosse pela lei de recuperação fiscal, em Barra Mansa no mesmo período o fundo foi criado, regulamentado e passou a captar recursos.

É comum leis serem criadas dependendo de regulamentações posteriores, como a edição de decretos, instruções normativas, portarias ou resoluções. O Fundo de Cultura de Barra Mansa, foi regulamentado pelo Decreto 9.156/2018, estabelecendo a sede da personalidade jurídica, além de indicar a instituição financeira operadora dos recursos como a CAIXA, constituir seus passivos, e determinar outras dinâmicas como a seleção de projetos por editais, formas de prestação de contas, entre outras.

Uma das premissas para o adequado funcionamento do Fundo é a nomeação de um Comitê Gestor, conforme previsão no art. 64 p.1º do SMCBM. A primeira composição foi dada pela Portaria 48/2019 do prefeito Rodrigo Drable, e a segunda foi oficializada pela Portaria 24/2023.

Ao primeiro comitê coube a criação de seu Regimento conforme determina o art. 64 p.2º, IV do SMCBM. O documento foi criado e publicado pelo Decreto 9.922/2020. Assim, todos os instrumentos normativos necessários para operar o FMCBM foram devidamente elaborados e publicados oficialmente. Cabe ressaltar que esses dispositivos contribuíram sobremaneira para a celeridade dos desembaraços relativos à aplicação da Lei Aldir Blanc, por exemplo. Esse recurso não se somou às receitas auferidas pelos instrumentos locais. O Fundo em 2023 conta com quase R\$50.000,00, acumulados exclusivamente por meio das unidades culturais, principalmente a partir da receita oriunda da autorização de uso de espaços públicos a título oneroso.

FÓRUNS E CONFERÊNCIAS

Quando se conta a história do Conselho Municipal de Cultura, inevitavelmente falamos das realizações dos fóruns e conferências na cidade desde 2009. Mesmo quando os membros governamentais não se propuseram a fazer movimento algum nesse setor, a sociedade civil se organizou em Fóruns livres, editando documentos, promovendo o

intercâmbio e o amadurecimento político cultural dos agentes envolvidos. É sem dúvidas por ter uma sociedade civil forte e interessada que as políticas da cidade se desenvolveram de forma estruturada e alinhada com as diretrizes constitucionais.

O Fórum deixou de ser um evento e passou a ser instrumento regular de conferência, acompanhamento e participação das políticas culturais de Barra Mansa, desde 2009. Com o SMCBM ficou bem claro que o Fórum é anual e tem como prerrogativa principal a eleição de conselheiros, a determinação do Calendário Cultural do ano subsequente, a análise do orçamento para a cultura e o cumprimento do PMC. A Conferência acontece a cada quatro anos e os principais objetivos são a avaliação do PMC, definição de novas metas, eleição de delegados para a conferência estadual, e também a promoção de homenagens e condecorações. A cidade não deixou de realizar uma só edição. Além das sessões ordinárias, verificaram-se várias edições extraordinárias tanto para eleição de novos conselheiros para os cargos vacantes, quanto para debate de assuntos importantes como o caso da nova composição do conselho. Todas as atas, documentos, portarias e resoluções estão disponíveis em plataformas abertas para acesso de qualquer cidadão, o que facilita para garantir o avanço e o acesso de pesquisadores e observadores que não participam das reuniões.

Em todas as edições do Fórum há destaques relevantes, mas apenas a título de recorte narrativo, menciona-se aquele que aconteceu em agosto de 2020. quando foi realizado de forma totalmente virtual. Um marco histórico com mais de cem participantes e extremamente organizado. Foi diplomático, democrático, pacificado e correto. As informações foram compartilhadas, comissões formadas e os novos conselheiros eleitos. Ao mesmo tempo tramitava a aplicação das primeiras ações da Lei Aldir Blanc, e tudo deu certo. Uma cidade com ativa participação do poder civil, faz a política de Cultura funcionar. Só dá certo quando o controle social é garantido. Em Barra Mansa foi assim.

Ainda no contexto da pandemia, a Conferência Municipal de Cultura de Barra Mansa não esperou o calendário nacional e aconteceu em 2021 para cumprir a agenda local com a principal finalidade de promover uma análise parcial do PMC. A virtualidade do processo se evidencia porque são utilizadas as tecnologias de comunicação para os atos solenes. Mas tudo já era virtual. Pode-se, com toda propriedade, dizer que desde 2009 (quando o processo de difusão do Sistema Nacional de Cultura se iniciou) as políticas culturais em Barra Mansa, buscam dar corpo para as subjetividades, afetos, aspectos simbólicos, entre apomorfias expressivas que poderiam determinar uma eventual identidade do barra-mansense.

A partir de 2020 o entendimento era o de traduzir as virtualidades em materialidades, e colocar o academicismo em ação prática. Justamente no momento em que a humanidade se

evidenciava pelas conexões virtuais, Barra Mansa se debruçava em transformar tudo aquilo que parecia não ter forma em coisa que dá pra ver e pegar. O desejo deu lugar à ação. O achismo, o amadorismo, o virtualismo e o dirigismo, deram lugar a execuções orçamentárias objetivas, meios de mensuração do cumprimento de metas, formas democráticas de aplicação dos recursos e projeções analíticas para a construção de indicadores reais que garantam o funcionamento das engrenagens do sistema.

INDICADORES

Há um paradigma que permeia o setor cultural há anos, e também atravessa as políticas culturais de Barra Mansa, tal qual em qualquer cidade ou estado brasileiro. O celetista empregado na siderurgia, ou no comércio, e que é músico profissional se apresentando em bares, casamentos e eventos. Esse agente não se reconhece como artista, e não se insere nas estatísticas das políticas culturais. Até 2016, antes da consolidação do SMCBM, haviam sete agentes culturais cadastrados no Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC), desenvolvido pelo Instituto TIM, que ofereciam ferramentas de cadastro de agentes, organizações, eventos e projetos relacionados à cultura.

Para a aplicação da Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc (14.017/2020), houve a necessidade de encontrar os agentes com direito a receber os recursos do Fundo Nacional de Cultura por meio do Fundo Municipal, e esse cadastro passou a ter relativa importância, combinada com o Cadastro Municipal de Cultura, criado em maio de 2020. Até o momento esses cadastros constituem-se um aglomerado de informações ainda não sistematizadas. Trata-se a priori de um acúmulo de dados que ainda precisam de tratamentos específicos para se tornarem indicadores, e ainda são necessários esforços e medidas de proteção das informações pessoais para garantir que não sejam utilizadas de forma maliciosa por quem acessá-los.

De acordo com o CAGED, comércio e serviços são os setores que mais empregam na cidade. Juntos chegam a quase vinte e duas mil pessoas contratadas, seguido do funcionalismo público com cerca de cinco mil trabalhadores e do setor metal mecânico com aproximadamente quatro mil e seiscentos empregos diretos e indiretos. Não há estatísticas relacionadas ao emprego, formal ou informal, de trabalhadores do setor criativo. Contudo, é necessário identificar os arranjos da economia criativa que possibilitam a sustentabilidade de pessoas, organizações e espaços que se dedicam à cultura.

Em 2023 no SNIIC aparecem cadastrados 104 agentes e 11 espaços culturais. Já no Cadastro Municipal de Cultura publicado em 2020 encontram-se 436 agentes, 13 coletivos e 28 instituições. Essas informações quando associadas às inscrições dos 30 editais de seleção publicados pela Fundação Cultura Barra Mansa entre 2017 e 2023, é possível entender um pouco do perfil da cultura da cidade nas dimensões simbólica, econômica e cidadã. Mas, esse entendimento requer uma leitura de diversos documentos, e a interpretação ficará a critério de cada leitor que deverá ter referências específicas.

Portanto, nos resta o afirmar que hoje há números, algumas informações qualitativas, e que os próximos passos apontam para a consolidação de sistemas, indicadores e estatísticas que colaborem para uma destinação adequada dos recursos públicos à cultura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O começo do desmonte nacional deu-se em 2016 com a investida do presidente Michel Temer em acabar com o Ministério da Cultura. O processo se intensifica em 2019, quando Jair Bolsonaro assume a Presidência da República, evidenciando o desmonte da cultura como prioridade do governo, e sacramenta a extinção do Ministério da Cultura. Foi o início de conflitos ideológicos em todo o país, com grande arsenal de informações falsas, e opiniões distorcidas da realidade do setor. Em diversos estados, governadores e deputados estaduais da base de Bolsonaro foram eleitos com a mesma linha.

Não surpreende que em vários municípios e Estados agentes do setor cultural, sejam artistas, produtores, mestres de cultura popular ou acadêmicos, tenham atuado com animosidade entre 2016 e 2022. Antes do impeachment contra a Presidenta Dilma Roussef em 2016, o setor vinha trabalhando com resultados positivos, levantamento de dados e testemunhou as primeiras sucessões de gestões sem descontinuidades. A resistência deu-se fora do alcance direto do ideal de desmonte. Onde as leis de cultura se estabeleceram, antes desse período, e sobretudo onde há uma participação efetiva e aguerrida da sociedade civil nas Ágoras adequadas, verificaram-se as maiores resistências e avanços.

Além de uma comunidade participativa, cada vez mais profissionalizada, e entendida dos ritos burocráticos e normativos, houve também uma importante ocupação de cargos de gestão, principalmente nos municípios do RJ, de gestores com qualificação técnica e acadêmica. Além de Barra Mansa, outros municípios se destacaram como Niterói, Rio das Ostras, Paraty e Volta Redonda. Aparecem em pesquisas, publicações e estatísticas não só pela exemplar aplicação dos recursos da Lei Aldir Blanc, mas também pela implementação de

mecanismos de fomento, como seus Fundos Municipais, com a previsão de diversas fontes de receitas que inovaram para além da dependência de repasses do governo federal.

Assim, o conhecimento acumulado por todos os atores da cadeia produtiva da cultura, a manutenção da agenda de fóruns e conferências e principalmente, a criatividade burocrática na elaboração de novas normas e regulamentações, se converteram nos fatores da resistência e contribuiu sobremaneira para tornar a cidade uma referência, evitando o agravamento e diminuindo o impacto desastroso nas políticas culturais do Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARRA MANSA, **Decreto 1.658 de 03 de julho de 1986**. Aprova o Regimento Interno do Conselho Municipal de Cultura, define-lhe a organização, atribuições e competências e dá outras providências. O Líder, edição 975, de 23 de julho de 1986.

BARRA MANSA, **Decreto 356 de 23 de dezembro de 1970**. Regimento do Conselho Municipal de Cultura. A Voz do Povo, edição 14 de 21 de janeiro de 1971

BARRA MANSA, **Decreto 5.946 de 08 de julho de 2009**. Aprova o Regimento Interno do Conselho Municipal de Cultura – CMC e dá outras providências.

BARRA MANSA, **Lei 7.412 de 15 de agosto de 2013**, Regulamenta a competência, organização, composição e funcionamento do Conselho Municipal de Cultura e dá outras providências. Notícia Oficial [Boletim Informativo Oficial da Prefeitura Municipal de Barra Mansa], de 27 de agosto de 2013, Ano VI, N. 716, p. 6.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília: 1988.

BRAVO, Marcelo. **A participação popular nas políticas públicas culturais - o Sistema Municipal de Cultura de Barra Mansa**. Congresso Internacional de Direito (CONIDIR) UBM “Direito, Desenvolvimento e Cidadania na América Latina”. Centro Universitário de Barra Mansa- UBM, 2016.

BRAVO, Marcelo. **As Engrenagens do Sistema**. Prelo.

ESTADO DO RIO DE JANEIRO. **Lei nº 7035 de 07 de julho de 2015**. Institui o Sistema Estadual de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, o programa estadual de fomento e incentivo a cultura, e apresenta como anexo único as diretrizes e estratégias do plano estadual de cultura. Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro, 08 de julho de 2015, Ano XLI, n. 120. Parte I, p. 21.

GIL, Gilberto; FERREIRA, Juca. **Cultura pela palavra: coletânea de artigos, entrevistas e discursos dos ministros da Cultura 2003-2010**. Rio de Janeiro: Versal, 2013.

SEMENSATO, C. A. G.; RODRIGUES, L. A. (Org.) ; DUTT-ROSS, S. (Org.) . **Métricas culturais municipais: o RJ a partir da Pandemia**. 1. ed. Maricá; Niterói: Instituto Grão; Niterói, 2023.

SEMENSATO, Clarissa A. G. **As Conferências Municipais de Cultura como Estratégia de Descentralização e Participação para as Políticas Culturais no Brasil: o Caso de Campos dos Goytacazes/RJ**. 2010. Dissertação (Mestrado em Políticas Sociais). Universidade Estadual do Norte Fluminense. Centro de Ciências do Homem. Campos dos Goytacazes/RJ, 2010.

SEMENSATO, Clarissa A. G. **Sistemas municipais de cultura do Rio de Janeiro. O Sistema Nacional de Cultura como indutor da institucionalização de políticas culturais locais**. UECE. Fortaleza, 2022

POLÍTICAS CULTURAIS E O CASO FLUMINENSE: SISTEMAS DE FINANCIAMENTO À CULTURA E SEUS DIVERGENTES DESDOBRAMENTOS NO TERRITÓRIO FLUMINENSE

Douglas Marques¹
 João Guerreiro²

RESUMO: O presente artigo é um recorte da pesquisa *Desigualdade e concentração das políticas públicas de cultura: estudo comparativo entre a capital do Estado do Rio de Janeiro e a Baixada Fluminense*, trabalho de conclusão de curso do curso de Bacharel em Produção Cultural – IFRJ. Neste recorte específico lidamos com reflexões e inquietações sobre as políticas culturais e políticas dos editais VS políticas de financiamento, desde a implementação do Plano Nacional de Cultura até seus múltiplos desdobramentos entre os diferentes entes da federação. Políticas de financiamento à cultura no Brasil, fomento direto e indireto, e suas respectivas especificidades, o caso do Estado do Rio de Janeiro e seus desdobramentos entre as divergentes realidades no território fluminense. Panorama das pastas de cultura dos 13 municípios que compõem a região denominada de Baixada Fluminense, suas distintas características econômicas, políticas e sociais de tratamento à cultura.

PALAVRAS-CHAVE: Desigualdades socioculturais. Políticas culturais. Financiamento à cultura. Territórios fluminenses.

INTRODUÇÃO

As políticas culturais no Brasil são estigmatizadas por muitas imprecisões acerca de ações mais centralizadas para o setor, e carrega consigo uma profunda vacância de políticas de Estado em diferentes períodos da história do Brasil, este histórico de tristes tradições como vai sublinhar o pesquisador Albino Rubim, são desafios que vão perdurar até os dias atuais, sobretudo nas atuais conjunturas. “A história das políticas culturais do Estado nacional brasileiro pode ser condensada pelo acionamento de expressões como: autoritarismo, caráter tardio, descontinuidades, desatenção, paradoxos, impasses e desafios” (RUBIM, 2007. p, 12).

¹Mestrando em Ciências Sociais (UFRRJ) e Bacharel em Produção Cultural (IFRJ/Nilópolis). E-mail: douglasskarloff@gmail.com.

²Doutor em Serviço Social. Professor colaborador. Orientador do Trabalho de Conclusão de Curso do autor. IFRJ/Campus Nilópolis. E-mail: joao.mendes@ifrj.edu.br.

Uma política pública na área cultural se constitui a partir de uma gama de valores e significados que definem tanto o papel da cultura na sociedade, como também o próprio papel de uma política cultural mais abrangente e democrática à sociedade.

De encontro com o que sinalizam pesquisadores em políticas culturais no país, podemos destacar três grandes referências das políticas culturais na história do Brasil. Em um primeiro momento a década de 1930 no primeiro governo Vargas é marcada por uma intervenção do poder público de fato nas políticas culturais, ainda que com uma concepção de cultura delimitada à estética e à simbologia europeia. Sendo assim não há reconhecimento dos diferentes grupos e tradições que também contribuíam para a formação do país. Mesmo assim foi um momento de ações mais centralizadas no setor cultural, tendo como exemplos: criação do Ministério da Educação e Saúde Pública em 1930 o qual o incorporava a pasta da cultura; Superintendência de Educação Musical e Artística; Instituto Nacional de Cinema Educativo (1936); Serviço de Radiodifusão Educativa (1936); Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1937); Serviço Nacional de Teatro (1937); Instituto Nacional do Livro (1937) e Conselho Nacional de Cultura (1938).

Podemos dizer que este foi o período de estruturação da burocracia na concepção weberiana, e das ações culturais sendo Estado o principal indutor do desenvolvimento cultural. O período mencionado é de grande concentração de arquivos, trabalhos e pesquisas por autores de distintas áreas, pois concentram um grande conjunto de intervenções do Estado em diferentes frentes, e farto de acontecimentos históricos de total pertinência para compreendermos processos políticos, sociais e econômicos na contemporaneidade.

Se na década de 1930 podemos classificar como o início das ações mais centralizadas no setor cultural, em 1986 temos um segundo marco: a entrada do empresário e com ele o mercado no setor cultural, através da instituição da Lei N° 7.505 de 1986, Lei Sarney como ficou conhecida. Esta foi a primeira lei que tinha como dispositivo o incentivo fiscal, que operava vinculando ações de patrocínios empresariais com a possibilidade de dedução fiscal do imposto de renda de pessoa física e jurídica.

Caberia, a partir de então, aos departamentos de Marketing das grandes empresas decidirem qual o direcionamento dos recursos públicos para a pasta da cultura, reduzindo a intervenção do Estado sobre o financiamento indireto, e posteriormente as próprias estratégias do setor.

A adoção deste mecanismo é criticada por muitos fazedores culturais e pesquisadores, dentro e fora do setor cultural, pois como foi mencionado anteriormente reduz a soberania do

Estado acerca de suas responsabilidades de assegurar os direitos culturais das populações que são invisibilizadas discursivamente oficializado, e a transfere para o mercado privado, mantendo o poder hegemônico de empresas privadas de lucro real e suas respectivas diretorias de marketing, que na aplicação são as que irão traçar quais os discursos e respectivamente os projetos culturais que irão ser chancelados e posteriormente financiados, assim, tomando para si os planos e diretrizes dos recursos públicos das políticas culturais no país. Segundo Dória, “nesse processo o Estado se converte pouco a pouco, num aparato de fomento e preservação e apenas secundariamente socializador da cultura para a população” (Dória, p. 12, 2003).

Já em um terceiro momento, em 2003, inicia-se uma nova conjuntura política no Brasil, com a posse do Presidente Luiz Inácio Lula da Silva (PT) representando a coligação Frente Brasil Popular. Para o Ministério da Cultura, assume o músico Gilberto Gil e, com ele, um grupo de fazedores culturais com uma nova concepção de cultura e de política.

Como ponto de largada temos a divisão da noção de uma produção cultural capaz de constituir ativos econômicos, independentemente de sua origem, suporte ou escala, da economia da cultura, essa última marcada pela produção industrial e pelas regras do mercado. Sob esse entendimento, a cultura é visualizada como autônoma de gerar ativos econômicos, sem disposição com a escala industrial, nem com o patamar de lucros proporcionados pelo mercado. Isso inclui festas populares, artesanato e toda produção fora da lógica mercantil. É a cultura produzida nos territórios subalternizados – favelas, periferias e bairros populares - denominadas como zonas opacas por Milton Santos (1997), que eram, até então, invisíveis à lógica financeira e ao Estado.

A partir dessas premissas, compete ao Estado reconhecer a necessidade de incluir nas políticas culturais a posse dos recursos, a garantia de assegurar às comunidades locais iguais possibilidades de acesso aos bens da globalização (Canclini, 1996) e inverter prioridades, e reconhecer, ao invés do direito de igualdade, o direito à diferença. Ou seja, reconhecer o outro como um sujeito de direitos.

Neste momento, realizando um afunilamento de nosso recorte dentro do caso Fluminense. O Sistema Estadual de Cultura do Estado do Rio de Janeiro Lei N° 7035 de 07 de julho de 2015 carrega consigo os princípios do PNC, o qual reconhece os diferentes como diferentes na proporção das suas diferenças e tem como um dos seus objetivos “formular, implementar, acompanhar e avaliar políticas culturais de médio e longo prazos, em consonância com as necessidades e aspirações da população fluminense” (ALERJ, 2015). Dentro dessa ótica compreender o financiamento à cultura e seus mecanismos, se apresentam de forma fundamental para uma análise mais incisiva sobre o caso fluminense.

FINANCIAMENTO À CULTURA: VISIBILIDADE E INVISIBILIDADE

Os principais mecanismos de financiamento à cultura são o apoio estatal direto e indireto, o apoio do setor privado e o mercado. Neste sentido consideramos como financiamento à cultura os recursos que tenham origem no investimento direto do Estado, recursos provenientes de investimento direto de pessoas Físicas e pessoas Jurídicas, e o investimento indireto do Estado, que os recursos são oriundos de renúncia fiscal.

Segundo Freire (2012), o financiamento direto é definido pelo investimento de recursos públicos vindos do orçamento da Secretaria Especial de Cultura, das secretarias estaduais e municipais de cultura e de instituições vinculadas. Sendo assim o apoio estatal direto se apresenta como o investimento em atividades culturais com recursos do orçamento de órgãos e instituições estatais como a Secretaria Especial de Cultura, seus órgãos, como FUNARTE, Biblioteca Nacional, Fundação Palmares, Fundação casa de Rui Barbosa, os bancos públicos e outras empresas estatais, assim como as secretarias estaduais e municipais de cultura e respectivamente suas autarquias e fundações de cultura nos diferentes níveis de governo.

No caso Fluminense os órgãos estaduais responsáveis por fomentar e promover atividades culturais no estado do Rio de Janeiro são: FUNARJ, INEPAC, MIS, Theatro Municipal e RJ Criativo. O Governo do Estado do RJ regulamentou recentemente o Plano Estadual de Cultura, Lei Nº 7035 de 07 de julho de 2015, anexando o Fundo Estadual de Cultura via Decreto Nº 46.981/2020. Porém quando vamos para o sítio online para obter maiores informações, o site não abre o que é contraditório tendo em vista a transparência.

O apoio estatal direto também o financiamento realizado através dos fundos destinados à cultura no território fluminense é um importante mecanismo de democratização de fomento e apoio às diferentes fontes de cultura fluminense, pois o mesmo deve operar sem a lógica do mercado, como operam as leis de incentivo indireto, assim mapeando os diferentes discursos, agentes, projetos e atividades culturais, tendo como base os dados das pastas de culturas municipais, para que assim possa ter uma maior equidade no fomento às fontes de cultura das diferentes regiões do RJ, ao menos assim deveriam operar.

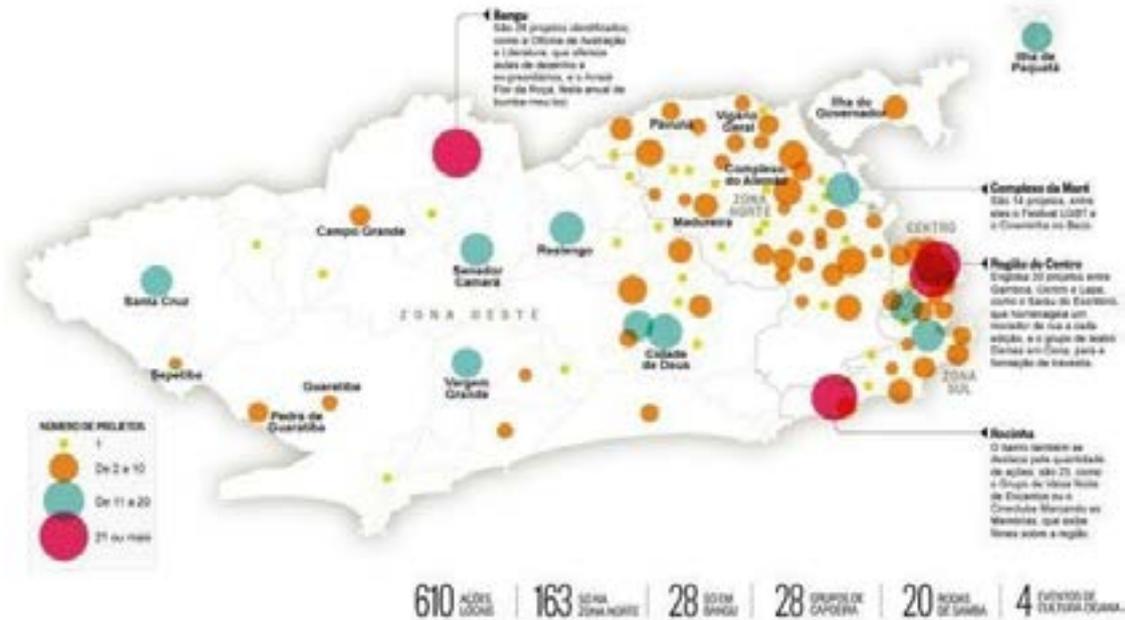
Como exemplos de financiamento direto temos os prêmios de cultura, que reconhece as ações e projetos culturais como coesivos e fundamentais para a formação do reconhecimento e pertencimento seus respectivos sistemas culturais, que são de total relevância para a formação de memória e identidade dos diferentes territórios. No município

do Rio de Janeiro um destes exemplos de financiamento direto foi o *Prêmio de ações locais - edição Rio450*, que pretendia premiar com R\$ 40 mil 85 ações culturais de alcance local na cidade do Rio de Janeiro, sendo 65 de pessoas físicas e 20 microempreendedores individuais. Este projeto é tido como um importante marco na realização de mapeamento e fomento de ações e projetos culturais, tendo seu orçamento territorializado, dando um significativo passo para o reconhecimento das ações e projetos culturais invisibilizados pela lógica de mercado.

A Prefeitura recebeu 882 inscrições, onde 610 foram canceladas e tiveram sua importância reconhecida com um certificado oficial da Prefeitura do Rio de Janeiro. Dos 610 projetos e ações, os 85 mais bem pontuados no edital foram premiados com R\$ 40 mil cada. Das 85 ações premiadas com o valor de 40 mil, 8 se manifestaram na Região Centro - AP1, 12 na Região Sul - AP2, 26 na Região Norte - AP3, 19 na Região Oeste - AP4 e 16 na Região Oeste - AP5. Contendo também 4 projetos itinerantes que passam por todas as APs.

A partir desses indicativos observamos importantes movimentos como a Região Norte - AP3 que culturalmente e historicamente é denominada de “subúrbio” concentrando 163 das 610 ações oficialmente reconhecidas, cerca de ¼ dos projetos oficializados, exemplo disto é o complexo da Maré com 14 iniciativas oficializadas pelo poder público, e na Região Oeste - AP5 o bairro de Bangu sozinho concentrando 28 ações e projetos culturais. O que nos chama a atenção nesses indicativos, é que por todo um contexto estrutural de ausência do poder público de direitos fundamentais, e a grande desigualdade socioeconômica em confronto com outros territórios luminosos do município, tais ações e projetos culturais nessa ocasião só foram mapeados e fomentados porque tiveram financiamento direto do Estado, processo este que dificilmente iria se desdobrar positivamente para os mesmos, se tivessem acionando o dispositivo de financiamento indireto, que por sua vez segue a lógica do mercado, que epistemicamente suprime e invisibiliza estes territórios denominados opacos.

Mapa 1: “Mapa da cultura carioca feita na raça RJ”, produzido com base nos projetos inscritos no Edital *Prêmio de ações locais - Rio450*, da Secretaria Municipal de Cultura/RJ.



Fonte: Mariana Filgueiras, Jornal O Globo (2015).

Já o apoio estatal indireto é realizado através das isenções ou deduções tributárias que acontecem quando os governos autorizam que entes privados destinem recursos para a cultura e obtenha o direito de descontar de seus impostos a pagar o valor destinado ou parcela dele, que neste caso são as isenções fiscais, mecanismo predominante no Brasil.

O apoio de setores privados acontece quando pessoas jurídicas destinam recursos à cultura sem com isto obter vantagem tributária, este apoio pode acontecer através de mecenato ou de patrocínio. Prática conhecida como marketing cultural, o qual o objetivo consiste em associar a marca da empresa a uma ação cultural, que geralmente é de forte cunho de redução de danos sociais, como ONGs entre outras nesta linha.

Retomando ao fomento indireto. Nesta posição o incentivo fiscal se resume na concessão dada pelo Estado a empresas, para que as mesmas abatam as quantias aplicados em cultura dos valores que devem pagar em impostos, no caso do Governo do Estado ICMS, e dos municípios o ISS. Neste mecanismo, a empresa que “investe” certa quantia de recursos em um projeto cultural, tem o direito de descontar de seus impostos uma parcela ou o total deste montante.

Segundo Costa (2013, p. 38),

“[...] as leis de incentivo, a princípio, tinham o objetivo de demonstrar ao setor privado as vantagens de se investir em cultura para que este aplica-se cada vez mais e, com o passar do tempo, o Estado deixasse de ser seu único financiador, permitindo a sustentabilidade do mercado cultural. Todavia, percebeu-se que a

contribuição do setor privado na relação entre investimento de capital privado e investimento de renúncia fiscal, foi se invertendo ao longo da década. Em 1997, eram 67% de capital privado e 33% proveniente de renúncia fiscal; já em 2000, o capital privado caiu para 36%, e a dedução fiscal aumentou para 64% do total de recursos arrecadados. Em 2012 a renúncia alcançou o patamar de 93,6%” (Costa, 2013, p. 38).

Porém o mecanismo de incentivo fiscal é alvo de fundadas críticas que vão desde centralização da decisão nos departamentos de marketing das empresas privadas até concentração de recursos públicos regionalmente, exemplo disto é a região sudeste que concentra grande parte dos investidores, e proponentes, seguido pela região sul do país, portanto tal movimento do mercado acaba por invisibilizar as regiões Centro-oeste, Nordeste e, sobretudo a Região Norte do país. No nosso caso regional RJ x BXD, não só se concentram as chancelas dadas aos produtores da capital fluminense, mas também grande parte dos equipamentos de cultura em posse do Governo do Estado do RJ também se concentram na Capital.

Outro confronto de ideias e crítica adicional e estes mecanismos muito importante dentro do fomento indireto com base no incentivo fiscal, é como os projetos são avaliados e também são formadas as comissões de avaliação, entre as redes de burocracias solicitadas aos proponentes (que são ligados aos meios e não aos fins) que tendem a cancelar os projetos com um apelo mercadológico muito forte, assim as críticas pela ausência de critérios mais transparentes se tornam outra inquietação. Precisaria um projeto, ou um artista já consagrado e com capacidade de manutenção de suas obras e equipe, utilizar recursos públicos para alimentar seus projetos?

Esta e muitas outras perguntas são base de reflexão e inquietação por muitos analistas em financiamento à cultura.

Isaura Botelho (2001, p. 9) salienta que:

“Os problemas existentes hoje no Brasil, quanto à captação de recursos via leis de incentivo fiscal, relacionam-se ao fato de produtores culturais de grande e pequeno portes lutarem pelos mesmos recursos, num universo ao qual se somam as instituições públicas depauperadas, promovendo uma concorrência desequilibrada com os produtores independentes. Ao mesmo tempo, os profissionais da área artístico-cultural são obrigados a se improvisar em especialistas em marketing, tendo de dominar uma lógica que pouco tem a ver com a da criação. Aqui, tem-se um aspecto mais grave e que incide sobre a qualidade do trabalho artístico: projetos que são concebidos, desde seu início, de acordo com o que se crê que irá interessar a uma ou mais empresas, ou seja, o mérito de um determinado trabalho é medido pelo talento do produtor cultural em captar recursos — o que na maioria das vezes significa se adequar aos objetivos da empresa para levar a cabo o seu projeto — e não pelas qualidades intrínsecas de sua criação” (Botelho, 2001, p. 9).

O mercado estabelece as regras de seu próprio jogo, para se manter vivo, logo por que entregar nas mãos deles os recursos públicos, originais de nós cidadãos? Por que não

deixarmos que as grandes empresas financiem a cultura de modo direto, prática que já realizam quando é de interesse mercadológico, há exemplo das ações esportivas, ambientais e sociais, e outras ações culturais sem a dedução fiscal, pois nesse sentido sabem como tirar benefícios próprios? Por que deixar em posse das empresas privadas o poder de decisão de repasse dos recursos públicos à cultura?

A cultura é uma questão de utilidade pública assim como, infraestrutura, educação, saúde, segurança, transporte e habitação, nesta direção o poder público tem que ter a ciência que é essencial elaborar estratégias, traçar objetivos e investir no desenvolvimento cultural, e tomar para si a responsabilidade de liderar as mediações com os múltiplos discursos, agentes culturais, práticas, investidores do setor privado, artistas, pesquisadores e criadores presentes nos distintos territórios. Por tanto compreender também que cultura é inovação, ciência e tecnologia, e que para isso investir em pesquisas, sítios de pesquisas descentralizados dos grandes centros econômicos, formação profissional, preservação, intercâmbio e distribuição, para que possa assegurar a todos os seus direitos culturais de forma ampla.

A partir desta discussão sobre os mecanismos de financiamento à cultura, deixamos de fora algumas táticas e estratégias que os agentes e produtores culturais fora do grande circuito utilizam para financiar seus respectivos projetos como o financiamento coletivo, prática esta que é conhecida como *crowdfunding* ou “vaquinha e ratatá”, modalidade que é frequentemente acionada entre os produtores periféricos, mas não só a este grupo, pois vemos produtores de áreas não periféricas também acionando este dispositivo como estratégia de financiamento de seus projetos.

Desta forma podemos ter um panorama mais amplo sobre o financiamento à cultura no Brasil, tema este que é de fonte inesgotável de discussões e indagações, assim podemos seguir nosso recorte sobre o caso das diferentes desigualdades na distribuição de recursos públicos a cultura entre a capital do Estado do Rio de Janeiro x Baixada Fluminense.

RAIO-X DA CULTURA NA GESTÃO PÚBLICA DOS MUNICÍPIOS DA BAIXADA FLUMINENSE

A partir deste ponto, iremos realizar uma análise das pastas de culturas nos 13 municípios da Baixada Fluminense, utilizando como metodologia a busca de indicadores como: fundação do município, distância da capital, população estimada, densidade demográfica, PIB municipal, PIB Per Capita do município, IDHM, sites online das prefeituras, presença de organograma de governo municipal, modo de acessibilidade para

peessoa com deficiência de acordo com a Lei 13. 146/ 2015, serviço de informações e transparência disponibilizadas online, ações centralizadas no setor cultural, equipamentos culturais e presença de Planos, Fundos, Conselho e Sistemas municipais de cultura. Assim realizando um panorama que tem como objetivo ter uma maior visibilidade sobre as divergentes especificidades e realidades entre os próprios municípios da BXD e posteriormente a capital do RJ.

A partir desta análise realizaremos algumas reflexões, tendo como base os dados apresentados acima, na tentativa de traçar um paralelo sobre o caso das diferentes realidades presentes nos municípios da BXD e suas respectivas desigualdades na distribuição de recursos públicos a cultura, movimento este que também acontece no município do RJ, entre as diferentes regiões administrativas e seus distintos territórios. Enquanto algumas áreas são iluminadas no ponto de vista de equipamentos e políticas públicas para a cultura, outras são invisibilizadas e posteriormente marginalizadas seguindo a lógica opressora do Estado brasileiro a movimentos contra hegemônicos.

No panorama realizado entre as páginas online dos municípios que compõem a BXD, como ponto de partida o primeiro indicador que observamos é se a página continha ou não o modo de acessibilidade de acordo com a Lei 13.146/2015. Dos 13 municípios da BXD apenas 4 possuem modo de acessibilidade para pessoas com deficiência sendo eles os municípios de: Belford Roxo, Guapimirim, Itaguaí e Magé. Os demais 9 não contêm o modo de acessibilidade, ou apresentavam o modo de *alto contraste*, o que não está de acordo com o estatuto com da pessoa com deficiência, sendo eles os municípios de: Duque de Caxias, Japeri, Mesquita, Nilópolis, Nova Iguaçu, Paracambi, Queimados, São João de Meriti, e Seropédica.

Neste indicativo em específico podemos observar como é desigual o tratamento entre as diferenças, que não exclui este grupo somente das informações e transparência acerca da cultura, mas também de todos os outros sistemas de informação e transparência de seus direitos fundamentais, pois a primeira e pior exclusão neste sentido é a de acesso.

Não iremos apresentar todos os indicativos analisados, porém traremos mais 3 indicativos específicos que foram escolhidos com o critério de dar maior objetividade nas nossas indagações, e os demais em um segundo momento para que possamos realizar uma análise mais ampla do caso das desigualdades no setor cultural e suas múltiplas variáveis dentro da região da BXD³.

³Diversos artistas, coletivos culturais e fazedora(e)s culturais se referem à Baixada Fluminense utilizando a sigla BXD. Incorporamos essa forma ao nos referirmos à região.

Entre os 13 municípios analisados da região que compõem a BXD, realizamos um recorte distintivo dos municípios que têm pasta para cultura, e os municípios que não têm pasta para cultura. O primeiro fator que notamos foi que entre os 13 municípios analisados, 11 contêm pasta para à cultura sendo eles os municípios de: Duque de Caxias, Guapimirim, Itaguaí, Japeri, Mesquita, Nilópolis, Nova Iguaçu, Paracambi, Queimados, São João de Meriti e Seropédica. 2 não têm pasta com referência à cultura, sendo eles os municípios de: Belford Roxo e Magé. Entre os 11 que contém apenas 4 têm uma pasta única para a cultura como exemplo: “Secretaria Municipal de Cultura”, sendo eles os municípios de: Guapimirim, Japeri, Nilópolis e Nova Iguaçu. 7 municípios contém a pasta da cultura atrelado a uma ou mais pasta com exemplo: “Secretaria Municipal de Cultura e Turismo, Secretaria Municipal de Educação, Cultura, Turismo e Lazer, Secretaria Municipal de Cultura e Esporte, e Secretaria Municipal de Cultura, Direitos Humanos e Igualdade Racial”, sendo eles os municípios de: Duque de Caxias, Itaguaí, Mesquita, Paracambi, Queimados, São João de Meriti e Seropédica.

A partir desses indicativos notamos as diferentes especificidades e realidades no tratamento do poder público municipal com a cultura, e como ela é vista. Ao entrarmos nas pastas para observar fatores como: ações planejadas, implementação de políticas públicas e transparência das ações, muitas das vezes o que nos eram apresentados nas páginas das pastas, era uma grande carga de informação sobre o titular da pasta como: Secretário ou Subsecretário, e suas respectivas biografias, deixando de lado informações básicas como exemplo: planejamento, objetivos, equipamentos e diretrizes para o setor.

Equipamentos culturais públicos de responsabilidade e curadoria do município foi outro indicativo que nos chamou atenção ao cruzarmos os dados. Ao realizarmos a comparação entre os que contêm e os que não têm, dos 13 municípios analisados, 6 contêm equipamentos culturais de responsabilidade do município, sendo eles os municípios de: Duque de Caxias, Itaguaí, Japeri, Nilópolis, Nova Iguaçu e São João de Meriti. 7 municípios não contêm equipamentos de cultura de responsabilidade e curadoria do município, sendo eles os municípios de: Belford Roxo, Guapimirim, Magé, Mesquita, Paracambi, Queimados e Seropédica.

Cabe destacar aqui que como critério distintivo não englobamos praças públicas, escolas e rádios públicas entre outros equipamentos culturais neste grupo analisado, porém consideramos no seu sentido amplo estes como equipamentos culturais públicos, nosso recorte teve como foco o exemplo de: bibliotecas, salas, centros, teatros ou edificações semelhantes a estas.

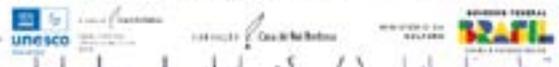
Entre os 6 municípios que contêm equipamentos, 3 têm mais de 2 equipamentos de cultura de responsabilidade do município, sendo eles os municípios de: Duque de Caxias, Nilópolis e Nova Iguaçu. 1 entre os 3 tem mais de 5 equipamentos de cultura sendo ele o município de Duque de Caxias.

No grupo dos municípios que não têm equipamentos culturais de acordo com o recorte realizado acima, nos chama a atenção que parte deles são municípios de grande densidade demográfica, e PIB municipal. O que nos leva a pensar de como é importante o pensar cultura de forma ampla dentro dos diferentes processos de sociabilidade.

Por último nesta etapa definimos outro fator de distinção que nos pareceu pertinente trazermos para nossa análise, sendo estes quais municípios que compõe a BXD tem Fundo, Plano, Conselho e Sistema municipal de cultura, dos 13 municípios analisados, usamos como critério de investigação, a página online da pasta ou subpasta que responde pelo setor cultural, leis e decretos municipais e documentos oficiais de ações dos municípios. Dos 13 municípios analisados apenas 1 município tem os 4 pilares Plano, Conselho, Sistema e Fundo, sendo ele o Município de Duque de Caxias. O município de Nova Iguaçu tem informação sobre o Fundo e Conselho, porém quando buscamos maiores informações sobre os mesmos, não encontramos nenhuma informação nos canais oficiais do município, o que é contraditório e fere a transparência de quem são os membros do conselho e qual o processo que institui o Fundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A relação entre políticas culturais e políticas dos editais x políticas das leis de incentivo por hora tomam caminhos opostos, mas ambas compõem uma mesma síntese embrionária, para realizarmos um edital com base nas leis de incentivo, ou premiação de ações, antes como premissa temos que pensar esses dois dispositivos dentro da lógica da produção cultural e respectivamente nas políticas de cultura, acerca de um território ou espaço físico. Políticas culturais compõem um sistema lógico e organizado de ações pré-planejadas com a participação equídeia entre Estado, atores, instituições, práticas e discursos, para uma maior coesão nas diferentes esferas da sociedade. Dentro deste contexto o caso da capital fluminense e os municípios que compõem a região denominada Baixada Fluminense nos apresentam múltiplas variáveis e realidades, sendo suas especificidades singulares o combustível para uma maior análise entre estes divergentes processos que constituem as relações de sociabilidade que constroem e moldam o território.



Políticas culturais para a Baixada Fluminense e para as áreas invisibilizadas historicamente na capital fluminense como favelas e periferias, integram um amplo contexto de percalços que como desafio tem as diferenças econômicas entre os territórios, dessemelhanças espaciais físicas, desigualdades sobre como cultura é tratada nas diferentes esferas públicas e civis, e principalmente períodos de incerteza de políticas econômicas e sociais no sentido amplo do projeto de nação que os detentores do discurso oficial pregam.

Nesta direção a conexão do Estado com a sociedade tendo este o desafio de formular e implementar políticas culturais em circunstâncias democráticas, trazendo como base a ampliação do conceito de cultura que se reflete no conceito antropológico de cultura, se atentando não só nas culturas cultas (eruditas), mas também nas culturas populares, indígenas, afro-brasileiras, das periferias, de gênero, de orientação sexuais, das redes informáticas, da mídia audiovisual, etc. Rubim (2007) sublinha que a atuação do extinto Ministério da Cultura nestes casos, se não é inaugural, representa um diferencial comparado com as experiências anteriores.

Mas acima destes desafios temos uma missão, que está nunca terá fim, e será fruto de trabalho constante, pois são etapas a serem respeitadas para que possamos ter uma maior democratização na distribuição de recursos e promoção de fomento às diferentes fontes de cultura, será a transparência um dos fatores principais para um caminho de tratamento mais equívoco entre as diferentes fontes de cultura?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOTELHO, Isaura. **Dimensões da cultura e políticas públicas**. São Paulo: São Paulo em perspectiva, v. 15, nº 2, 2001.

CALABRE, Lia. **Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI**. Ed. FGV. p.09. Rio de Janeiro. 2009.

COSTA, Máira Lopes Vianna da. **A lei de incentivo como política cultural: o papel da Comissão Nacional de Incentivo à Cultura**. 2013. Dissertação (Mestrado) - Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais, 2013.

DÓRIA, Carlos Alberto. **Os federais da cultura**. São Paulo: Biruta, 2003.

FREIRE, Alberto. O financiamento como recurso fundamental das políticas culturais. *In*: RUBIM, Antonio Albino Canelas; ROCHA, Renata. **Políticas Culturais (Coleção Sala de Aula)**. Salvador: Editora UFBA, 2012.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. **Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios**. Salvador: EDUFBA, 2007.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. **Políticas Culturais do Governo Lula/Gil**: desafios e enfrentamentos. *In*: Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 3, 2007, Salvador. *Anais...* Salvador: UFBA, 2007.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: Técnica e tempo. Razão e emoção. 2 ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

Páginas Eletrônicas

ALERJ.SIEC

<http://alerjln1.alerj.rj.gov.br/CONTLEI.NSF/c8aa0900025feef6032564ec0060dfff/d9efbccd9957bb9483257e8a005fc958?OpenDocument> Acesso: 10 abr 2020.

MAPA DE CULTURA DO RIO “Mapa da cultura carioca feita na raça”. Filgueiras, Mariana. *Jornal O Globo*, 30/05/2015. Fonte:

<https://oglobo.globo.com/cultura/o-mapa-da-cultura-carioca-feita-na-raca-16305108> Acesso: 10 abr 2020.

MESA XIV

POLÍTICA DE AUDIOVISUAL I

REIMAGINAR POLÍTICAS PÚBLICAS PARA O CINEMA E O AUDIOVISUAL EM 2023: VELHAS DISPUTAS E NOVOS OLHARES

Lia Bahia¹

RESUMO: A vitória de Luiz Inácio Lula da Silva abre possibilidade para reinvenção de políticas públicas. No campo do cinema e do audiovisual há novos discursos e práticas que parecem tensionar tradições históricas e indicar novos olhares para futuros. O Fórum de Tiradentes reuniu trabalhadores do setor para elaborar diagnósticos e recomendações de novos gestos de políticas públicas para o cinema e audiovisual no Brasil. Ali emergiram apontamentos ainda pouco pesquisados e valorizados dentro dos estudos de cinema. Este artigo destaca três lacunas transversais e complementares para pensar uma nova cultura política para o setor: a ideia de processo; a produção de informações e construção de indicadores e a iminente regulação do vídeo sob demanda. Essa tríade faz parte de um campo complexo que está em constante movimento e requer (re)construção de políticas públicas.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema. Audiovisual. Política Pública. Transversalidade. Reimaginação.

INTRODUÇÃO

Em 2023, com a terceira posse de Luiz Inácio Lula da Silva como Presidente da República, novas imagens, sons, políticas e poéticas para o cinema e o audiovisual se tornam possíveis. Diversas cartas foram redigidas com propostas e demandas setoriais específicas e encaminhadas para equipe de transição do governo eleito.

Uma importante iniciativa foi a criação do Fórum de Tiradentes. O Fórum surgiu como uma iniciativa para pensar a cadeia do setor de forma transversal e sistêmica. A eleição de Lula abriu espaço para reimaginar presentes e futuros. Logo após a posse do novo presidente, foi realizado um grande encontro presencial no Festival de Tiradentes (janeiro de 2023). O desafio de delinear uma reinvenção do campo audiovisual a partir da ampliação de conceitos e

¹Doutora, 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. E-mail: liabahia79@gmail.com.

práticas era urgente. As quatro premissas do Fórum (diversidade, desenvolvimento econômico e social, descentralização e democracia) alargaram as fronteiras do campo e consequentemente sua jurisdição, institucionalidade e inserção política.

Resultaram deste processo dois textos construídos coletivamente a “Carta de Tiradentes” e a “Publicação Fórum de Tiradentes” (D’Angelo; Borgneth; Manevy, 2023).

“A metodologia deste Fórum reuniu, num ambiente de escuta sincera, um conjunto de mais de 50 profissionais de diversas gerações, trajetórias e experiências, que se debruçaram sobre as espinhosas questões transversais ao campo e produziram contribuições com a premissa de buscar uma nova cultura política para o setor, capaz de revelar a interdependência entre **formação, preservação, produção e modos de difusão e circulação**. A dinâmica da participação coletiva foi capaz de realizar uma fotografia em movimento do ecossistema do audiovisual, indicando um conjunto de recomendações valiosas para uma agenda de reconstrução e aprimoramento” (Carta de Tiradentes, 2023).

O Fórum avançou em discussões políticas de forma orgânica, entendendo o cinema e audiovisual em sua diversidade de concepções e ações. Os apontamentos e recomendações indicam não só a reconstrução do que foi desmontado e paralisado, mas também a necessidade de reinventar políticas, conceitos e ações junto aos novos corpos e atores sociais e apontar diálogos necessários com os órgãos governamentais dotados de capacidade para formular e ser sensíveis as proposições de políticas culturais garantidoras de direitos.

O cinema e audiovisual operam em um cenário transitório, com diferentes interesses e agendas nos contextos global e local. Apesar da transitoriedade, que é inerente ao campo, o que parece certo é que as imagens e sons atingiram um novo paradigma na geopolítica do saber, do poder e do conhecimento.

Neste cenário, pensar as políticas públicas para o cinema e audiovisual diante do contexto político, social, cultural e tecnológico de 2023 exige um olhar ampliado para elaborar as conquistas, mapear as ausências e antecipar as emergência de novos paradigmas.

Neste artigo destaco três lacunas das políticas públicas, que compareceram (com mais ou menos força) nos debates do Fórum de Tiradentes, e que parecem estruturantes para a construção de uma nova cultura política do setor em 2023.

IMAGINAR O CINEMA E O AUDIOVISUAL COMO PROCESSO

Desde a Embrafilme, os mecanismos desenhados para o setor reafirmaram o modelo industrial centrado na ideia de produto e um “certo” modelo e formato de produção. Não foi diferente com o Fundo Setorial do Audiovisual. Há uma continuidade institucional histórica

da busca pela industrialização e com foco no produto - em seu sentido mais tradicional. Para Arthur Autran, apesar do esforço histórico:

“[...] a cinematografia nacional nunca se industrializou efetivamente, apesar das tentativas de vultos como quando se tentou copiar o modelo americano de produção com grande investimento de capitais – o caso da Vera Cruz na primeira metade dos anos 1950 – ou quando o Estado assumiu a tarefa de coordenar e financiar o processo de industrialização – o caso da Embrafilme nas décadas de 1970 e 1980” (2013, p. 8).

Mesmo com a criação da Secretaria do Audiovisual (SAV), Lei do Audiovisual, Ancine e do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), a tal da industrialização não se concretizou e permaneceu como uma imagem objetiva.

A tradição histórica da centralidade da produção e do produto foi construída a partir de discursos que hierarquizaram elos da cadeia, janelas de exibição, formas de circulação e até mesmo formatos audiovisuais. Esse discurso resultou em práticas que concentraram não apenas o financiamento, o que já é muito, mas principalmente a ação programática do cinema e do audiovisual no âmbito das políticas públicas.

Se historicamente as políticas públicas tiveram como eixo estruturante da cadeia produtiva o produto audiovisual e o foco no modelo de industrialização tradicional, no contemporâneo, a ideia de processo começa a ganhar espaço nas discussões políticas. São diversos, plurais e múltiplos os caminhos de formação, produção, distribuição/circulação, exibição/difusão e preservação, em um movimento cada vez mais complexo e interdependente.

Em 2023, com a explosão de telas, tecnologias, formatos, novas arquiteturas produtivas são possíveis. Desta forma, faz-se necessário atentar para uma visão sistêmica e transversal na construção de um pensamento conceitual e prático que, na formulação de políticas, seja menos focado no produto e mais nos processos. Não é mais possível hierarquizar e naturalizar modelos e formatos.

Essa mudança de percepção mantém sintonia com as conquistas de movimentos sociais, expansão das universidades públicas, políticas de cotas, territoriais, de gênero, de raça, de classe, entre outras. A construção de reflexões sobre a necessidade de novas peças, dispositivos, olhares e conceitos para imaginar as políticas públicas - atentando para a dimensão processual, transversal e transdisciplinar da cadeia produtiva do cinema e audiovisual no Brasil de 2023 - foi pautada e acompanha os relatórios do Fórum de Tiradentes.

Pensar a ideia de processo na formação, produção, distribuição/circulação, exibição/difusão e preservação implica em trabalhar na direção de uma reconceituação teórica, simbólica, econômica e política que descola a centralidade da produção tanto dos lugares de decisão política, quanto da dimensão de financiamento.

O universo plural de formatos audiovisuais, (curta, média e longas-metragens, séries, telefilmes, vídeos, etc.) bem como a diversidade de perfis de profissionais, obras, empresas e territórios, exige uma nova agenda política, com novas metodologias e dispositivos. Analogamente é necessário deslocar o entendimento sobre os editais, remetendo-os à condição de mecanismos e não de políticas públicas.

O deslizamento da centralidade da dimensão do produto e a premência da valorização do processo impõe desafios ao papel e foco da regulação e do fomento público audiovisual no Brasil. Os novos marcos de cultura política devem buscar como balizadores as dimensões de processo, transversalidade e transdisciplinaridade.

O QUEBRA-CABEÇA DOS DADOS E INDICADORES

Um dos apontamentos mais originais do Fórum de Tiradentes foi recomendar claramente a necessidade de uma nova política oficial de dados, informações e indicadores para o cinema e para o audiovisual. Paulo Emílio Salles Gomes ao analisar a condição de uma nação subdesenvolvida de tradição importadora, já chamava a atenção para um conjunto de fatores impeditivos para uma institucionalização da atividade. Entre eles destacou a carência de informação: “Durante anos a fio ninguém teve a ideia de como as coisas se passavam; os dados nos quais se assentavam a produção e o comércio de filmes brasileiros eram bem mais fantasiosos do que o enredo das fitas” (Gomes, 2016, p. 13).

Contudo, os dados, as informações e a construção de indicadores nunca estiveram entre as pautas prioritárias das políticas públicas para o cinema e audiovisual. Essa lacuna está intrinsecamente ligada à tradição de uma visão industrialista focada na restrita e incompleta dimensão comercial.

Lia Calabre destaca a “[...] necessidade da produção de informações e, mais do que isso, de indicadores, que permitam a elaboração, acompanhamento e a avaliação das políticas públicas na área da cultura” (Calabre, 2009). A autora defende um diálogo com a área dos indicadores sociais para a construção das políticas públicas e alocação financeira na área da cultura.

O fato é que a produção de informações e dados se tornaram o grande ativo do mundo audiovisual. Os grandes estúdios sempre souberam disso, e utilizaram o jargão “Estado Promocional” para terem acesso a dados e informações locais e, assim, se consolidarem no Brasil (Butcher, 2019). Hoje se fala em “extrativismo de dados” para se referir ao segmento do streaming. A denominada economia de dados é considerada peça-chave do capitalismo contemporâneo e as políticas públicas para o audiovisual não devem seguir “navegando às cegas”.

Neste sentido, a transparência e o acesso às informações, e a revisão e atualização dos parâmetros de mensuração do impacto de uma obra audiovisual tornam-se urgentes para refletir as novas configurações do setor audiovisual e orientar as políticas públicas. Para o conhecimento da complexidade do audiovisual no contemporâneo, necessitamos, mais do que nunca, da produção e compartilhamento de informações. A partir destes dados será possível elaborar políticas, processos e ações, e também construir indicadores, de desenvolvimento econômico, social e humano, para avaliação das políticas.

Assim, parece importante trabalhar na direção de uma reconceituação oficial de dados e informações do setor que vá além da janela do cinema e lançamentos comerciais. Os festivais de cinema são parte da cadeia valorativa do audiovisual, assim como cineclubes, exposições em escolas, universidades, sindicatos, entre outros espaços têm papel importante na circulação, difusão, formação de público e precisam ser mensurados oficialmente.

Da mesma forma, é estruturante e urgente que a regulação do streaming inclua a transparência de dados e as metodologias das plataformas de VoD/streaming. As cotas para obras nacionais independentes, a proeminência e a taxação das empresas de VoD no Brasil são fundamentais, mas pouco poderemos avançar sem que tenhamos transparência de dados das plataformas.

Considerando a cultura como direito constitucional, a produção de informações e indicadores se tornam centrais para a construção, acompanhamento e avaliação das políticas públicas.

“Não há como se construir novos gestos de políticas públicas sem pensar em uma regulação que leve em conta a transparência de dados, construção de indicadores e desenvolvimento de metodologias e estatísticas que possam dar conta do espaço audiovisual em sua multiplicidade de janelas e formas de circulação (Bahia; Butcher; Tinen, 2023, p. 40).

Essa revisão é fundamental na construção de um audiovisual mais igualitário, justo e democrático e pode (e deve) ser construída em parceria com universidades, pesquisadores, de forma transdisciplinar, plural, crítica e independente, criando um circuito virtuoso de geração

de tecnologia e conhecimento. Essas sinergias vão ao encontro de uma nova cultura política para o cinema e audiovisual transversal, transdisciplinar e integrada à sociedade.

A POLÍTICA DA AUSÊNCIA NO STREAMING

As grandes plataformas de streaming - a maior parte delas estrangeiras - já se consolidaram como importantes agentes de produção e circulação de obras audiovisuais de alcance global, sendo o Brasil um dos principais mercados. O VoD/streaming trouxe novos desafios para o setor, para as políticas públicas do cinema e do audiovisual e para a organização da geopolítica da informação e do conhecimento.

De uma forma geral, o streaming é automaticamente associado ao “novo” e a um “futuro” que já se faz presente, em uma aproximação que ignora uma perspectiva histórica e enfatiza os ganhos e incrementos tecnológicos, obscurecendo disputas econômicas, simbólicas e políticas. As forças desiguais que envolvem o VoD/streaming, as opacidades de seus sistemas e a importância da sua regulação para o setor e para a soberania nacional merecem maior visibilidade no campo das pesquisas sobre cinema e das políticas públicas.

Contudo, ainda no segundo governo Dilma Rousseff, a regulação do VoD/streaming entrou na agenda da Ancine. Foram elaborados estudos institucionais a partir de experiências internacionais que circularam em fóruns especializados. Naquele momento, a regulação proposta se baseava em três eixos principais: cotas, financiamento e proeminência.

“A primeira se referia a estabelecer um percentual de cotas para obras brasileiras independentes nas plataformas; a segunda, estabelecer a Condecine para as empresas de streaming que atuam no país de modo que esse recurso fosse reinvestido no FSA, e a última visava garantir a visualidade das obras brasileiras dentro do catálogo das plataformas. Contudo, esse projeto foi paralisado com o novo projeto político de 2016” (Bahia; Butcher; Tinen, 2022, p. 113).

Mas o projeto de regulação foi paralisado com o golpe de 2016. Em 2023, ainda sem regulação no país, o streaming ganha novos contornos e traz novos desafios para os agentes do setor, para os estudos de cinema e do audiovisual e para a geopolítica do conhecimento.

O processo imposto pelo VoD/streaming no país gera consequências éticas e estéticas para o audiovisual brasileiro, com a imposição de um agressivo modelo de produção, como: perda de propriedade intelectual das produtoras brasileiras; retorno à concentração em grandes produtoras, em especial no eixo RJ e SP, contratos sigilosos que determinam exclusividade e cessão de direitos; organização de equipes no modelo padrão de salas de roteiro além da disseminação do uso de jargões estrangeiros, entre outros. Essa transformação, em escala global, altera padrões de estéticas (referência de “qualidade e distinção”), modos de produção,

circulação e recepção/espectatorialidade em âmbito local (BOURDIEU, 2008). Essas novas barreiras de entrada trazem novos desafios para o espaço audiovisual brasileiro no cenário global.

Embora não se possa afirmar a dominância exclusiva de um modelo, há fortes indícios de expansão de um modelo hegemônico caracterizado pela imposição de padrões hegemônicos, propositalmente exigente de “desregulamentação”. Entre as mudanças operacionais, as empresas globais que até alguns anos atrás distribuíam mundialmente conteúdo audiovisual predominantemente americano passaram a financiar e/ou encomendar produções locais em outras regiões do mundo.

Há uma construção discursiva e prática de um arranjo produtivo atual - norte-americano – no qual um país latino americano como o Brasil deve se “adaptar ou encaixar”. Neste sentido, a liberdade criativa e artística é mais frequentemente restringida e restrita. Precisamos nos questionar se esse processo não seria a construção de uma nova hegemonia ou colonização.

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 forte teor comercial que historicamente legitimaram o modus operandi da indústria cinematográfica americana. Pedro Butcher, ao analisar a construção da hegemonia norte-americana no Brasil aponta para a:

“[...] necessidade de se estar atento às estratégias de discurso que naturalizam determinados aspectos e pretendem tomar o mercado cinematográfico e suas circunstâncias como algo dado, natural. O “mercado” não é uma entidade autônoma, um sujeito da economia constantemente invocado para justificar determinadas “realidades”; o “mercado” precisa ser visto como um espaço heterogêneo, arbitrário e contraditório, habitado por forças de origens e intensidades diferentes que se embatem com um objetivo principal (porém não único): lucrar” (Butcher, idem, p. 29).

Pressupor e naturalizar um arranjo produtivo único e ideal no contexto de uma unicidade de ideia de **mercado** impede seguir outro rumo e agir sob outra perspectiva. Há uma multiplicidade de possibilidades de “mercados” e arquiteturas produtivas em disputa, com diferentes forças e atuações no mundo capitalista global. Expor disputas, contradições e consequências políticas permite questionar o modelo hegemônico, apresentado como único e natural na geopolítica. É nesse sentido que estudos precisam desvelar a construção discursiva e as práticas envolvidas com plataformas globais de streaming e avançar perguntas sobre

como iremos salvaguardar a diversidade dos modelos de produção, corpos e imaginários brasileiros?

A regulação do VoD/streaming no Brasil ganha corpo e volta à pauta em 2023. Na publicação do Fórum de Tiradentes há a seguinte recomendação para sua regulação:

“Avançar com a urgente regulação da operação do Vídeo Sob Demanda (streaming) e outras tecnologias de distribuição e veiculação de conteúdo audiovisual, atuais e futuras, considerando: a) destinação de percentual de seus faturamentos no território brasileiro para o fomento da indústria brasileira independente; b) Garantir o direito de propriedade intelectual e patrimonial para os produtores brasileiros sobre suas obras; c) Promover a transparência, garantindo o acesso a dados de mercado de streaming, exigir a disponibilização de dados e metodologias das plataformas de VoD; d) Garantia da exibição do conteúdo audiovisual brasileiro independente em seus catálogos de programação com o devido destaque a essas obras; e) Regular a distribuição via OTT, de forma a estimular a existência e o fortalecimento de plataformas brasileiras e garantir a presença, proeminência e produção de obras brasileiras independentes em plataformas internacionais, por meio da criação da Condecine VoD e atenção às questões de direitos de propriedade intelectual” (D’Angelo; Borgneth; ManevyH, idem, p. 32).

As discussões sobre VoD/streaming no Brasil evoca continuidades e contradições históricas ao mesmo tempo que indica desafios para o futuro. As questões aqui abordadas se relacionam de forma circular e propõem a construção de uma nova cultura política para o cinema e audiovisual brasileiro, considerando este campo como um ecossistema vivo e em constante transformação. O movimento do cinema, com suas diferentes “mortes” e sua “expansão” (Gaudreault; Marion, 2016) requer novas atuações no campo das políticas públicas.

As disputas são muitas e as relações e forças entre a cadeia do setor desiguais. O peso da tradição do eixo da produção, a falta de política de informações e indicadores estruturantes e a ausência regulação do VoD² não são irrelevantes. Em 2023, abrem-se brechas para avançar nos debates, pesquisas, políticas e práticas sociais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema envolve tanto ciclos de destruição quanto de renovação. A preservação da memória do processo histórico é fundamental contra qualquer tipo de amnésia ou a deslumbrada ideia mito do progresso. Porém, a nostalgia e o desespero com relação aos futuros podem cegar tanto quanto a ignorância do nosso passado.

²Importante lembrar que o Brasil nunca regulou a TV aberta. “Pulou” etapa e regulou a TV por assinatura. Há um passado irresoluto e silenciado (Bahia, 2012).

Rupturas e continuidades atravessam a história do cinema e do audiovisual brasileiro. O ano de 2023 é um marco de retorno da democracia no país. O campo cultural volta a ter lugar nas políticas públicas do país. Os avanços e, contextualizados pelo aprofundamento da construção democrática, demandam revisões permanentes nas políticas públicas e nos modos de realização do audiovisual no contemporâneo.

Há um crescente debate em fóruns especializados – mercado de festivais, seminários institucionais ou encontros privados – que se debruçam sobre questões “de mercado”, seus agentes, planos de negócio, desafios econômicos e institucionais. Contudo, esses espaços são protagonizados por profissionais atuantes que possuem interesses corporativos e imediatos. Há, portanto, uma brecha a ser ocupada pela academia na produção de conhecimento que pode, muitas vezes, se desdobrar em ações propositivas, como por exemplo, base para aperfeiçoamento de políticas públicas mais democráticas e sistêmicas.

O Fórum de Tiradentes foi uma ação política de congregação ao reunir uma diversidade de pesquisadores e profissionais dos diferentes mercados para a construção de uma reflexão conceitual e prática a partir das premissas da transversalidade e do ecossistema audiovisual. Contudo, o debate está em processo e é composto por diferentes forças e interesses.

Neste movimento de abertura para a reimaginação se situa na necessidade de repensar o papel, o foco e a relevância da regulação e do fomento público audiovisual no Brasil, a partir de uma agenda decolonial e de atenção à estrutura opressora do tripé da colonialidade do poder, saber e ser (Ballestrin, 2013). As instituições de regulação e fomento nacionais e transnacionais têm papel essencial a desempenhar para proteger o cinema e o audiovisual a longo prazo, estimular a construção de formatos múltiplos, mais democráticos justos e igualitários no país, no contexto da política cultural territorial e do ecossistema midiático global.

Em um momento histórico de reconstrução, reinventar o cinema e o audiovisual no campo teórico, prático, político, histórico, econômico e simbólico é fundamental. Refletir sobre as disputas de uma época é um compromisso do nosso tempo para fabular os futuros que queremos. Onde estávamos, onde estamos e para onde queremos ir? Que tipo de política de fomento e que modelo de regulação queremos? Neste sentido, parece importante inserir novas peças no tabuleiro, construir novos paradigmas e novos marcos teóricos que desloquem uma inércia histórica dos estudos do campo das políticas públicas para o cinema e audiovisual no Brasil.

As pesquisas acadêmicas não podem estar à margem das discussões e movimentos que pulsam no campo do cinema e do audiovisual. Por seu compromisso com a visão crítica, deve complexificar teorias e práticas, desnaturalizar processos tradicionais e propor novos paradigmas conceituais-metodológicos em tempos de aberturas para reimaginação e reinvenção.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUTRAN, Arthur. O pensamento industrial cinematográfico brasileiro. São Paulo: Hucitec editora, 2013.
- BAHIA, Lia; BUTCHER, Pedro; TINEN, Pedro. O setor audiovisual e os serviços de streaming: da necessidade de repensar a regulação e as políticas públicas. **Revista Epetic**, v. 24, n. 3, set./dez. 2022.
- BAHIA, Lia; BUTCHER, Pedro; TINEN, Pedro. **Imaginar o audiovisual como política pública**. Belo Horizonte: Universo Produção, 2023.
- BAHIA, Lia. **Discursos, políticas e ações**: processos de industrialização do campo cinematográfico brasileiro. São Paulo: Itaú Cultural: Iluminuras, 2012.
- BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, n. 11, Brasília, maio/ago. 2013, pp. 89-117.
- BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp, 2008.
- BUTCHER, P. **Hollywood e o mercado de cinema brasileiro**: princípios de uma hegemonia. 2019. Tese (Doutorado). Programa de Pós-graduação em Cinema, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.
- CALABRE, Lia. **Políticas públicas e indicadores culturais**: algumas questões. In: V ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. UFBA, Bahia, 2009.
- CARTA DE TIRADENTES. **Fórum de Tiradentes**, Belo Horizonte, 2023.
- D'ANGELO, Raquel; BORGNETH, Mário; MANEVY, Alfredo (orgs.). **Fórum de Tiradentes encontros pelo audiovisual brasileiro**. Belo Horizonte: Universo Produção, 2023.
- GAUDREAU, André; MARION, Philippe. **O fim do cinema**: uma mídia em crise na era digital. Campinas; Papyrus, 2016.
- GOMES, Paulo Emilio. **Uma situação colonial?**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A tela global**: mídias culturais e cinema na era hipermoderna. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- ZUBOFF, Shoshana. **A era do capitalismo de vigilância**: a luta por um futuro humano na nova fronteira do poder. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2020.

POLO CINEMATOGRAFICO DE MARICÁ COMO PROPULSOR CULTURAL, SOCIAL E ECONÔMICO

Sady Bianchin¹
Cristiana Miranda Soares de Moura²

RESUMO: O presente artigo pretende justificar a importância da criação do Polo Cinematográfico de Maricá, descrever suas áreas de atuação, assim como seu impacto econômico e social no município e arredores.

PALAVRAS-CHAVE: Polo cinematográfico. Indústria criativa. Audiovisual.

INTRODUÇÃO

O objetivo desse artigo é investigar a eficácia de um Polo Cinematográfico em Maricá perante a participação e o benefício de toda a população da cidade e junto aos produtores culturais de cinema, vídeo e televisão, assim como toda a rede de produtores artísticos existente no município, que serão beneficiados pelas facilidades oferecidas. O Polo prevê em última instância e como objeto de caráter amplo e permanente a formação de uma indústria e de uma mão de obra especializada, capaz de atuar na vasta área do audiovisual, dentro da região metropolitana de Maricá e em seus arredores.

Qual o valor de uma visão? O sonho por um país e uma cidade melhores coloca-nos diante de um olhar desafiador na direção de um futuro mais digno para nossa população. Neste contexto, entra em cena a cultura, elemento integrador de um povo. Esta produção de sentidos deve estar permanentemente em pauta por meio de políticas públicas. Temos de utilizar seu potencial de unificação da identidade e de geração de economia.

¹Poeta, ator, diretor de teatro, jornalista e sociólogo. Doutor em teatro e sociedade pela Universidade de Roma - Itália, mestre em ciência da arte pela UFF e professor universitário Faculdades Integradas Hélio Alonso. E-mail: sadybianchin@yahoo.com.br.

²Artista visual, curadora de cinema experimental e professora universitária nas Faculdades Integradas Hélio Alonso. Doutora em Artes pelo Instituto de Artes UERJ PPGArtes/UERJ. E-mail: cristianamiranda.cris@gmail.com.

A cultura democrática é uma estratégia para conquistar a credibilidade das sociedades. É uma fonte de revigoração das expectativas da autoestima. Uma cidade será mais igualitária quanto mais bem distribuído for o acesso à cultura. Não basta o Estado ordenar a construção simbólica e o patrimônio histórico, mas sim elaborar políticas públicas com fim de orientar o desenvolvimento da produção do imaginário social com o objetivo de transformação da realidade. O pensador Antonio Gramsci falava em cultura hegemônica e subalterna, ensinando-nos que a cultura só é subalterna enquanto as classes populares não tiverem consciência de si. A Constituição de 1988 garante a todos o pleno exercício dos direitos culturais. Portanto é compromisso do Estado a valorização e difusão das manifestações no âmbito cultural. Não o modelo de cultura para todos, e sim cultura por todos, para encurtar a distância entre as diferenças sociais. O caminho é o respeito à diversidade para a construção de um diálogo intercultural para solucionar conflitos no espaço público. A Declaração dos Direitos Humanos da ONU (Organização das Nações Unidas) afirma: “toda pessoa tem o direito de integrar livremente a vida cultural da comunidade”.

As cidades têm passado, presente e futuro. Nelas falam o humano, o sensível, a fantasia, as ideias que representam as pessoas e grupos sociais. Em Maricá, trabalhamos com o conceito de culturas, com orientação do poder público que instalou uma revolução social a partir de 2009 com o prefeito Washington Siqueira e vem sendo aprimorada com o atual prefeito Fabiano Horta. As tomadas de decisões em políticas culturais chegam à população através do Planejamento Estratégico da Cultura-PEC, elaborado pela Secretaria de Cultura. Os espaços existentes funcionam com editais e critérios transparentes, ativamente, ao alcance da coletividade, neles há projetos de geração de renda para a classe artística. As políticas públicas pressupõem um conjunto de ações coletivas voltadas para as garantias dos direitos sociais. Para tanto, é essencial uma política cultural que revitalize o comportamento dos moradores e suas tradições. O papel da prefeitura não pode ser substituído pelo do setor privado, mas a política cultural deve ser construída em parceria, protegendo as expressões da cultura popular, único campo onde não somos colônia. É essencial defender o saber local com investimento no território, descentralizar os processos decisórios e a disposição aos bens e serviços culturais. Pensar em políticas públicas para a cultura hoje é elaborar metas num programa interdisciplinar, numa relação com a educação, meio ambiente, turismo, comunicação social, ciência e tecnologia, saúde, esporte, segurança pública, entre outros. Também sob o ponto de vista econômico a cultura pode ser compreendida como um sistema de cadeias produtivas e avança na economia do conhecimento: nos setores financeiros, biotecnologia e computadores. Pensando neste contexto, estamos construindo o Polo de

Cinema e Audiovisual de Maricá que cumprirá importantes funções: uma cadeia nacional do audiovisual, a escola de cinema para formação da cadeia produtiva do âmbito cinematográfico e o fomento de produções e festivais no audiovisual brasileiro.

Enquanto rede o Polo Cinematográfico facilita aos realizadores locais o acesso aos incentivos de produção e formação. Ao público da cidade o Polo garante o acesso a uma programação de cinema em sala pública e gratuita. O Polo ressalta a importância de uma política de uso dos recursos públicos aplicados à produção cultural e ao incentivo às empresas locais da região metropolitana de Maricá. É notória a relevância do Polo Cinematográfico para ampliar e fortalecer o debate sobre a cultura na região e o seu impacto no aumento da qualidade de vida de toda sua população. Através do Polo Cinematográfico, a prefeitura de Maricá, pelo desempenho de sua Secretaria de Cultura, pretende garantir a democratização do acesso às formas artísticas de maneira ampla e qualificada, e aos bens culturais específicos do audiovisual.

A criação do Polo Cinematográfico compreende a importância do audiovisual na sociedade contemporânea, sua capacidade de oferecer enorme potencial de crescimento econômico e cultural para sua população. O cinema em seus inúmeros desdobramentos contemporâneos (da televisão aos *games*) é uma das mais importantes linguagens do mundo atual. O Polo reconhece o impacto da imagem no cotidiano de toda a população. O audiovisual invadiu o dia a dia de toda a humanidade e é hoje uma ferramenta presente em todos os setores da cultura.

A geração de riqueza simbólica proveniente do audiovisual é abundante e ilimitada. O cinema é uma indústria complexa que alia aspectos econômicos a aspectos artísticos, é movido por pessoas, talentos, universidades e pujança intelectual e cultural. Integrando a cidade em toda a cadeia produtiva do audiovisual, o Polo estará alinhando o município de Maricá a uma economia criativa infinita, capaz de proporcionar um intenso e significativo crescimento no bem-estar econômico e cultural de sua população.

HISTÓRIA DA CIDADE

Maricá é um município brasileiro localizado no litoral norte da região metropolitana do Estado do Rio de Janeiro, a uma distância de 60 km de sua capital. Sua população estimada em 2019 pelo IBGE é de 161.207 habitantes. Em um raio de 100 km a partir de Maricá estão: a rodovia Presidente Dutra, que liga as duas maiores cidades do país, o Aeroporto

Internacional Tom Jobim, o Porto do Rio de Janeiro e algumas das cidades mais populosas do Estado.

A história de Maricá remonta a épocas remotas, sua ocupação pelos povos nativos foi intensa antes da chegada dos colonizadores portugueses. Seu nome vem do antigo tupi e designa uma planta leguminosa muito comum na região. A abundância em peixes e espécies marinhas de suas praias e lagoas deu em 1584 ao padre José de Anchieta uma “pesca milagrosa”, que tornou conhecido o local e estimulou a precoce ocupação dos portugueses com grandes latifúndios que permaneceram ativos, movidos por mão de obra escrava, até o fim do século XIX. Algumas dessas antigas fazendas permanecem enquanto ruínas históricas e são hoje importantes lugares de memória existentes nos arredores da cidade. A cidade possui duas fazendas da época colonial e duas aldeias indígenas: a Fazenda de Itapeba e a Fazenda do Pilar, onde ficaram hospedados em 1868 a Princesa Isabel e o Conde D’Eu e as aldeias: *Tekoa Ka’aguy Hovy Porã* e *Ara Owy Re*, onde vivem os povos Guaranis M’Byá.

Ao longo do século XIX Maricá recebeu importantes visitantes europeus, sendo o mais célebre de todos eles o naturalista inglês Charles Darwin, que desembarcou em 1832 em Itaocaia. A viagem de Darwin pelo norte fluminense foi fundamental para seus primeiros contatos com a biodiversidade da Mata Atlântica, cuja acurada observação contribuiu para a formulação da Teoria da Evolução e o princípio da seleção natural.

Maricá possui dentro do município uma área de proteção ambiental que protege quase mil hectares de restinga. A Área de Proteção Ambiental de Maricá abriga sítios arqueológicos, uma comunidade pesqueira tradicional, a “Comunidade Zacarias” que está presente no local desde o século XVIII, e um complexo ecossistema formado por dunas, brejos, vegetações e vasta fauna da restinga³.

CONTEXTO POLÍTICO E ECONÔMICO NO QUAL A CRIAÇÃO DO POLO ESTÁ AMBIENTADA

É importante levar em consideração o contexto histórico, político e econômico no qual a criação do Polo está ambientada. A cidade de Maricá colhe atualmente os frutos da expansão do pré-sal no Estado, cujos *royalties* cobrados dos grandes produtores contribuem significativamente para a receita dos cofres públicos municipais. A cidade é hoje, e

³Disponível em:
<https://www.inea.rj.gov.br/biodiversidade-territorio/conheca-as-unidades-de-conservacao/apa-de-marica/>. Acesso em: 17 ago. 2020.

permanecerá pelos próximos anos, o município que recebe a maior quantidade de recursos pagos pelas empresas petroleiras⁴.

O prefeito Fabiano Horta (PT), reeleito em 2020, tendo como secretário de Cultura Sady Bianchin, tem dado continuidade às políticas públicas visando intensificar a cultura na cidade de Maricá, o que tem fortalecido o crescimento da cena artística na cidade ao longo dos últimos anos. A reinauguração do Cinema Henfil, localizado no corredor cultural da cidade, em uma rua de grande circulação em pleno centro urbano, é um fato de grande relevância na concretização dos ganhos obtidos na infraestrutura cultural de Maricá.

Tendo como base uma administração responsável dos recursos disponíveis, a cidade dispõe de importantes conquistas como: renda básica, transporte público com tarifa zero, moeda social Mumbuca, parcerias com o MST, para a implementação da agroecologia, e um investimento forte na educação e na malha aeroviária. A cidade possui o terceiro maior aeroporto do Estado.

O Polo Cinematográfico está em perfeita harmonia e será um grande impulso para a Moeda Social Local circulante Mumbuca, que é um dos projetos mais inovadores no campo das finanças solidárias e um dos mais criativos programas municipais de distribuição de renda atualmente em prática no Brasil⁵.

O projeto do Polo Cinematográfico de Maricá envolve a transformação da cidade em cenário para produções nacionais e internacionais. Com investimentos provenientes da Lei do Fomento ao Cinema e Audiovisual, a cidade estará habilitada a fornecer a estrutura necessária para acolher as equipes de filmagens que venham filmar em suas paisagens e locações históricas. Por decreto, já foi criado o escritório “*Maricá Film Comission*”. As *Film Commissions* são importantes instrumentos de promoção da imagem e do capital simbólico de uma cidade. A criação do escritório “*Maricá Film Comission*” potencializa ainda mais a força da atividade audiovisual no município de Maricá, podendo antever e ocupar espaços futuros para novas realizações e novos eventos cinematográficos na cidade.

Com a criação do Polo Cinematográfico, a administração municipal de Maricá investe ativamente na indústria do audiovisual, contribuindo para o desenvolvimento de um segmento econômico com grandes e novas oportunidades de geração de emprego e renda. Por meio desse projeto foi idealizado um convênio com a “Cine Città”, na Itália, e a “Escola de Los Baños”, em Cuba, cuja parceria será a base da criação da “Escola de Cinema de Maricá”.

⁴Disponível em: <https://economia.estadao.com.br/noticias/geral,com-expansao-do-pre-sal-marica-vira-novo-rico,70003100466>. Acesso em: 16 ago. 2020.

⁵Disponível em: <https://www.institutobancopalmas.org/como-funciona/>. Acesso em: 16 ago. 2020.

A “Escola de Cinema de Maricá” oferecerá aos alunos do município e região cursos de níveis técnicos, profissionalizante e especialização, além de promover palestras, workshops e seminários abertos ao público em geral. Os alunos da Escola poderão participar como estagiários nas produções audiovisuais realizadas na cidade e selecionadas pela Lei do Fomento ao Cinema e Audiovisual. A Escola contará com área localizada no corredor cultural da cidade, salas de aula equipadas com telas e projetores, biblioteca, salas para ensaio, estúdio de vídeo e laboratório de edição.

Dentro do projeto do Polo está prevista a criação do “Festival Maricá de Cinema”, que tem como papel principal a formação de plateias, assim como a homenagem a nomes da indústria cinematográfica e a integração entre a comunidade do cinema brasileiro e a população da cidade. O “Festival Maricá de Cinema” terá como palco o Cinema Henfil, o Cine Drive-In a ser criado no aeroporto, além de um espaço público de exibição a ser montado em espaço aberto na beira da lagoa. O “Festival Maricá de Cinema” oferecerá entretenimento gratuito para todas as camadas da população da cidade.

É importante salientar que a criação do Polo Cinematográfico de Maricá celebra uma antiga relação existente entre a cidade e as produções audiovisuais brasileiras. Desde a década de 70 do século passado a cidade vem recebendo um grande número de produções de cinema e televisão, realizações que fizeram de suas paisagens naturais e urbanas locações para suas filmagens. Diretores como Ruy Guerra, Lázaro Ramos, Walter Avancini e Jayme Monjardim, realizaram na cidade de Maricá a filmagem de diversos longas metragens, telenovelas e outras séries televisivas⁶.

APRESENTAÇÃO DO POLO E ENTREVISTA COM O SECRETÁRIO DE CULTURA SADY BIANCHIN

O Polo Cinematográfico prevê a criação da “Escola de Cinema de Maricá” que tem como objetivo capacitar profissionais locais para o desempenho em toda a cadeia produtiva do audiovisual. Para a “Escola de Cinema de Maricá” estão sendo criadas parcerias internacionais com a “Escola de los Baños” em Cuba e com os estúdios “Cine Cittá” na Itália. A Escola está sendo pensada e planejada para estar localizada no corredor cultural da cidade, próxima ao Cine Henfil e a Igreja Matriz histórica da cidade.

A Escola de Cinema tem por objetivo preparar a cidade de Maricá para ter recursos humanos habilitados para atuar profissionalmente em todos os campos da cadeia produtiva do

⁶Ver em Anexo o relatório realizado pela prefeitura de Maricá referente às produções audiovisuais realizadas no município.

audiovisual. Desde o roteiro, a pesquisa, a pré-produção que envolve a preparação de toda a logística do filme, a filmagem, a finalização e a exibição, todas as áreas serão contempladas em cursos de treinamento e conhecimento de seu arcabouço teórico. A Escola pretende integrar seus alunos com as realizações cinematográficas em atuação no Polo de Cinema sob a forma de estágios a serem supervisionados pelos profissionais acadêmicos e pelos produtores/artistas criadores.

O Polo Cinematográfico prevê uma integração com os serviços e espaços públicos da cidade de Maricá. Serão colocados totens multimídia nas praças e monitores de TV nos ônibus da rede pública municipal. Os totens multimídia disponibilizarão informações históricas sobre a cidade e seus moradores ilustres que participaram de forma ativa e decisiva na cultura nacional, como Darcy Ribeiro, Antonio Callado, entre outros. Através dos totens, a população poderá acessar em seus momentos de lazer e locomoção pela cidade informações sobre seu passado e sua história, fortalecendo a valorização da memória e do patrimônio histórico material e imaterial da cidade entre seus moradores e turistas visitantes. Os monitores instalados nos ônibus da rede pública municipal exibirão filmes de curta duração realizados pelos alunos da “Escola de Cinema” possibilitando à população o acesso aos conteúdos gerados pelo Polo e democratizando de forma profunda o acesso ao audiovisual junto à população.

O Polo Cinematográfico de Maricá inclui a criação de uma rede de exibição de filmes e conteúdos audiovisuais na cidade. Além do “Cine Henfil”, já inaugurado em 2020 no corredor cultural da área metropolitana central, serão inaugurados o “Cine Drive In” localizado na área do aeroporto e o “Cine Lagoa”, localizado em área aberta a ser escolhida nas margens da lagoa. Estes locais receberão estreias de produções nacionais e internacionais, assim como filmes realizados no Polo, oferecendo à população da cidade e arredores intensa programação cultural que fortalecerá o turismo e proporcionará um significativo aumento na qualidade de vida de sua população.

4.1 Entrevista realizada por Cristiana Miranda com o Secretário de Cultura Sady Bianchin em 4 de janeiro de 2021:

1) Como será a integração entre o Polo Cinematográfico de Maricá e os recursos municipais provenientes do pré-sal:

Nós temos uma renda proveniente do pré-sal que pode ser investida na cultura. A cidade está investindo em uma economia cultural infinita, porque o produto natural é um produto finito e o Polo é uma das preparações da cidade para transformar esse recurso finito em uma

economia criativa infinita. Preparar a cidade através da cultura e das linguagens artísticas é uma forma de colocar a cidade no patamar da economia criativa infinita e principalmente em toda uma cadeia produtiva no campo da capacitação profissional para que se possa através da linguagem audiovisual colocar a cidade para ter recursos humanos antes de rodar, durante a filmagem e na pós-produção. Desde o roteiro, a preparação, a pesquisa, profissionais de todas as áreas, cooperativas de atores, técnicos, a montagem. Criar a Escola de cinema, usar o Fomento do Áudio Visual integrado ao Polo.

2) Fale um pouco mais sobre a Escola de Cinema integrada ao Polo:

Estamos construindo o projeto da Escola, estamos preparando a estrutura necessária. O Polo está no campo da Secretaria de Cultura como uma solicitação para construir essa demanda através do Instituto de Ciência e Tecnologia de Maricá- ICTIM.

Estamos preparando o espaço para a Escola dentro do corredor cultural da cidade, onde está o Cine Henfil, a igreja histórica, a Casa de Cultura, onde vamos ter o Teatro Municipal e onde será a Escola de Cinema. A escola terá parcerias com a Escola de Los Baños em Cuba e com a Cine Cittá na Itália. A Escola terá profissionais do campo pedagógico que sejam interessantes para trabalhar na formação da capacitação do profissional de audiovisual, tanto no campo teórico, de pesquisa, roteiro, quanto também na parte prática de câmera, atores, edição, produção, tudo o que envolver a cadeia produtiva completa do audiovisual será contemplado com cursos de capacitação. Serão equipados estúdios, salas multiuso e o Cine Henfil. Haverá ao menos oito salas multiuso de cultura pelos distritos, que serão centros de cultura e participação popular. As salas multiuso abrigarão cineclubes que girarão em torno do Cine Henfil. O Polo envolve também a criação de uma rede do audiovisual, que abarque *games* e cinema experimental, a criação de um Festival de cinema, de um *Drive In* e cinema ao ar livre na área próxima a lagoa. Com a chancela da prefeitura será posta em prática a Lei do Fomento Audiovisual. Investimento nas produções realizadas no município, com a contrapartida de exibição de filmes e estreias nos espaços locais da cidade.

Estamos trabalhando com o antes, o durante e o depois da pandemia. A cidade de Maricá já está comprometida com a vacinação de sua população. Com os festivais e editais de realização o Polo de Cinema se compromete com a produção e a exibição de conteúdos culturais que incluam questões dos povos indígenas, dos povos afrodescendentes, para que esses conteúdos possam trabalhar com a cultura educacional, com as escolas municipais que envolvem a rede do município. Então o Polo cumprirá importantes funções, desde o fomento, a discussão de investimento nas produções filmicas que têm interesse no campo do pensamento, no campo do documentário, do experimental e do cinema independente. Como

também pensamos na escola e na capacitação da cidade para que o Polo e a linguagem audiovisual possam ser um instrumento para fazer essa transição do produto finito dos recursos naturais, que nem sempre são renováveis como é o caso do pré-sal, para uma outra economia que é a da economia criativa da cultura infinita. A realização do Polo de Cinema traz uma cultura limpa e renovável, que não polui.

3) Fale um pouco sobre o conceito de “cidade inteligente” proposto pela Secretaria de Cultura para o município de Maricá:

O Polo entende a cidade de Maricá como uma cidade inteligente, assim como existem cidades que possuem o título da UNESCO de cidade criativa, Maricá se habilita com o Polo de Cinema a receber o título de cidade inteligente. Darcy Ribeiro escolheu Maricá para morar, Antonio Callado e uma legião de grandes nomes da arte e do pensamento escolheram Maricá como opção de vida. Nesse sentido trabalharemos o Polo como um espaço de inteligência e reflexão sobre o Brasil. Nesse espírito vamos trabalhar as produções cinematográficas ligadas ao Polo com documentários, com personalidades importantes.

O Polo pretende trabalhar com a questão da biotecnologia criando totens nos espaços públicos da cidade, como verdadeiros museus tecnológicos da memória, da cultura não só da cidade, mas da cultura brasileira. Então além de oito equipamentos satélites que serão centros de cultura e participação popular, serão criados os totens da biotecnologia produzindo conteúdos do audiovisual onde as pessoas poderão acessar documentários sobre a vida e obra de grandes personalidades da cultura brasileira.

4) Fale sobre a integração entre o Polo Cinematográfico de Maricá e a moeda social Mumbuca:

Vamos trabalhar integrado com a Secretaria de Cultura através do Polo de Cinema diretamente com a economia solidária e criativa que é a cultura e a moeda Mumbuca. Na cidade de Maricá tudo gira em torno da economia da moeda Mumbuca, então vamos fazer os trabalhos de contrapartida das Leis de Fomento através da moeda Mumbuca, dessa forma estaremos aquecendo a economia local. Um Mumbuca é um Real. A moeda Mumbuca é também uma espécie de cartão de crédito cujas tarifas retornam para o município. As taxas e os juros não vão para nenhuma empresa privada, mas retornam para o município, para serem reinvestidas na própria população. Através da moeda Mumbuca, o Polo de Cinema vai gerar uma economia criativa infinita fomentando a renda da cidade, aquecendo essa economia e toda a cadeia econômica num ciclo de crescimento cada vez maior.

O Polo Cinematográfico terá articulações fundamentais com todos os setores da cidade e com todos os campos de saberes, com o teatro e outras linguagens. Em relação ao transporte

público, o Polo prevê a instalação de monitores de TV em todos os ônibus com a exibição de filmes realizados no Polo. Assim, cada ônibus estará exibindo conteúdos produzidos pelo Polo, que cumpre dessa forma importante papel na democratização do acesso a esses conteúdos. Assim o Polo passa a desempenhar importante função na democratização do acesso do audiovisual à população que utiliza o transporte público. Os monitores serão os totens móveis do Polo, dentro dos ônibus públicos, os chamados “vermelinhos” da cidade, democratizando o acesso à produção audiovisual na cidade de Maricá.

A articulação com o transporte coletivo, com a moeda Mumbuca aquecendo a geração de renda da cidade, trazendo do Polo um retorno de várias maneiras para a cidade. Uma espécie de multiuso ao Polo, que terá importância na formação profissional, na capacitação dos profissionais já formados, na produção e na distribuição. O Polo criará uma cadeia produtiva, uma rede que terá relação direta com o meio ambiente, com a questão dos direitos humanos, agroecologia. Nos espaços de memória existentes na cidade, como a fazenda pública, muitos documentários podem ser feitos. Agora mesmo será rodado por Flávio Tambellini “A revolução dos Malês”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A criação do Polo Cinematográfico de Maricá efetivará de maneira consistente e planejada o indispensável investimento público na realização de políticas para o florescimento da arte e a criação de uma intensa agenda cultural para a cidade. A avaliação dos possíveis impactos da criação de um Polo Cinematográfico em Maricá inclui o aumento da renda e das oportunidades de emprego para a população local e arredores. O Polo assegurará também à população de Maricá o direito de participar na vida cultural de sua comunidade, com uma intensa programação que proporcionará à cidade, seus moradores e visitantes, um maior acesso às produções artísticas e culturais tanto nacionais quanto internacionais.

Segundo a Declaração dos Direitos Humanos toda pessoa tem o direito de integrar-se livremente na vida cultural da comunidade, de usufruir das artes e de participar do progresso e dos benefícios que dele resultam.⁷ Com a criação do Polo a Secretaria de Cultura de Maricá garantirá a realização dos direitos civis previstos em nossa Constituição Federal vigente, onde se afirma que o Estado brasileiro garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e

⁷Artigo 27 da Declaração Universal dos Direitos Humanos.

incentivará a valorização das manifestações culturais e artísticas em todo o território nacional.⁸

Com o Polo Cinematográfico de Maricá a prefeitura da cidade, através de sua Secretaria de Cultura, efetiva a vocação de Maricá como “cidade inteligente”, habilitada a transformar os recursos provenientes da extração do pré-sal em benefícios materiais e imateriais sustentados pelo recurso infinito que é a criatividade e a vitalidade de uma população que usufrui de um verdadeiro e abundante acesso à educação e à cultura. O Polo integrará a cidade em uma economia criativa infinita, transformando os recursos finitos provenientes dos bens fósseis em uma cadeia econômica ilimitada baseada na criatividade. Com a realização do Polo Cinematográfico de Maricá a cultura e as linguagens artísticas se tornam instrumentos de criação e fortalecimento de uma economia criativa na cidade e de um significativo crescimento na qualidade de vida de sua população, através de um profícuo acesso aos bens artísticos e culturais.

A economia do audiovisual sempre foi objeto de atenção geopolítica. Governos de países desenvolvidos cuidam de sua produção audiovisual como de um valioso ativo, tão importante quanto gás e petróleo. O cinema em todas as suas múltiplas formas contemporâneas afeta diretamente a forma como nos vemos e somos vistos no mundo. Através do Polo de Cinematográfico de Maricá a cidade fortalecerá sua imagem no Estado e será capaz de impactar de maneira positiva a cultura brasileira em âmbito nacional.

A possibilidade de assegurar os direitos de sua população e de manter as políticas públicas do município alinhadas com a defesa da vida em todo o seu encanto e esplendor é o objetivo final da criação do Polo Cinematográfico de Maricá. O Polo contribuirá para integrar os diferentes setores da comunidade de Maricá e seus arredores, promoverá a inclusão e a melhoria social de todos os cidadãos, assim como um próspero desenvolvimento econômico e cultural na cidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERTINI, Alfredo. Economias da Cultura: a indústria do entretenimento e o audiovisual no Brasil. São Paulo: Saraiva, 2008.

⁸Art. 215 da Constituição Federal, parágrafo terceiro: “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.”

BRUM, Nilton Cezar Marins. Contando a História de Maricá. 2ª Ed. Maricá, Smart Printer, 2016.

CAETANO, Maria do Amparo. Jacintho Luiz Caetano, 100 anos de história. Maricá, COP Editora e Gráfica Ltda, 2000.

FIGUEIREDO, Eduardo Rodrigues de. Toponímia de Maricá. Anuário Geográfico do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2:15-31, 1949.

FIGUEIREDO, Eduardo Rodrigues de. A Flora e a fauna de Maricá. Anuário Geográfico do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 3:13-48, 1950.

FIGUEIREDO, Eduardo Rodrigues de. Grandeza e Decadência na Vida Rural de Maricá. Anuário Geográfico do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 4:41-78, 1951.

FIGUEIREDO, Eduardo Rodrigues de. Notas para a História de Maricá. Anuário Geográfico do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 5:11-77, 1952.

LAMBRAKI, Alexandra. Compêndios da História de Maricá. Maricá, COP Editora e Gráfica Ltda, 2005.

MACHADO, Paulo Batista. Maricá, meu amor. Rio de Janeiro, Apex, 1977.

MARTINS, Vinicius. Fundamentos da atividade cinematográfica e audiovisual: teoria e questões. Rio de Janeiro: Elsevier, 2009.

MELLO, Marco Antonio da Silva e Arno Vogel. Gente das Areias. História, meio ambiente e sociedade no litoral brasileiro. 2ª Ed. Maricá, RJ – 1975 a 1995. Niterói, Eduff, 2017.

PIMENTEL, Célio R. M. Estrada de Ferro Maricá: Desenvolvimento Urbano e Regional da Área Litorânea do Estado do Rio de Janeiro / Célio R.M. Pimentel. 1 ed. Rio de Janeiro: Hora Certa, 2015.

PARTICIPAÇÃO SOCIAL, CORPORATIVISMO E POLÍTICAS PÚBLICAS DE AUDIOVISUAL

Hernani Heffner¹

Laura Bezerra²

RESUMO: O artigo apresenta uma reflexão crítica a partir da vivência direta dos processos de trabalho do Fórum de Tiradentes, que reuniu atores de diversos segmentos do audiovisual brasileiro para elaborar sugestões para formulação de novas políticas públicas setoriais. A ênfase está no espaço ocupado pelo segmento da preservação dentro da configuração desse tipo de encontro, e pelas tensões que daí advieram. O texto aborda também a retomada da interlocução do campo da preservação com o MinC no Encontro Nacional de Arquivos e Acervos Audiovisuais Brasileiros durante a 18ª. Mostra de Cinema de Ouro Preto, na perspectiva da participação.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas públicas de cultura. Audiovisual. Participação social.

INTRODUÇÃO: PARTICIPAÇÃO SOCIAL E POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA

A Constituição Federal de 1988 refere-se explicitamente, no seu Art. 215, ao “pleno exercício dos direitos culturais” como uma atribuição dos poderes públicos e as políticas públicas de cultura seriam, nas palavras de Francisco Humberto Cunha Filho (2018), um “instrumental de efetivação” destes direitos. A ideia da cultura como um direito engloba não apenas o direito à fruição e à produção, mas também à participação cidadã nos processos decisórios sobre os caminhos tomados nas políticas culturais (CHAUÍ, 2006). Esse entendimento é fruto de um longo processo de busca de superação das tradições autoritárias do Estado brasileiro.

O conceito de sociedade civil surgido no início do século XIX em países da Europa e nos EUA, só vingará no Brasil no século XX. Segundo Leonardo Avritzer (2012, p. 384) ele

¹Gestor, editor, ator e dramaturgo. Gerente da Cinemateca do MAM-RJ. Coordenou o GT Preservação no Fórum de Tiradentes (2023). Foi presidente da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual no biênio 2012-2014.

²Professora do CECULT/UFRB. Pesquisadora de política & gestão da cultura e audiovisual. Integrou o GT Preservação no Fórum de Tiradentes (2023). Foi presidente da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual no biênio 2014-2016.

apresenta-se de forma dualista e espelha dois aspectos característicos da modernidade ocidental, “a diferenciação entre as esferas econômica e familiar com a abolição da escravidão, e a diferenciação entre Estado e sociedade causada pela especialização sistêmica do Estado moderno”. No Brasil – país colonizado e construído com base em uma exploração violenta de povos escravizados –, em função da precária diferenciação entre o público e o privado e do processo político privatista desse período, o conceito de sociedade civil somente emergirá no séc. XX e com um significado tripartite, envolvendo grupos sociais organizados, mercado e Estado.

Nesse contexto, a consolidação das liberdades democráticas de manifestação e de organização foi fruto de embates acirrados. Destacamos, no desenvolvimento dos processos participativos no Brasil, as lutas pela redemocratização, com a resistência à repressão e o fortalecimento de partidos e organizações sindicais nos anos 1960 e 70. Na duas décadas seguintes, ao lado da movimentação pelas Diretas Já e dos embates em torno da Assembleia Constituinte, emergem outras formas de participação social e novos atores vindos de bairros e regiões periféricas das grandes cidades na luta por direitos sociais básicos (habitação, transporte, postos de saúde, creches etc.). A ideia de sociedade civil está, neste momento, vinculada “ao processo de reconstituição dos laços sociais pelos pobres da América Latina” (Avritzer, 2012, p. 385).

A sociedade civil brasileira começa, desde então, a buscar formas mais amplas de participação nos processos decisórios sobre as políticas públicas e passa da autonomia organizacional em relação ao Estado, fortemente reivindicada pelos atores sociais até a Constituinte, para um relação de interdependência entre a sociedade civil e o Estado (Avritzer, 2012; Gohn, 2005).

Participação é entendida neste artigo como “ações concretas engendradas nas lutas, movimentos e organizações para realizarem algum intento, ou participar de espaços institucionalizados na esfera pública, em políticas públicas” (Gohn, 2005, p. 28); como Milani, entendemos que “Sua ação é relacional; ela é construção de/na transformação social” (*apud* Gohn, 2005). Cabe salientar que a Constituição Cidadã aponta possibilidades de institucionalização da participação, o que adquiriu força a partir de 2003. Visto que as tradições autoritárias do Estado brasileiro se manifestam também no campo da cultura (Rubim, 2007; Chauí, 2008), as tentativas de indução à participação no Governo Lula foram recebidas ao mesmo tempo com entusiasmo e desconfiança; ainda assim, a sociedade civil ocupou os novos espaços surgidos com a criação de conselhos, colegiados e conferências de

cultura, colocando-se ativamente na construção de novos arranjos institucionais democráticos, em interlocução com o Estado.

Tais avanços foram brutalmente interrompidos a partir do golpe de 2016 e, com a eleição de Jair Messias Bolsonaro em 2018, o Brasil vivencia um violento ataque ao Estado Democrático de Direito. No campo da cultura, desmonte da institucionalidade, interrupção de ações e contratos em andamento (com destaque para a Ancine), asfixia orçamentária, criminalização de artistas, censura³ etc.

Se, a partir de 2003 “passava-se a formular as políticas públicas de cultura com efetiva e intensa participação social” (Varella; Brandt, 2020, p. 529-530), a situação agora vai no sentido radicalmente oposto. Em abril de 2019, no centésimo dia de governo Bolsonaro, o Decreto nº 9759, de 11 de abril de 2019, “*Extingue e estabelece diretrizes, regras e limitações para colegiados da administração pública federal.*” (grifos nossos). As instituições participativas que não foram criadas por Lei (ou por MPs anteriores a 11 de setembro de 2001) são extintas. Naquelas que não puderam ser dissolvidas, outras estratégias foram usadas para cercear a participação e o controle social: no Conselho Superior de Cinema, por exemplo, os cineastas brasileiros são substituídos por representantes de grandes grupos estrangeiros (Netflix e Motion Picture Association of America – MPA, por exemplo).

É importante ressaltar que o audiovisual brasileiro, tema deste artigo, tem um histórico de ações em busca de incidência política (Autran, 2014). Já nos anos 1920 o produtor Adhemar Gonzaga realiza uma apaixonada campanha em prol do desenvolvimento de uma indústria cinematográfica no Brasil, ideando mesmo a criação de um “Ministério de Cinema [... já que] O Cinema é complexo e exige atenções especiais do governo.” (Cinearte, nº 439, p. 5, 15 mai. 1936). Em 1932 Gonzaga cria junto com outros produtores a primeira entidade associativa e instrumento de diálogo com o poder público da área, a Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros - ACPB. Na década de 1950, o I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro (SP, 1952), o I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro (RJ, 1952) e o II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro (SP, 1953) reuniu cineastas, produtores e críticos em torno da discussão do que seria o cinema brasileiro e como fortalecê-lo enquanto indústria. Duas décadas depois ocorre o I Congresso da Indústria da Indústria Cinematográfica Brasileira (RJ, 1972). Em todos os períodos, democráticos ou autoritários, é intensa a participação de cineastas e produtores nas instituições públicas de cinema, como INCE, GEICINE, INC, EMBRAFILME, Concine, Secretaria do Audiovisual do Ministério da

³Cf. MOBILE – Mapa da Censura. Disponível em: <https://movimentomobile.org.br/mapa-da-censura/>. Acesso em: mar. 2023.

Cultura e, conseqüentemente, sua influência na configuração das políticas setoriais.

Após a reformulação parcial das estruturas da atividade cinematográfica nos anos 1990, empreendidas por um grupo de produtores isolados, volta a ser discutida a criação de uma associação que defendesse os interesses do cinema brasileiro em geral e, nesse contexto, foi organizado o terceiro⁴ Congresso Brasileiro de Cinema (Porto Alegre, 2000), que contou com a participação de 70 delegados representando 31 entidades de cinema de nove estados, além de observadores sem direito a voto. Dois anos depois, após a vitória de Luiz Inácio Lula da Silva nas eleições de 2002, foi realizado no Rio de Janeiro, o Seminário Nacional de Audiovisual, cujo relatório final foi entregue à Coordenação do Programa de Governo de Lula e norteou, grosso modo, as políticas da SAV nos anos seguintes. O Fórum de Tiradentes – Encontros pelo Audiovisual Brasileiro (FT), realizado como parte da programação da 26ª edição da Mostra de Cinema de Tiradentes (MCT), entre 20 e 28 de janeiro de 2023, coloca-se nesta tradição.

O presente artigo, uma tentativa de reflexão crítica a partir da vivência direta dos processos de trabalho do FT, na condição de integrantes do GT de Preservação, examinará principalmente o enfoque dado ao campo da preservação audiovisual. O recorte se justifica pela origem, trajetória e participação dos autores, mas principalmente pelo surpreendente espaço ocupado pelo segmento da preservação dentro da configuração desse tipo de encontro, e pelas tensões que daí advieram. Considerando a influência das disputas políticas, no seu sentido mais amplo (*politics*), e nas configurações das políticas culturais (*cultural policies*), serão, ainda, incorporadas às reflexões a retomada da interlocução do campo da preservação com o MinC/SAV no Encontro Nacional de Arquivos e Acervos Audiovisuais Brasileiros, durante 18ª edição da CineOP - Mostra de Cinema de Ouro Preto (CineOP, 21 a 26 de junho de 2023).

PARTICIPAÇÃO NAS POLÍTICAS DE AUDIOVISUAL APÓS O GOLPE DE 2016

O Fórum de Tiradentes – Encontros pelo Audiovisual Brasileiro apresentou-se como a face pública de um processo de trabalho iniciado durante a 16ª. Mostra Cine BH/BH International Film Festival (Cine BH, 20 e 25 de setembro de 2022), quando os produtores, diretores e ex-gestores públicos Alfredo Manevy e Mário Borgneth propuseram uma ação de

⁴Numa tentativa de criar uma linha de continuidade com os dois congressos da década de 1950. Em 2003, o CBC foi transformado em entidade permanente. Os encontros do Congresso Brasileiro de Cinema acontecem regularmente até 2010.

retomada da interlocução com o MinC/SAv e assumiram, junto com a CEO da Universo Produção, responsável pelo CineBH, Mostra de Tiradentes e CineOP, Raquel Hallak D'Angelo, a função de Coordenadores Executivos do Fórum. A proposta era reunir atores de diversos segmentos do audiovisual brasileiro “para o diagnóstico dos pontos críticos da atividade e a construção de balizadores para a formulação de novas políticas públicas, com um entendimento sistêmico da cadeia produtiva do audiovisual” (D'Angelo; Borgneth; Manevy, 2023, p. 11).⁵

Após a definição dos Grupos de Trabalho que, além dos consolidados segmentos da cadeia produtiva clássica do audiovisual Produção, Distribuição/Circulação e Exibição/Difusão, incorporaram também a Preservação e a Formação, a Coordenação definiu uma série diretrizes, a saber: foco nos eixos Descentralização, Diversidade, Democratização e Desenvolvimento e a busca de articulações transversais com ênfase em pontos comuns a todos os grupos como institucionalidade, marcos regulatórios e descentralização de investimentos. Cada GT deveria elaborar um documento com um diagnóstico, recomendações setoriais e transversais, além de uma "visão de futuro" sobre o segmento. Os debates internos dos grupos tiveram início em novembro de 2022, de forma remota, e continuaram presencialmente durante a Mostra de Tiradentes, quando a ênfase esteve no diálogo entre os GTs. Essa tentativa de operar nas interfaces entre os elos da cadeia produtiva do audiovisual é algo novo, bem-vindo, essencial mesmo, mas uma construção ainda bastante incipiente.

Cabe aqui um parêntese: as políticas de audiovisual no Brasil sempre foram fortemente concentradas no fomento à produção, com pouquíssimas exceções⁶ e, mesmo nestes momentos, o volume dos recursos investidos na produção permanece muito mais alto na relação com os outros segmentos. Isso é fruto, por um lado, de uma forte organização dos produtores como corporação e grupo de pressão e, por outro, mas claramente imbricado com este, de uma construção discursiva que praticamente invisibiliza outros elos da cadeia do audiovisual⁷, colocados, deste modo, numa posição muito desvantajosa nos embates pela distribuição de recursos. Este é um tema relevante neste artigo, visto que, como dito, as propostas dos Grupos de Trabalho foram pensadas e apresentadas visando desdobramentos

⁵A paginação refere-se à publicação impressa, que difere da digital.

⁶A exemplo das ações da Embrafilme no campo da distribuição, nos anos 1970, ou o Programa Brasileiro de Cinema e Audiovisual: Brasil um país de todas as telas, lançado em 2003, estruturado em quatro eixos temáticos articulados: produção, difusão, formação & memória, e política externa.

⁷Jean Claude Bernardet (2008, p. 26) afirma que “esse predomínio da produção orientando o discurso histórico pode ser encontrado em vários signos que constituem uma mentalidade cinematográfica” e chama a atenção para os cartões comemorativos da Cinemateca Brasileira; para ele, “não deixa de ser significativo que dois cartões do que se entende por ‘90 anos’ de ‘cinema brasileiro’ se refiram exclusivamente à câmera e ao diretor.”

junto principalmente à esfera público-governamental e em novos encontros – voltaremos ao tema.

Ao olharmos a composição dos grupos de trabalho no Fórum de Tiradentes, salta à vista não somente o grande número de integrantes do GT Produção, 13,⁸ mas também a quase exclusiva presença de produtores, diferentemente dos outros GTs que acolheram também membros de subsetores mais diversificados. Um exemplo é o GT Formação, que não contou somente com professores, mas também com gestoras, sociólogas, produtores, cineastas etc. (D'Angelo; Borgneth; Manevy, 2023, p. 55).

A Carta de Tiradentes reflete a preponderância da produção e as desigualdades entre os grupos: das 17 recomendações só uma referia-se à Formação e uma à Preservação. Temos, entretanto, que considerar que, no contato entre os GTs, conseguiu-se – ao menos no plano discursivo – difundir a ideia de um “ecossistema do audiovisual” e da “interdependência entre formação, preservação, produção e modos de difusão e circulação.” (D'Angelo; Borgneth; Manevy, 2023, p. 47). Na sua fala de encerramento da plenária final do FT, o coordenador do GT Preservação ressaltou a importância da preservação dos acervos audiovisuais para a sustentabilidade do setor, algo que no Brasil vem sendo assimilado muito lentamente, mas que, em 2005, já aparece na “Recomendação da União Europeia relativa ao património cinematográfico e à competitividade das atividades industriais conexas”, que concluiu que a salvaguarda do património audiovisual de um país é uma contribuição essencial “para melhorar a competitividade desta indústria” (Parlamento Europeu, 2005).

A inédita interlocução direta – literalmente “cara a cara” – da preservação com os demais segmentos do ecossistema audiovisual permitiu a revelação de um “aleijão” estrutural de caráter financeiro, legislativo e político dentro do próprio setor, e também a apresentação de uma pauta de reivindicações tão óbvia quanto ousada no que tange ao uso e conservação dos ativos audiovisuais mais antigos, tratada com inúmeras reservas e ambiguidades que vão desde o entendimento dos acervos como “patrimônio” e portanto fora do escopo de uma política de incentivos para a produção industrial do setor audiovisual, até a própria definição do que se entende como audiovisual hoje, afinal reduzida na prática à produção de filmes para “cinema”.

As limitações não são apenas conceituais ou de percepção, envolvem o próprio processo político de constituição do FT e seu papel de item de uma programação cultural, no

⁸Os GTs Formação e Distribuição/Circulação tiveram respectivamente oito integrantes; o de Preservação trabalhou com seis, tendo incorporado mais três pessoas durante o Fórum; Exibição/Difusão contou com onze integrantes.

caso um festival de cinema. A composição do encontro e a redação da maior parte do relatório traem a raiz cinematográfica. Campos do audiovisual, como jogos eletrônicos, televisão, realidade estendida (XR) e publicidade, com maior expressividade social, cultural e econômica do que o cinema na contemporaneidade, tiveram representação mínima ou inexistente. Também significativa foi a exclusão de organizações como a dos sindicatos de empresas de infraestrutura do setor, particularmente as de pós-produção, onde se inserem não só serviços de finalização mas também de duplicação e restauração filmica, e dos sindicatos de trabalhadores audiovisuais, tendo estes comparecido unilateralmente e criticado abertamente o FT pela exclusão.

Apesar do discurso em contrário, as resoluções do Relatório Final do FT parecem evidenciar uma real falta de visão sistêmica da atividade audiovisual contemporânea, onde os campos são muito mais convergentes do que divergentes em termos tecnológicos, mercadológicos, empresariais e políticos. A ideia da transversalidade de atuação dos agentes públicos e privados, fundamental para um segmento como o da preservação, também não se traduziu em uma aproximação clara e decidida a outros entes governamentais como IPHAN, MCT, MI, de resto também ausentes do encontro. Em um mundo em que a mesma ferramenta digital pode desenvolver o jogo eletrônico, criar a cenografia do filme, ou emular requisitos perdidos de experiências passadas de artefatos audiovisuais, persistir na ideologia e modelo do antigo campo cinematográfico constitui evidente desperdício de recursos, visão estratégica e ainda mera instrumentalização de uma cada vez mais esvaziada força simbólica e valor político.

Na perspectiva que interessa aqui, o Relatório do GT Preservação traz três pontos potencialmente conflituosos: em primeiro lugar, postular o reconhecimento da preservação pelos poderes públicos como parte integrante da cadeia produtiva do audiovisual, e consequentemente o direito de assento nos grêmios decisórios e, à criação de uma linha de financiamento específica para o setor no Fundo Setorial de Audiovisual (FSA), o PROPRESERV. Em segundo, a ampliação da diversidade das obras preservadas nos arquivos audiovisuais brasileiros e, finalmente, a criação de uma infraestrutura de preservação digital descentralizada. O primeiro ponto rejeita, como arcaica, a divisão entre o audiovisual "cultural" e "de mercado" e assim insere a preservação na arena de lutas por recursos, ao lado da produção e dos outros segmentos. Os dois últimos itens propõem um deslocamento na percepção tradicional dos arquivos de filmes e, especialmente, na centralidade das instituições do eixo Rio-São Paulo.

O CINEOP E AS REVERBERAÇÕES DO GT PRESERVAÇÃO

Os resultados do GT de Preservação⁹ do FT foram vinculados informalmente a um novo processo de trabalho, a saber a atualização do Plano Nacional de Preservação Audiovisual (PNPA), elaborado em 2016 pela Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA), a ser discutido, votado e encaminhado ao poder público federal durante o Encontro Nacional de Arquivos Audiovisuais na 18ª. Mostra de Cinema de Ouro Preto (CineOP), realizada de 21 a 26 de junho de 2023 na homônima cidade mineira.

A Associação Brasileira de Preservação Audiovisual foi criada em 2008, durante a 3ª. edição do CineOP, a fim de promover o desenvolvimento do setor, com ênfase na busca por um canal de diálogo mais eficaz com os poderes públicos.¹⁰ Somente em 2015, o MinC/SAV se dispôs a abrir o diálogo com a associação, que apontou para a necessidade de construção de uma política para o setor e propôs a elaboração do Plano Nacional de Preservação Audiovisual para embasá-la. A proposta estava em consonância com o ideário do Sistema Nacional de Cultura e foi prontamente aceita. Foi acordado que uma minuta do Plano seria entregue ao Ministro na edição seguinte do CineOP e o Plano foi elaborado e aprovado por unanimidade na assembleia-geral da entidade em junho de 2016¹¹. Mas, os tempos já eram outros, o golpe estava em curso e não havia mais interlocução com o Governo Federal.

No período entre a Mostra de Tiradentes e o CineOP 2023 houve uma série de eventos e articulações do grupo coordenador do FT com os poderes públicos, Ancine, MinC e com a SAV, inclusive com a recém-criada Diretoria de Preservação e Circulação e aqui surgem algumas questões prementes, uma vez que quem conduz a interlocução é a coordenação do FT, não a entidade eleita como representante da comunidade de preservação audiovisual, a ABPA. Teria esse grupo coordenador autorização para agir em nome de seus representados?

⁹O GT trabalhou com Daniela Giovana Siqueira - professora UFMS; Hernani Heffner, gerente da Cinemateca do MAM; Laura Bezerra - professora da UFRB; Lila Foster - pesquisadora, curadora e preservacionista, vice-presidente da ABPA; Rafael de Luna Freire - professor da UFF, coordenador do Lupa; Vitor Graize - diretor e pesquisador, produtor da Ufes. Nas reuniões presenciais em Tiradentes, o grupo incorporou Daniela Mazzilli - diretora da Cinemateca Capitólio/RS e coordenadora de Cinema, Vídeo e Fotografia da Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre; Débora Butruce - presidente da ABPA; e Valquíria Quilici - coordenadora CTA/V/SAV/MinC(D'Angelo; Borgneth; Manevy, 2023, p. 67).

¹⁰O governo Lula concentrou suas ações na Cinemateca Brasileira, gerando forte insatisfação do setor, visto que a (necessária) valorização da Cinemateca Brasileira, no período, ocorreu *em detrimento* de uma política nacional de preservação audiovisual. Mais sobre o assunto em Bezerra Lindner, 2013.

¹¹Pelo acordo, a ABPA conduziria uma construção coletiva e democrática do documento. Assim, nos meses seguintes, uma minuta foi escrita pela diretoria da Associação e debatida durante algumas semanas através do grupo de e-mails da entidade, o que serviu de base para uma segunda versão do Plano. Durante a 11ª. edição do CineOP, em junho de 2016, aproximadamente 100 preservadores audiovisuais de todo o Brasil tiveram cinco dias de intensos debates presenciais para burilar a segunda versão, de forma a contemplar a complexidade e heterogeneidade do setor. O Plano foi aprovado por unanimidade em assembleia geral. Segundo o acordo, ele deveria entrar em consulta pública, devendo posteriormente ser transformado em lei.

Quem são esses “representados” e quais os mecanismos de autorização usados para definir a relação entre eles e o grupo coordenador? Como se dá a divulgação das ações? A quem e como o grupo coordenador prestará contas? Qual a legitimidade dos acordos feitos, caso sejam, entre esse grupo e os poderes públicos? Quais os interesses envolvidos? São perguntas basilares, que permanecem sem resposta, tendo em vista a informalidade da constituição do grupo e na condução das atividades.

Nesse contexto, a 18ª. edição do CineOP foi eivada de tensões. A programação propriamente dita foi vista com uma certa surpresa¹². Uma das questões foi o fato de o Plano Nacional de Preservação Audiovisual – que estava em processo de atualização por uma comissão da ABPA, mas não havia sido debatido pelos associados –, foi enviado antes da CineOP para os coordenadores dos GTs do Fórum de Tiradentes com o pedido de contribuições. O procedimento causou um certo desconforto, pois o entendimento é que a atualização deveria preceder a consulta. O argumento da coordenação foi a necessidade de tramitação rápida no MinC. Ao fim e ao cabo, o PNPA foi atualizado, aprovado na assembleia-geral da ABPA, e entregue à diretora de Preservação e Circulação da SAv, Daniela Fernandes.

Tanto as falas da Secretária do Audiovisual, Joelma Gonzaga, como as de Daniela Fernandes pontuaram a intenção do novo MinC de promover ações estruturantes e descentralizadas. Para Frey (2000, p. 225)

“Políticas constitutivas [...] ou políticas estruturadoras [...] - determinam as regras do jogo e com isso a estrutura dos processos e conflitos políticos, isto é, as condições gerais sob as quais vêm sendo negociadas as políticas distributivas, redistributivas e regulatórias” (Frey, 2000, p. 225).

Esse parece ser o ponto nevrálgico: os embates em torno das mudanças na distribuição dos recursos, em um novo momento do setor audiovisual e um novo momento político. As políticas redistributivas, por alterar a repartição dos recursos, possuem forte potencial conflituoso. Esta é exatamente a esfera que chamamos de *politics*, os processos de negociação política, as disputas de poder no campo simbólico, que terminam por determinar a

¹²A mesa de abertura "Memória e Criação para o Futuro", que se propunha a fazer "um balanço da última década no segmento da preservação, pensar as perspectivas e os desafios [...] para] a educação, a preservação audiovisual e as políticas públicas em suas múltiplas dimensões", não tinha preservadores, exceto a mediadora. Integraram a mesa Denise Pires de Carvalho – Secretária de Educação Superior – Ministério da Educação; Fabrício Noronha – Presidente do Fórum Nacional de Secretários e Dirigentes Estaduais de Cultura – ES; Joel Zito Araújo – cineasta e doutor em comunicação e artes pela USP/ECA | SP; Joelma Gonzaga, Secretária do Audiovisual, representando a Ministra da Cultura. Mediadora: Laura Bezerra – professora e pesquisadora. Alex Braga – Diretor-Presidente da Ancine- RJ e Edivan Guajajara – cineasta indígena e membro da Mídia Índia – MA, não compareceram.

configuração final da políticas culturais, os regramentos, programas e projetos implementados.

À GUIA DE CONCLUSÃO: POLÍTICAS DE AUDIOVISUAL ENTRE O CORPORATIVISMO E A PARTICIPAÇÃO

Os três festivais de cinema mencionados e o FT são iniciativas da empresa Universo Produção, que acolheu, desenvolveu, produziu, editou e apresentou os resultados da proposição inicial de Borgneth e Manevy quanto a um novo diagnóstico propositivo do setor audiovisual, ou mais exatamente um novo pacto setorial entre Estado e sociedade civil organizada. Considerando a longuíssima tradição instituída pelos congressos de cinema de encontros políticos da área audiovisual, com destaque para os modelos de participação e encaminhamento interno dos trabalhos, seleção de temas, redação de diagnósticos e pautas reivindicatórias quanto a financiamento, governança, legislação e desempenho das atividades audiovisuais, e a divisão e composição dos segmentos internos do ecossistema audiovisual brasileiro, o FT parece representar uma mudança significativa de processos e metodologias de trabalho, particularmente no que tange à inclusão de segmentos pouco representados e valorizados anteriormente dentro da chamada cadeia produtiva do audiovisual, como Formação e Preservação.

Da mesma forma, a moldura conceitual dos documentos de trabalho do Fórum, os chamados 4 Ds – democracia, desenvolvimento, descentralização e diversidade –, embora presentes em inúmeros outros campos de atuação da sociedade no século XXI, parece inovar frente ao quadro mais típico de formulação de uma política industrial para o setor cinematográfico. O deslocamento para a esfera de condução de uma empresa também é um fator diferenciado, ainda que aberto em sua fase final para a participação do setor como um todo e para a apresentação dos resultados finais ao público em geral. Não se deve negligenciar o perfil do projeto empresarial de um “cinema sem fronteiras”, traduzidos em três festivais de sucesso, um deles dedicado ao “cinema patrimônio”, e ancorados essencialmente em filmes e seus requisitos de realização e circulação. No que tange aos relatórios finais dos GTs, consagrados na publicação “Relatório do Fórum de Tiradentes: Encontros pelo Audiovisual Brasileiro”, apresentam lado a lado um conjunto de proposições que se desenvolvem em sentido estruturante de cada segmento e mesmo do setor como um todo, e outras endereçadas a aspectos pontuais de legislação, governança e mesmo de administração burocrática cotidiana. O significativo resultado final para o campo da preservação revela, ao mesmo

tempo, um setor audiovisual de feição corporativa mais tradicional e com inúmeras contradições políticas, econômicas, ideológicas e culturais.

Isso nos parece ser fruto do enorme desequilíbrio de forças entre os segmentos audiovisuais de natureza mais comercial, em especial a Produção, com uma tradição organizativa de caráter fortemente corporativo e aqueles, como a Formação e a Preservação, que operam a partir de redes de interesse constituídas em função de envolvimento sociais mais amplos. Estes últimos enfrentam, conseqüentemente, maiores dificuldades de reconhecimento como novos atores políticos (RUA, 1998), com competência e legitimidade para exigir soluções para os problemas diagnosticados. São questões urgentes e a arena ferve, pois o advento do digital trouxe transformações tão céleres quanto profundas para o audiovisual e que exigem a definição "de um novo modelo de governança e formulação de políticas públicas descentralizado, [...] em conexão com o Sistema Nacional de Cultura e o Sistema Nacional de Patrimônio Cultural", como reivindica o Relatório do GT Preservação e a versão atualizada do Plano Nacional de Preservação Audiovisual.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUTRAN, Arthur. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 2014.
- AVRITZER, Leonardo. Sociedade civil e Estado no Brasil: da autonomia à interdependência política. *Opinião Pública*, Campinas, vol. 18, n. 2, p. 383-398, novembro 2012.
- AVRITZER, Leonardo. *Sociedade civil, instituições participativas e representação: da autorização à legitimidade da ação*. Rio de Janeiro, v. 50, n. 3, 2007. p. 443-464.
- BEZERRA-LINDNER, Maria Laura Souza Alves. *Políticas para a preservação audiovisual no Brasil (1995-2010)* ou: "Para que eles continuem vivos através de modos de vê-los" Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Salvador, 2013.
- CALABRE, Lia (Org.). *Políticas Culturais: reflexões sobre gestão, processos participativos e desenvolvimento*. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.
- CHAUÍ, Marilena. *Cidadania Cultural*. O Direito à Cultura. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2006.
- D'ANGELO, Raquel Hallak; BORGNETH, Mário; MANEVY, Alfredo (Orgs.). *Fórum de Tiradentes: Encontros pelo Audiovisual Brasileiro – Relatório*. Belo Horizonte: Universo Produção, 2023.
- D'ANGELO, Raquel Hallak; D'ANGELO, Fernanda Hallak (Orgs.). *Catálogo da Mostra de Cinema de Ouro Preto - CineOP*. Ouro Preto: Universo Produção, 2023.

DAGNINO, Evelina. Construção democrática, neoliberalismo e participação: os dilemas da confluência perversa. *Política & Sociedade*, nº 5, p.139-164, out. 2004.

GOHN, Maria da Glória. *O protagonismo da sociedade civil: movimentos sociais, ONGs e redes solidárias*. São Paulo: Cortez, 2005.

PARLAMENTO EUROPEU. Recomendação do Parlamento Europeu e do Conselho, de 16 de novembro de 2005, relativa ao patrimônio cinematográfico e à competitividade das atividades industriais conexas (Estrasburgo, 2005). *Jornal Oficial*, nº L323 de 09/12/2005, p. 0057 – 0061.

RUA, Maria das Graças. Análise de políticas públicas: conceitos básicos. In: RUA, Maria das Graças; CARVALHO, Maria (Org.). *O estudo da política: tópicos selecionados*. Brasília: Paralelo 15, 1998.

MESA XV

POLÍTICA CULTURAL E GESTÃO
DE INFORMAÇÃO

REPOSITÓRIOS DIGITAIS A FAVOR DAS POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL

Eula D. T. Cabral¹
Mariana F. Teixeira²
Cintia Augustinha dos S. Freire³

RESUMO: O objetivo deste artigo é mostrar a importância dos repositórios digitais nas políticas culturais no Brasil. A partir de pesquisas bibliográfica e documental, verificou-se que o trabalho nos repositórios digitais permite divulgar uma ampla documentação produzida no âmbito da cultura, tornando-a acessível aos pesquisadores e à sociedade; o repositório é um lugar de memória, de preservação, além de um importante espaço de democratização da informação; o acesso e a preservação dos documentos que registram a cultura brasileira são fundamentais à manutenção da memória cultural do Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas culturais. Repositórios digitais. Repositórios digitais culturais.

INTRODUÇÃO

Trabalhar com políticas culturais no Brasil é um desafio para os que acreditam e defendem a sua importância na sociedade. Mesmo que os estudos sobre políticas públicas para o setor cultural no país tenham iniciado no século XX, não se pode ignorar que ações culturais públicas significativas tiveram o pontapé nos anos 1930, levando pesquisadores e políticos a defenderem que políticas culturais, quando bem aplicadas, fazem diferença na vida das pessoas e da sociedade em geral (Cabral; Freire; Alves, 2018).

Na história do Brasil, observa-se que nos anos de 2003 a 2016 as políticas públicas voltadas para a cultura se desenvolveram em três eixos específicos: econômico, mediante a administração de recursos; simbólico, dada a identificação dos cidadãos enquanto nação; e social, compreendida como direito essencial à vida. “Por política pública cultural estamos

¹Doutora e Mestre em Comunicação Social (UMESP), com pós-doutorado em Comunicação (UERJ). É líder do grupo de pesquisa Economia Política da Comunicação e da Cultura (EPCC - CNPq/FCRB), professora do PPGMA (FCRB). E-mail: eulacabral@gmail.com.

²Doutoranda e Mestre em História (UERJ). Bolsista PIPC da FCRB. E-mail: marianafra@gmail.com.

³Mestre em Mídia e Cotidiano (UFF). Bolsista PIPC da FCRB. E-mail: cintiaaugustinhafreire@id.uff.br.

considerando um conjunto ordenado e coerente de preceitos e objetivos que orientam linhas de ações públicas mais imediatas no campo da cultura” (Calabre, 2013, p. 9).

Mesmo que as políticas culturais sejam fundamentais na vida das pessoas, no caso do Brasil, historicamente, esteve interligada à conjuntura política do Brasil, caracterizada pelas discontinuidades nas ações culturais. Uma questão importante quanto à cultura nacional, colocada por Michael Pollak (1989), refere-se ao fato de, historicamente, as memórias de grupos minoritários, como os não letrados, além de danças, costumes, não constarem nos arquivos das memórias oficiais do Estado. Observa-se que o descarte dessas memórias têm uma influência direta na questão identitária da nação.

Evidentemente, não se pode esperar os anos passarem, pois há um tempo presente que se coloca necessário para atender a sociedade, praticamente em “tempo real”. O intervalo que havia entre o passado e o presente hoje já não existe mais. Para Stuart Hall (2006), através das memórias do que se faz, pensa, sente e como se relaciona, pode-se chegar à noção da própria identidade, no tempo em que se vive e a partir de experiências adquiridas, tudo isso regulando a prática de conduta em sociedade.

O que vem se tornando memória cultural no Brasil? Não se pode negar que é preciso ficar atento, uma vez que a desinformação vem criando raízes no século XXI. Conforme foi observado por Cabral (2022, p. 13),

“[...] nos últimos anos, informações falsas vêm sendo difundidas pelas redes sociais e pelos meios de comunicação; logo, governos, empresas e a sociedade civil têm dificuldade para desmascarar o que é errado e mostrar o que é verdadeiro. Ao mesmo tempo, detectou-se que se tornava fundamental que as instituições de ensino e pesquisa, principalmente, as públicas, tivessem repositórios com documentos acessíveis à sociedade, assim como plataformas e portais que ajudassem o cidadão a viver nessa nova era digital” (Cabral, 2022, p. 13).

Diante desse quadro, torna-se fundamental entender o panorama cultural brasileiro, aliando-o às novas tecnologias, em busca da defesa dos direitos culturais, de políticas culturais no Brasil e do lugar que a cultura precisa ter. É preciso colocar as novas tecnologias a favor da área cultural. O mundo evoluiu e as tecnologias digitais vêm afetando o cotidiano das pessoas, ao mesmo tempo em que deixam dúvidas nas pessoas do que é certo ou errado, o que é ou não direito. As pessoas ficam confusas e as instituições culturais precisam levar conhecimento à sociedade.

Assim, tendo em vista a importância da preservação dos diversos tipos e configurações de bens culturais e, também, da construção memorial das políticas e ações do Estado, deve-se levar em consideração o que é estabelecido no §2º do artigo 216 da Constituição que enumera dentro do Sistema Nacional de Cultura, em seu inciso VII, os VII -

sistemas de informações. Além disso, o §3º do artigo 23, que estabelece que os entes federados e a União possuem o dever de proteger, entre outros, bens de valor histórico, artístico e cultural, os documentos (Brasil, 1988).

Historicamente, existe um descaso em relação à preservação da memória e da cultura nacional, tanto pela descontinuidade quanto pelos processos de disputas sociais e discursivas visando controle da memória e do esquecimento. Em virtude disso, as políticas culturais são fundamentais para a elaboração de políticas públicas que visem a salvaguarda dos documentos e registros dos processos ocorridos no âmbito da administração pública com marcos regulatórios e normativos fundantes também para as políticas culturais contemporâneas, levando em consideração os direitos culturais.

Assim sendo, a gestão pública deve se apropriar das novas ferramentas digitais para produzir, por meio de suas políticas públicas, inovações que contemplem o acesso à informação pela sociedade como participante da gestão. Não se pode ignorar que na gestão do Ministro Gilberto Gil, o Ministério da Cultura (MinC), por meio da criação da Coordenação-Geral de Cultura Digital, foi protagonista na implementação das primeiras políticas públicas de cultura digital no Brasil, visando a cultura, os direitos culturais e a evolução do reconhecimento desses direitos em convenções internacionais, como a Declaração Universal dos Direitos Humanos.

Entretanto, um exemplo de descontinuidade nas políticas públicas culturais na área digital se deu com a ministra Ana de Hollanda (2011-2012).

“Uma das primeiras ações da ministra foi a de remover as licenças da Creative Commons do site do MinC. Tal ação foi imediatamente interpretada como uma mudança de rumo na condução das questões dos direitos autorais e da cultura digital. Na prática, a retirada significava apenas que o conteúdo do site não poderia ser mais utilizado ou reproduzido segundo os termos da licença. Porém, no campo simbólico, a ação abriu uma trincheira de luta com os defensores da flexibilização dos direitos autorais e com os militantes da cultura digital de um lado, e o MinC, de outro; além de apontar para uma clara oposição ao que era defendido pela gestão anterior. Havia sido realizado um intenso trabalho na direção da democratização e do acesso às informações e produtos culturais, em especial os que circulavam pela internet” (Calabre, 2019, p. 81).

Notadamente, as políticas culturais vêm sendo atravessadas pelas demandas dos governos, desconsiderando, muitas vezes, as necessidades da sociedade e mesmo das instituições culturais. No que se refere aos centros de memória, são necessários investimentos não somente na conservação de seus acervos, mas também na divulgação e acesso aos mesmos, sendo o uso das novas tecnologias fundamentais para a existência dos repositórios digitais, uma realidade e necessidade que não pode ser ignorada e deve ser efetivamente contemplada no campo das políticas culturais.

Nesse contexto, onde a memória e a história precisam reluzir, sair da obscuridade para que apagamentos sejam coibidos, o investimento em políticas culturais e gestão precisa ser pautado no acesso livre à informação. Logo, os repositórios digitais se colocam como um instrumento fundamental no que tange a preservar e disseminar informações científicas, considerando não somente a facilidade do acesso aos diversos estudos existentes, mas também a abrangência global possibilitada pelas tecnologias. Em um centro de memória, a documentação produz um valor e um significado cultural, por isso deve ser disponibilizado para a sociedade, servindo para disseminar, preservar e conservar a memória e a identidade do local em que se insere, bem como a regional e a do país. A relevância de tais documentos se caracteriza por ser um bem coletivo de valor histórico, que reflete a cultura.

Para além de uma questão prática e de uma mudança física do patrimônio, existe a necessidade de uma mudança maior na salvaguarda dos documentos pelos centros de memória, uma vez que, existe uma nova face das organizações e do trabalho, no que tange à divulgação instantânea e ao compartilhamento do fluxo de informações propiciadas pelas novas tecnologias que emergem novas formas de gestão do conhecimento, por conseguinte, novos delineamentos ocorrem tanto na produção, organização, acumulação, eliminação, bem como no que se refere a guarda dos documentos.

Torna-se fundamental aos centros de memória e/ou cultural compreenderem os benefícios do repositório digital, uma vez que é um serviço estratégico de informação, a fim de preservarem, organizarem e disseminarem as informações que constituem seus acervos que se constituem de grande importância para com a sociedade na construção de sua história.

REPOSITÓRIOS DIGITAIS DE CULTURA NA FCRB

A existência de um modelo de gestão para o desenvolvimento e a circulação da cultura, a fim de torná-la acessível a todos, é fundamental à sociedade e ao desenvolvimento do país. Junto a essa necessidade, também é importante refletir e investir em meios de divulgação e conservação de acervos, inclusive aqueles no campo das políticas culturais. Os repositórios digitais possuem papel importante nesse âmbito. A cultura é um direito, e, principalmente se tratando de um Estado democrático, o investimento em políticas culturais e gestão, sob os parâmetros do acesso livre à informação, que visem o direito à cultura e o seu fomento são fundamentais.

Os repositórios digitais são fundamentais para a preservação da memória e difusão científica de acervos, disponibilizados em arquivos, de diversos formatos, de uma instituição

ou área de pesquisa. Proporcionam o compartilhamento do conhecimento científico com a sociedade, independente de idade e níveis de renda e instrução.

Em uma sociedade cada vez mais conectada, interligada em tempo real, as fronteiras que separam nações, pessoas e saberes tornam-se praticamente inexistentes, uma vez que as informações podem ser acessadas em tempo real, graças aos crescentes avanços das novas tecnologias, tornando a internet um canal indispensável de comunicação em praticamente toda a vida em sociedade.

Na aproximação entre o local, regional e o global, o individual e o coletivo, que vêm criando uma existência cada vez mais fragmentada, múltipla e multifacetada, na qual os indivíduos se constituem e se relacionam em rede, são estabelecidas conexões com extrema fluidez na exposição de ideias, compartilhamento de experiências, ou seja, de formas de comunicar. E isso se deve porque “[...] a cultura e a comunicação são essenciais para o desenvolvimento das sociedades” (Cabral; Cabral Filho; Freire; 2023, p.5).

Sendo assim, as informações ocorridas dentro da comunicação pública devem ser processadas para que seu uso seja acessado de maneira fácil e rápida, visando o desenvolvimento da pesquisa no que tange à memória e à história do Brasil, uma vez que elas impactam vários setores da sociedade que reverberam no presente e no futuro. Por isso, conhecer o ontem ajuda na compreensão do hoje e amanhã.

Nesse sentido, os Repositórios Digitais Culturais são essenciais para a comunicação, sobretudo a informação acessível aos pesquisadores e aos cidadãos, ou seja, à história e à memória, ampliando, sobremaneira, o conhecimento científico e, por conseguinte, evitando o esquecimento cultural. Por isso, as instituições utilizam repositórios digitais como um serviço de informação, visto que se configuram como um ambiente em que armazenam, disponibilizam e preservam seus documentos.

Com o apagamento cultural recente, muitos documentos desapareceram das páginas (web) de instituições federais, prejudicando o conhecimento sobre a cultura brasileira e tentando apagar a memória das políticas culturais e garantias da população em relação ao direito à cultura, garantido na Constituição federal e em acordos internacionais.

Apagar a cultura elimina o sentido de pertencimento, pois a memória desvanecida ocasiona um realinhamento da construção social. O apagamento torna-se parte integrante da luta no campo da memória nacional, sendo realizado na prática da seleção, da elaboração do que deve ser lembrado e esquecido, uma vez que o campo da cultura, onde a memória se insere, é de lutas, conflitos, disputas, tendo como objetivo determinar qual a narrativa e visão de passado se fomentará, ganhará status de memória oficial, legitimada pelo poder vigente.

Michael Pollak (1989, p. 5) afirma que “[...] essa memória ‘proibida’ e portanto ‘clandestina’ ocupa toda a cena cultural, o setor editorial, os meios de comunicação”. Para ele, a memória ou cultura nacional significa para o Estado um importante instrumento no interior do aparato que lhe serve de aporte, funciona como pilar de sustentação e de fortalecimento que continuamente vai construindo e tecendo a nação. Assim sendo, cabe questionar o apagamento recente de muitos documentos produzidos pelo Estado que desapareceram das páginas (web), uma vez que o apagamento pode levar ao esquecimento sobre a história, tornando-a permeada de subjetividade ou rupturas com determinados traços evocativos de um passado recente.

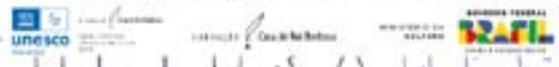
Não se pode ignorar que, desde 2016, a população vem sentindo o impacto político sobre a cultura brasileira. Com o golpe de 2016, o ex-presidente Michel Temer (2016-2018) extinguiu o Ministério da Cultura pela Medida Provisória (MP) n. 726, de 12/5/2016, algo que não foi à frente graças ao protesto da sociedade brasileira, fazendo com que, 11 dias depois, no dia 23 de maio de 2016, fosse restabelecido através da MP n. 728, publicada na edição extra do Diário Oficial da União (DOU) (Cabral, 2022a).

As perseguições políticas à cultura se mantiveram no país. Conforme registros feitos por Cabral (2022a, p. 12):

“Com o fim do governo do ex-presidente Michel Temer e com as novas eleições presidenciais, o ex-deputado federal Jair Bolsonaro se tornou Presidente do Brasil e no primeiro dia de seu mandato extinguiu o Ministério da Cultura pela MP no 870, publicada em edição especial do DOU no dia 1/1/2019. No dia seguinte, a área cultural foi incorporada ao Ministério da Cidadania através da Secretaria Especial de Cultura, conforme Decreto 9.674, de 2/1/2019. Diante de resistências políticas, a Secretaria Especial de Cultura, no mês de novembro de 2019, foi para o Ministério do Turismo, em conformidade com o Decreto 10.107, de 6/11/2019, onde se mantém até hoje” (Cabral, 2022a, p. 12).

E foi exatamente na época que voltou a perseguição a área cultural, em 2016, que a Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB) – instituição federal de memória e cultura –, junto com a Cátedra Unesco de Políticas Culturais e Gestão, criou o repositório temático Centro de Referência de Políticas Culturais dentro do repositório institucional, o Repositório Rui Barbosa de Informações Culturais (RUBI) – construído dentro da plataforma DSpace.

O Repositório do Centro de Referência de Políticas Culturais da FCRB começou a disponibilizar à sociedade documentos relacionados à área de políticas culturais, ganhando destaque na página principal do RUBI. Dividido em sete subcomunidades e 15 coleções, disponibiliza mais de 2500 documentos. As subcomunidades são: Cátedra; Entes Federados; Governo Federal; Política Cultural Global; Produção Acadêmica; Produção do Setor de Pesquisa em Políticas Culturais/FCRB; e Sociedade Civil (Cabral, 2022a).



Com a mudança de governo e a retirada do RUBI do ar (2021 a 2023), o grupo de pesquisa Economia Política da Comunicação e da Cultura (EPCC - CNPq/FCRB), do setor de pesquisa em Políticas Culturais da FCRB, criou cinco repositórios temáticos na plataforma Omeka, na versão gratuita, garantindo à sociedade brasileira uma parte da documentação disponibilizada no RUBI. Pois, foi preciso salvar toda a documentação que estava no RUBI e indexar cada documento na nova plataforma (Omeka).

Os repositórios criados na plataforma Omeka pelo grupo de pesquisa EPCC (CNPq/FCRB) são: Política Cultural Global; Produção científica sobre cultura; Cultura nacional; Cultura regional; e Cultura e sociedade civil. Eles são instrumentos de promoção de acervos de políticas culturais, uma vez que disponibilizam tanto os documentos produzidos pelo governo (federal, estadual e municipais) quanto os da sociedade civil.

Cada repositório digital criado tem como objetivo incentivar a produção de conhecimento, o livre acesso à informação e a preservação de acervos memoriais e institucionais ligados à área de Cultura. É um instrumento essencial para uma política de gestão, acessibilidade, direitos autorais, acesso ao patrimônio memorial e cultural e preservação de acervos que são disponibilizados por meio digital.

Os cinco repositórios – criados na versão gratuita da plataforma Omeka – passaram a espelhar os documentos do Centro de Referência de Políticas Culturais da FCRB (repositório temático dentro do RUBI). Eles foram criados a partir do projeto de pesquisa “Cultura, Comunicação e Informação na era digital” (2021), idealizado e coordenado por Eula Cabral, tendo como objetivo

“[...] mostrar como a cultura, a comunicação e a informação são encaradas pela sociedade, políticos e empresários na era digital. Leva-se em consideração as questões sociais, culturais, políticas, econômicas e tecnológicas, verificando-se como vem sendo tratado o tema pela ciência, pelo empresariado e pelo governo a partir de pesquisas bibliográficas, documentais, entrevistas e estudos de casos” (Cabral, 2021, p. 1).

Os repositórios são feitos pelos bolsistas dos projetos de pesquisa “Cultura, Comunicação e Informação na era digital” (Cabral, 2021) e “Concentração midiática diante da democratização da comunicação e da diversidade cultural: análise das estratégias dos grandes conglomerados” (Cabral, 2020) e pelos membros do grupo de pesquisa Economia Política da Comunicação e Cultura (EPCC - CNPq/FCRB). A coordenação dos repositórios é feita por Eula D. T. Cabral, a edição de arte e conteúdo por Mariana Franco Teixeira, Cintia Augustinha dos Santos Freire e Fabrício A.da Silva e a indexação dos documentos é feita por

todos os bolsistas e membros do grupo EPCC. As atividades são desenvolvidas no setor de pesquisa em Políticas Culturais da Fundação Casa de Rui Barbosa.

No repositório Política Cultural Global (<https://politicaculturalglobal4.omeka.net/>) são disponibilizados dados, legislação e pesquisas sobre políticas culturais e gestão da cultura dos organismos públicos e sociedades internacionais, como a ONU. Ao todo, têm-se cinco coleções (Colômbia - Política y Legislación; Brasil - Política y Legislación; Legislação Cultural Global; Ações da Política Cultural Global; Textos gerais) com mais de 190 documentos.

Em Produção científica trabalha-se com cultura, publicações digitais de livros, capítulos, teses sobre políticas culturais, gestão e direito à cultura. Hoje já são dois endereços diferentes, uma vez que a versão gratuita tem capacidade limitada em relação aos tamanhos dos documentos. No Produção Científica sobre Cultura (<https://producaocientifica.omeka.net/>), tem-se sete coleções (Curso EPCC - Repositórios Digitais Culturais; Produção Científica EPCC - Economia Política da Comunicação e da Cultura; Teses, dissertações e monografias; Gestão Cátedra; Produção Cátedra; Produção do Setor de Pesquisa em Políticas Culturais/FCRB; Livros e capítulos) com 125 documentos. Já no Produção Científica sobre Cultura 2 (<https://producaocientifica3.omeka.net/collections/browse>) tem-se uma coleção, Produção Científica EPCC (Economia Política da Comunicação e da Cultura) com dois ebooks.

No repositório Cultura Nacional, trabalha-se com documentos sobre políticas públicas na área de Cultura que envolvem instituições, como Ministério da Cultura, da Educação (1930-85) e Secretaria Especial da Cultura. Já está em três endereços diferentes. No Cultura Nacional (<https://culturanacional4.omeka.net/>) tem-se quatro coleções (Fundação Casa de Rui Barbosa; IPHAN; Ministério da Educação - 1930-85; Ministério da Cultura - MinC) com 189 documentos. Em Cultura Nacional 2 (<https://culturanacional6.omeka.net/>) tem-se quatro coleções (CNPQ. MinC: Política cultural, ofícios, projetos de lei, leis, anteprojetos, relatório de GT; ANCINE; Secretaria Especial da Cultura; Ministério da Cultura - MinC) com 402 documentos. Já em Cultura Nacional 3 (<https://culturanacional8.omeka.net/>) tem-se também quatro coleções - Ministério da Cultura (MinC); Secretaria Especial da Cultura; ANCINE; IPHAN – com 54 documentos.

Em Cultura Regional trabalha-se com dados sobre políticas públicas de cultura dos Estados, Distrito Federal e municípios brasileiros. São cinco coleções (Legislação Municípios; Divulgação Municípios; Legislação Estados e DF; Programas, ações e relatórios Estados e DF; Divulgação Estados e DF) com 166 documentos.

Já em Cultura e Sociedade Civil, são disponibilizados documentos sobre ações, projetos e divulgação da sociedade civil. São duas coleções (Divulgação da sociedade civil; Ações e projetos da Sociedade Civil) com 19 documentos.

Para conhecer melhor os repositórios que vêm sendo feitos pelos bolsistas do projeto, foi feita a exposição virtual “Cultura no bicentenário da Independência do Brasil” (<https://epccbrasil.wixsite.com/exposicaooculturaepcc>) fazendo uma amostra de seis documentos de cada repositório.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho nos repositórios permite divulgar uma ampla documentação produzida no âmbito da cultura, tornando-a acessível aos pesquisadores e à sociedade, podendo, além de ser consultada pelo usuário, ser feito o download do documento em qualquer computador, em qualquer lugar do mundo. Além disso, ao inserir essa documentação em um repositório digital institucional, que é constantemente alimentado, além de contribuir para a sua democratização, levando em conta um debate de importância mundial sobre o acesso livre à informação, é fundamental para auxiliar na conservação e preservação da documentação a longo prazo.

É importante destacar que as instituições de cultura e de memória precisam disponibilizar à sociedade seus documentos, permitindo a recuperação da informação, atendendo aos diversos interesses da população. Nesse sentido, é vital que sejam construídos repositórios digitais culturais e mantido o trabalho de captação e indexação de documentos, pois todo documento é uma fonte histórica e sua preservação é fundamental à preservação da memória.

Como foi observado, os lugares de memória podem auxiliar na reconstituição e reivindicação da história. Assim, o repositório digital é fundamental para a sociedade, pois é um lugar de memória, de preservação, além de um importante espaço de democratização da informação.

Dessa forma, os repositórios digitais se configuram como um aliado fundamental para a elaboração da proteção da informação, uma vez que a partir do arquivamento seguro e de curadoria digital, disponibilizada de forma online, podem ser acessados por qualquer pessoa em qualquer lugar, possibilitando a criação de novos serviços de informação para gestores e pesquisadores, redes de repositórios e o reuso dos dados. Faz-se, assim, de vital importância

investir em políticas culturais e em gestão, levando em consideração o acesso livre à informação.

Termos como “preservação”, “conservação” e “memória” têm várias significações, entretanto são as ações para a preservação e restauração de acervos de diversas naturezas que salvaguardam a memória coletiva. A criação dos centros de memória nas instituições públicas e privadas, bem como os repositórios digitais, cumprem importante papel ao preservar, organizar e disponibilizar a informação mais próxima do pesquisador e de todos os membros da sociedade para a construção de conhecimento, transformando a informação especializada em conhecimento público.

Os repositórios digitais, assim como as bibliotecas digitais, são essenciais para democratização dos acervos, pois possibilitam que o indivíduo tenha acesso a um determinado documento ou objeto digital em qualquer lugar do mundo. Para tanto, basta acessá-los de qualquer computador. Além disso, são um instrumento que também contribui para a preservação do documento, afinal, além de salvuardá-lo em sua versão digital, reduz o contato humano direto com o papel físico, contribuindo para sua preservação a longo prazo.

Outra questão a se destacar é o processo de globalização, que vem levando à fragmentação de códigos culturais, fazendo com que as culturas nacionais se tornem mais expostas às influências externas. No entanto, as trocas de informações e culturas estão em um dinamismo nunca antes visto na história da humanidade, já que o desenvolvimento social e cultural também estão relacionados ao acesso à informação digital e, por isso, um repositório digital de acesso aberto, como os que vêm sendo feitos na FCRB são fundamentais, sobretudo, no que se refere à ampla circulação da informação científica produzida na instituição, uma vez que todo documento é uma fonte histórica. Seu acesso, bem como sua preservação são fundamentais à manutenção da memória cultural do Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CABRAL, Eula D. T. Cultura na era digital: arquivos sobre cultura em plataformas digitais. *In: CABRAL, Eula D. T. (org). **Nos rastros da Cultura, da Comunicação e da Informação.** Coleção Comunicação, Cultura e Informação - Vol.3. Divinópolis: Meus Ritmos Editora, 2022a. P. 11-26. Disponível em: <https://epccbrasil.wixsite.com/epcc2/pesquisas>. Acesso em: 8 mai. 2023.*

CABRAL, Eula D.T. (org.). Cultura, comunicação e informação na era digital: temas sob análise científica para entender o cenário brasileiro. *In: CABRAL, Eula D.T. (org.). **Nos trilhos da cultura e da comunicação.** Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa,*

2022b. Disponível em: <https://epccbrasil.wixsite.com/epcc2/pesquisas>. Acesso em 8 de mai. 2023.

CABRAL, Eula D.T. **Cultura, Comunicação e Informação na era digital**. Rio de Janeiro:

FCRB, 2021. Disponível em: <https://epccbrasil.wixsite.com/epcc2/pesquisas>. Acesso em: 8 mai. 2023.

CABRAL, Eula D. T.; CABRAL FILHO, Adilson V.; FREIRE, Cintia A. S. Televisão: uma nova forma, a mesma fórmula. **Anais...**, Compolítica, 2023. Disponível em: <http://compolitica.org/novo/anais-2023/>. Acesso em: 15 de jun. 2023.

CABRAL, Eula D. T.; FREIRE, Cintia Augustinha. 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: Meus Ritmos Editora, 2020. Disponível em: <https://epccbrasil.wixsite.com/epcc2/pesquisas>. Acesso em: 8 mai. 2023.

CALABRE, Lia. Política Cultural no Brasil: um breve histórico. *In*: CALABRE, Lia. **Políticas culturais: diálogo indispensável**. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2003, v. 1.

CALABRE, Lia. **Escritos sobre políticas culturais**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2019. Disponível em: https://www.gov.br/casaruibarbosa/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/pdfs/escritos-sobre-politicas-culturais_miolo2.pdf. Acesso em: 3 de fev. de 2023.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

NORA, Pierre. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. Projeto História. São Paulo. vol. 10, 1993.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro: Vértice, v. 2, n. 3, 1989. Disponível em: https://moodle.ufsc.br/pluginfile.php/819737/mod_resource/content/1/POLLAK%2C%20Michael%20%E2%80%93%20Mem%C3%B3ria%20esquecimento%20e%20sil%C3%A2ncio.pdf. Acesso em: 08 de fev de 2018.

SANTOS, Henrique Machado dos; FLORES, Daniel. Os impactos da obsolescência tecnológica frente à preservação de documentos digitais. **Brazilian Journal of Information Science**, v. 11, n. 2, 2017.

TEIXEIRA, Mariana Franco. O Centro de Referência de Políticas Culturais da FCRB no repositório digital Omeka. *In*: CABRAL, Eula Dantas Taveira (org.). **Nos rastros da Cultura, da Comunicação e da Informação**. Divinópolis: Meus Ritmos Editora, 2022, v. 3, p. 79-88.

ARQUIVOS PESSOAIS E OS PROCESSOS DE PATRIMONIALIZAÇÃO NO BRASIL

Gabriela de Souza Pascoal¹

RESUMO: Os arquivos pessoais, documentos produzidos por pessoas na esfera privada de forma natural de acordo com as atividades exercidas pelo titular, são peças fundamentais para a pesquisa científica e histórica devido à possibilidade de compreensão de nuances e características de um indivíduo que possui reconhecimento social devido a sua trajetória. Alçados à categoria de patrimônio cultural, esses arquivos precisam estar preservados e acessíveis à sociedade, tarefa essa de responsabilidade de um Estado democrático. Com isso, esse trabalho pretende analisar as políticas públicas voltadas para a patrimonialização dessa documentação, levando em consideração o seu valor de interesse público e auxiliador da memória coletiva, a partir das formas de declaração e legitimação dessa documentação.

PALAVRAS-CHAVE: Arquivos pessoais. Arquivo privado de interesse público. Patrimônio Cultural.

INTRODUÇÃO

A trajetória dos arquivos como fonte de informação relevante para a cidadania se perpetuou por muito tempo por meio dos documentos produzidos pela administração pública, de acordo com rotinas administrativas em função das atividades do Estado. Porém, ao longo do tempo essa visão foi se alterando, reconhecendo a importância dos arquivos pessoais, aqueles produzidos por pessoas na sua esfera privada, fora de uma dinâmica formal e processual, sendo produzidos e acumulados de forma natural de acordo com as necessidades do produtor, as funções exercidas pelo mesmo e suas atividades. Saindo apenas da memória individual, valor corrente, para adentrar a memória coletiva de forma social a partir de um novo valor, o permanente.

“Entendemos “arquivo pessoal” como um conjunto de documentos produzidos ou recebidos, e mantidos por uma pessoa física ao longo de sua vida e em decorrência de suas atividades e função social. Esses documentos, em qualquer forma e em qualquer suporte, representam a vida de seu titular, suas redes de relacionamento pessoal ou de negócios. Representam também o seu íntimo, suas obras, etc. São,

¹Mestranda do Programa de Pós-graduação em Memória e Acervos da Fundação Casa de Rui Barbosa. Arquivista graduada pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. E-mail: gabipasc21@gmail.com.

obviamente, registros de seu papel na sociedade, em seu sentido amplo” (Oliveira, 2012, p. 33).

O reconhecimento desses documentos produzidos na esfera privada veio a partir do valor desses documentos para a coletividade, seja direcionado a um grupo social pequeno ou grande, dando a esses arquivos novos usos, voltados para a pesquisa científica e histórica. A valorização de um arquivo pessoal está intrinsecamente ligada à trajetória do titular. Seu reconhecimento na esfera pública e ações profissionais que de alguma forma devem ser perpetuadas ao longo do tempo, para além da vida daquele indivíduo, sendo instrumentos de testemunho do passado.

Toda essa questão está conectada com quem detém o poder e quais narrativas têm importância dentro da sociedade. Para que um arquivo esteja à serviço da informação ele precisa estar inserido dentro do contexto institucional, e para que exista um espaço dentro de uma instituição que deseja abrigar e tratar esses documentos, eles precisam ter relevância social definida a partir daqueles que possuem poder e autoridade, visando eternizar as realizações de um indivíduo. Por isso, é tão importante que o Estado regule políticas públicas voltadas para inserção de diferentes grupos nesses espaços voltados para a cultura, para que não exista uma única versão dos fatos e nem o esquecimento² de certas culturas.

Neste trabalho, iremos abordar quais são essas formas de declaração ou registro no contexto brasileiro, a importância da existência desses atos normativos para a perpetuação da memória de um indivíduo, a influência deles para o reconhecimento dos arquivos pessoais e analisar até que ponto eles são suficientes para preservar e dar acesso aos documentos alçados a essas categorias. Esses arquivos fazem parte do patrimônio cultural brasileiro, apesar de terem ficado à margem dos estudos e pesquisas da área da Arquivologia durante muito tempo, causando problemas para a forma que esses arquivos foram tratados e disponibilizados ao longo do desenvolvimento da área.

ARQUIVOS PESSOAIS

O arquivo enquanto objeto resultante de uma ação, ganha significado derivando a guarda em prol do seu valor como prova de uma ação. É importante ressaltar que mesmo não estando dentro de uma realidade administrativa, os documentos pessoais também são arquivos e precisam estar de acordo com os princípios arquivísticos, pois o indivíduo inserido

²Michael Pollak (1989) desenvolve a ideia de memória e esquecimento, dando ênfase a necessidade de falar e transmitir, a partir de práticas de grupos sociais que detenham o poder em desfavorecimento às demais, provocando assim um apagão da existência daquela comunidade dentro da memória coletiva.

numa sociedade produz documentos, de acordo com a realização de convenções sociais e inscrição em variados órgãos, exercendo obrigações como cidadão e profissional.

Uma vez que esses arquivos estejam de acesso público, mesmo pertencentes a instituições privadas, é preciso destrinchar seu contexto de produção, compreendendo as funções exercidas por aquele indivíduo ao longo da sua vida. Esclarecendo assim as relações pessoais, atuações profissionais, gostos e características individuais, permitindo uma visão mais aprofundada de um indivíduo que teve uma trajetória significativa para a sociedade, trazendo uma perspectiva para além da figura pública.

Com isso, esses arquivos necessitam de uma organização voltada para o princípio da proveniência³, preservando o seu vínculo documental apesar de serem formados por diferentes suportes e formatos. Esses documentos se relacionam entre si e precisam estar reunidos de acordo com o seu conjunto e contexto de produção, exemplificando as atividades exercidas pelo titular do arquivo, compreendendo o produtor a partir de seus documentos, sendo necessário analisar o documento de acordo com seu uso e a informação interligada ao suporte, não de forma isolada. Caracterizando assim, a função que esse arquivo exerceu dentro da sua realidade de produção, pois são todos esses símbolos que refletem o indivíduo que o produziu.

“O arquivo não é uma narrativa ou um discurso acabado no qual se expõem ideias, convicções e sentimentos, inclusive os mais recônditos. Os fragmentos de que se compõe devem ser analisados e interpretados, produzindo sempre resultados distintos, conforme o viés escolhido em sua abordagem” (Camargo, 2016, p. 15).

Uma forma de fazer com que esses documentos tenham alguma proteção é a declaração oficial de interesse público, sendo um investimento jurídico e/ou administrativo a partir de ações do Estado, que permite a legitimação desses arquivos para a construção da memória coletiva, reconhecendo seu legado como pertencente ao interesse coletivo. Assim, é possível que de certa forma a decisão do que compõem o patrimônio cultural brasileiro fique de responsabilidade do governo, que tem por função pensar no bem coletivo e nas pluralidades encontradas na cultura brasileira.

“Ainda que o mesmo bem seja tornado público (ou coletivo) e que seu acesso faça com que outras gerações percebam nele algum grau de patrimonialidade, sem o reconhecimento formal esse objeto será apenas um resquício do passado - talvez importante, quicá valorado, mas não convertido em patrimônio” (Cougo, 2020, p. 390).

A declaração de um arquivo pessoal como de interesse público só funciona de forma efetiva para a sociedade quando esses documentos estão custodiados em instituições, sejam

³Para Michel Duchein (1986) o princípio da proveniência, ou respeito aos fundos, consiste em manter agrupados os arquivos provenientes de uma mesma origem, seja administração, instituição ou pessoa, sem misturá-los a outros fundos de arquivos.

públicas ou privadas. São instituições que aceitaram de alguma forma que aquele arquivo esteja associado à sua imagem, mas acima de tudo precisam estar à serviço da população, disponibilizando esses documentos. Além disso, essas instituições precisam ser validadas como lugares de memória⁴, sendo coerentes e possuindo credibilidade de acordo com a sua função social.

“Um objeto só se torna patrimônio quando é declarado como tal. Essa declaração é um ato performativo que pode assumir várias formas, desde o simples pronunciamento de que “isso é patrimônio”, até o ato legal ou administrativo da inscrição ou classificação. Para que um objeto seja reconhecido como patrimônio essa declaração deve ser feita por uma autoridade reconhecida” (Cougo Junior, 2020, p. 390 *apud* Davallon, 2014, p. 60).

Os arquivos pessoais fazem parte do patrimônio cultural brasileiro, que é a esfera maior, estando inseridos dentro de patrimônio documental e por fim patrimônio arquivístico. Por isso, é preciso levar em consideração que esses documentos auxiliam na noção de pertencimento e identidade dentro de uma sociedade e para a construção da memória coletiva a partir do acesso e pesquisa. É necessário evidenciar ações que concretizem esse pensamento e reforcem a importância de sua preservação e acesso através de declaração de um arquivo como de interesse público e/ou pertencentes ao patrimônio cultural brasileiro.

PROCESSOS DE PATRIMONIALIZAÇÃO

No Brasil, local de extrema influência europeia devido a trajetória de colonização realizada no nosso território, a partir da segunda república inflamou uma necessidade de uma identidade nacional própria, que refletisse o povo que vivia e nasceu no país, através de seus hábitos e costumes. Com isso, começaram a surgir instituições que valorizassem a cultura brasileira, com o objetivo de enaltecer nossa cultura e conseqüentemente trazer luz a muitos campos que não possuíam reconhecimento do seu valor.

Essas instituições arquivísticas, que até então em sua maioria eram públicas, tinham como prioridade realizar a custódia dos documentos considerados oficiais. Por mais que também guardassem os arquivos produzidos por pessoas, em muitos casos eram tratados como coleções, não respeitando o contexto de produção e analisando o item documental de forma isolada, como é realizado em bibliotecas e museus. Com isso, a função dos documentos de arquivos não era respeitada, não conseguindo cumprir seu propósito para a pesquisa.

⁴Pierre Nora (1986) aborda a questão do patrimônio cultural e identidade nacional a partir da definição do termo “lugares de memória”, derivado do sentimento de pertencimento de um indivíduo e o respeito ao passado, necessitando atribuir valor a lugares que possibilitam a repercussão da memória através de seus suportes.

A partir da década de 1970, com a criação de cursos de pós-graduação, surgiram muitas instituições privadas voltadas para o tratamento documental dos arquivos pessoais, a partir de uma demanda social que reconheceu o valor desses documentos para a pesquisa e testemunho do passado. São locais que surgiram com o propósito de abrigar e disseminar o patrimônio cultural brasileiro, resultante da necessidade de preencher um espaço decorrente de não existirem aparatos legais que regulamentassem essa questão. Não possuindo um ato regulatório, cada instituição agia à sua maneira para preservar e dar acesso aos documentos. Tornando difícil compreender um padrão e não sendo eficaz no que diz respeito à proteção desses conjuntos documentais de acordo com a arquivística.

As Constituições Federais Republicanas de 1934 e 1937 já reconheciam a importância de legislar sobre o patrimônio cultural brasileiro. Apesar de não fazerem nenhuma referência diretamente aos arquivos, elas já apontavam a necessidade de preservação de seu patrimônio, mas sem especificações ao documento de arquivo, o que mais uma vez prejudicava a forma como esses documentos eram tratados e disponibilizados.

A definição do termo também foi alterada ao longo do tempo, incluindo outras possibilidades e se desenvolvendo. Inicialmente eram considerados através do artigo 148, da Constituição de 1937 como: “objetos de interesse histórico e o patrimônio artístico do País” (BRASIL, 1934, grifo nosso), sem direcionamento do que seriam esses objetos. Já na Constituição de 1937, artigo 134, “Os monumentos históricos, artísticos e naturais, [...] gozam da proteção e dos cuidados especiais da Nação, dos Estados e dos Municípios. Os atentados contra eles cometidos serão equiparados aos cometidos contra o patrimônio nacional” (Brasil, 1937, grifo nosso).

No mesmo ano, em 1937, é regulamentada a organização da proteção do patrimônio histórico e artístico nacional, cuja a preservação é de interesse público, através do Decreto-Lei nº 25, que institui o Serviço ao Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SPHAN, atualmente denominado como Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, responsável a conferir valor patrimonial e a impedir destruição ou alienação através de registro nos livros de tomo dos “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” (Brasil, 1937).

No início sua aplicação mais frequente era voltada para edificações e sítios arqueológicos, realizando alterações durante sua trajetória, incluindo os bens intangíveis e imateriais, que são as práticas, hábitos e costumes de determinado grupo social, através do

decreto nº 3.551, de 2000. Apesar de importante instrumento para o reconhecimento do patrimônio cultural brasileiro, o registro nos livros do tomo não é comumente aplicado aos arquivos pessoais, apesar de poder ser solicitado por qualquer pessoa física ou jurídica, em sua maioria somente os acervos custodiados por museus foram declarados patrimônio cultural brasileiro, onde o tombamento é realizado à edificação e ao acervo em conjunto.

O patrimônio arquivístico é considerado um bem material móvel, mesmo assim, não é possível identificar a inclusão dos arquivos pessoais nas políticas e agendas de inclusão e desenvolvimento. Por isso, as ações do IPHAN não serão aprofundadas neste trabalho, mas é importante ser citado devido às conquistas realizadas e por fazer parte significativa do percurso de patrimonialização no Brasil.

Apesar disso, é preciso ressaltar que desde o decreto-lei nº 8.534 de 1946, determina ao IPHAN, atualmente denominado assim, “a catalogação sistemática e a proteção dos arquivos estaduais, municipais, eclesiásticos e particulares, cujos acervos interessam à história da arte no Brasil.” (BRASIL, 1946, grifo nosso). Nesse momento já estava claro a necessidade de legislar sobre o assunto, porque apesar de um avanço nesses e demais atos normativos, o acesso e entendimento da importância desses arquivos ainda eram bem limitados.

Somente com a Constituição Federal de 1988, que é extremamente importante para a compreensão de definições que irão surgir, que o termo documento é incluído de forma efetiva como pertencente ao patrimônio, substituindo e ampliando o conceito do termo, abrangendo mais realidades:

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:

IV - as obras, objetos, **documentos**, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais (BRASIL, 1988, grifo nosso).

Apesar de todos esses instrumentos legais e diferentes definições, a preservação e acesso dos documentos de arquivos pessoais não foram aprofundadas e nem regulamentadas, ficando à margem da conceituação e de políticas públicas voltadas para salvaguarda. Dessa forma, as instituições de custódia continuaram a realizar o tratamento da forma que achavam adequada, sem um direcionamento metodológico. Esses locais de guarda, precursores nos debates em torno dos arquivos pessoais, permitiram uma nova maneira de utilização dos arquivos. E analisando as condições e realidades dessas instituições é possível compreender a forma que lidamos hoje em dia com esses acervos.

As instituições funcionam como instrumentos para valorização dos arquivos pessoais, pois trazem legitimidade para aquele arquivo custodiado, evidenciando sua importância e

permitindo o uso para a pesquisa histórica. É preciso destacar a atuação do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas, sendo precursora na área devido ao desenvolvimento de uma metodologia para preservação e acesso a esses documentos. A norma elaborada pela instituição foi um grande instrumento de inserção do assunto, a partir de 1980, sendo uma das primeiras referências sobre o tema arquivos pessoais. Sua última versão publicada é “Metodologia de organização de arquivos pessoais: a experiência do CPDOC”, de 1998. Também realizou e foi sede, em 1997, do I Seminário Internacional sobre arquivos pessoais, evento extremamente importante para a inclusão do tema nas agendas acadêmicas.

“É esse movimento de valorização da documentação particular e privada para a pesquisa histórica e para a memória nacional, regional e local que impulsiona o desenvolvimento de políticas e de instrumentos legais de patrimonialização dos arquivos privados” (Molina, p. 165, 2013).

Com o reconhecimento potencial dos arquivos pessoais para a pesquisa e a ação de instituições e indivíduos que visavam melhor desenvolvimento das práticas relacionadas ao tratamento e preservação dos documentos que surgiram movimentos do Estado em direção a uma regulamentação, que viria a incluir os arquivos produzidos por pessoas na esfera privada como fonte de informação valiosa para a sociedade e o Estado como responsável por regular em relação a essa documentação.

O Arquivo Nacional, apesar de extrema importância para a área, passou por um longo período de dificuldades em relação a definições de seus valores e missões e por diferentes gestões. Em 1979, foi criada a Fundação Nacional Pró-Memória, através da lei nº 6.757, que tinha por objetivo de identificação, proteção e preservação de bens de valor cultural e natural, ampliando assim a noção de patrimônio no que se refere aos arquivos pessoais, já que esses eram incluídos. Os trabalhos da Fundação encerraram em 1990, antes do início de uma nova era para os arquivos.

Um marco para a área da Arquivologia, a lei nº 8.159/1991, conhecida como Lei de Arquivos, teve um longo processo até a sua promulgação. Os debates iniciaram em 1980, a partir da necessidade de uma política nacional de arquivos, junto com a nova gestão do Arquivo Nacional, com Celina Vargas do Amaral Peixoto à frente da instituição. O objetivo era reestruturar o AN, se tornando um local de guarda dos arquivos da administração pública federal e o centralizador de um sistema nacional de arquivos, considerando as três fases de um documento: corrente, intermediária e permanente. Tudo iniciou com a criação de uma comissão no Arquivo Nacional, para abordar a questão, fazer levantamento e posteriormente se desenvolver em um aparato legal. O percurso durou mais de dez anos, entre sugestões de

demais instituições da área e alterações do escopo, até finalmente conseguir a promulgação da lei.

A lei nº 8.159, de 1991, que dispõe sobre a política nacional de arquivos, foi um grande passo para a valorização dos arquivos privados, sendo incluídos no mesmo patamar e importância dos arquivos públicos. Definindo os arquivos privados como: “os conjuntos de documentos produzidos ou recebidos por pessoas físicas ou jurídicas, em decorrência de suas atividades” e “conjuntos de fontes relevantes para a história e desenvolvimento científico nacional” (Brasil, 1991). A lei funciona como uma forma de identificar os arquivos de interesse público e social, exigindo a comunicação em caso de alteração de guarda dentro do território nacional e notificação à União, tendo a preferência, em caso de alienação.

O decreto nº 4.073, de 2002, que é responsável por regular a lei anterior, descreve as etapas para obter essa declaração. Passando por processos bem burocráticos, “Art. 7º- A Fica instituída a Comissão de Avaliação de Acervos Privados, no âmbito do CONARQ, de caráter permanente”, onde é responsável por “I - receber as propostas de declaração de interesse público e social de acervos privados e instruir o processo de avaliação”. As propostas podem ser enviadas por qualquer pessoa física ou jurídica que tenha interesse em dar a qualificação de interesse público e social a algum arquivo privado, exceto “os registros civis de arquivos de entidades religiosas produzidos anteriormente à vigência da Lei nº 3.071, de 1916” (BRASIL, 2002), que são automaticamente considerados de interesse público e social.

O decreto nº 10.148, de 2019, altera algumas questões em relação ao decreto anterior, não fazendo alterações relevantes para as problemáticas encontradas, passando a vigor a seguinte resolução:

Os arquivos privados de pessoas físicas ou jurídicas que contenham documentos relevantes para a história, a cultura e o desenvolvimento nacional podem ser declarados de interesse público e social por ato do Ministro de Estado da Justiça e Segurança Pública (Brasil, 2019).

Após todo um processo oficial, de solicitação, avaliação e encaminhamento ao Ministro de Estado da Justiça e Segurança Pública, para aprovação ou reprovação esse reconhecimento vem através de um parecer aprovado pelo CONARQ. Mas essa qualificação como de interesse público e social não altera e nem auxilia na preservação e custódia, ficando de responsabilidade de quem já detém esse arquivo, se responsabilizando somente pelo subsídio de monitoramento dos acervos declarados. No site é possível pesquisar a entidade custodiadora do arquivo, o parecer, e a portaria publicada no diário oficial da União. Em todos esses anos de existência da comissão de avaliação, somente onze arquivos pessoais tiveram essa declaração, são eles: Barbosa Lima Sobrinho, Glauber Rocha, Darcy Ribeiro, Berta

Gleizer Ribeiro, Oscar Niemeyer, Abdias Nascimento, César Lattes, Paulo Freire, Dom Lucas Moreira Neves, Augusto Ruschi, Isaac Rozemberg.

A última maneira de solicitar o registro de patrimônio que pode ser aplicado aos arquivos pessoais na realidade brasileira é o Memória do Mundo, da UNESCO, que tem por finalidade a atribuição do status de patrimônio documental da humanidade. Regulamentado no Brasil em 2004, mas tendo a primeira declaração de um arquivo em 2007, a partir da formação do comitê nacional com profissionais de diferentes instituições que são responsáveis por avaliar e determinar quais arquivos merecem esse título. Ao longo dos anos de trabalho, alguns arquivos produzidos por pessoas foram registrados, são eles: Fundo Bertha Lutz e Feminismo, Ciência e política – o legado Bertha Lutz, Arquivo Lima Barreto, Acervo de Jean-Pierre Chabloz, Arquivo Arthur Ramos, Arquivo Circo Garcia, Acervo Documental e Iconográfico de Abdias Nascimento, Acervo Educador Paulo Freire, Arquivo Pessoal Nise da Silveira, Fundo Plínio Salgado, Arquivo Herbert de Souza, Arquivo Roquette Pinto, Arquivo Rui Barbosa, Acervo Jesco Von Puttkamer, Fundo Florestan Fernandes, Arquivo Carlos Chagas, Arquivo Joaquim Nabuco, Arquivo Oscar Niemeyer, Arquivo Getúlio Vargas, Arquivo Guimarães Rosa, Arquivo Machado de Assis, Arquivo Oswaldo Cruz.

Assim como a Lei de Arquivos, os procedimentos de declaração são burocráticos, precisam ser avaliados pelo comitê e não garantem a preservação e o acesso, ficando de responsabilidade da instituição custodiadora. O MoW Brasil teve as atividades encerradas em 2019, mas em 2023 foi revogada essa decisão, instituindo novamente o comitê. Em 15 de julho de 2022 foi aberto um novo edital para solicitação de nomeação de acervos documentais, não tendo resultado até o momento desta publicação.

Explorando as três possibilidades de declaração/registro como arquivo de interesse público e social ou de patrimônio documental é possível observar a fragilidade a que os arquivos pessoais estão sujeitos. Em ambos os casos, é necessária uma avaliação de um grupo para determinar se de fato aquele arquivo tem função para pesquisa e sociedade. Além de não possuir mecanismos de incentivo financeiro e técnico para o tratamento documental, ficando de responsabilidade da instituição que já realizava a guarda.

Como percebemos, no caso brasileiro as questões legais envolvidas determinam que a intervenção do poder público ao estabelecer o interesse público e social dos acervos esteja limitada à capacidade de os órgãos responsáveis analisarem as demandas apresentadas. Além disso, no caso do Brasil, a declaração de interesse público e social, sozinha como instrumento legal, não garante a efetiva preservação do acervo em questão (Pazin-Vitoriano, 2019, p. 264, grifo nosso).

Diferente de todas essas formas de reconhecimento de arquivos pessoais, os arquivos produzidos pelo chefe de Estado em âmbito privado são regulados através da lei nº 8.159, que

dispõe sobre a preservação, organização e proteção dos acervos documentais privados dos presidentes da República e dá outras providências, e do decreto nº 4.344, de 2002, que regulamenta a lei anterior e dá outras providências. O arquivo “é considerado presidencial a partir de sua diplomação, independentemente de o documento ter sido produzido ou acumulado antes, durante ou depois do mandato presidencial” (BRASIL, 1991). Trazendo uma rotina mais próxima do que é encontrada nos arquivos públicos, pois existe uma equipe dentro do Gabinete do Presidente responsável por organizar essa documentação durante o mandato. O acervo presidencial abrange:

Art. 3º Os acervos documentais privados dos presidentes da República são os conjuntos de documentos, em qualquer suporte, de natureza arquivística, bibliográfica e museológica, produzidos sob as formas textual (manuscrita, datilografada ou impressa), eletromagnética, fotográfica, filmográfica, videográfica, cartográfica, sonora, iconográfica, de livros e periódicos, de obras de arte e de objetos tridimensionais (Brasil, 2002, grifo nosso).

Caso tenha vontade, é possível buscar as declarações/registros detalhados acima para o arquivo de um ex-presidente, como foi o caso do Arquivo do Getúlio Vargas, porém ele já é considerado de interesse público e pertencente ao patrimônio cultural brasileiro, segundo a legislação vigente: Art. 3º Os acervos documentais privados dos presidentes da República **integram o patrimônio cultural brasileiro e são declarados de interesse público** para os fins de aplicação do § 1º do art. 216 da Constituição Federal (Brasil, 1990, grifos nosso).

O conceito de origem do termo patrimônio sendo o que é passado de geração a geração, se mantém, mas é preciso considerar que a percepção que possuímos hoje, saiu da esfera elitizada e individual, para adentrar uma realidade coletiva e mais plural, tentando ser cada vez mais inclusiva, através da adoção de políticas culturais visando o fomento a preservação, disseminação e inclusão do patrimônio cultural brasileiro.

“É comum que se assuma como um dado que os patrimônios materiais ou imateriais expressam ou representam a ‘identidade’ de grupos e segmentos sociais. [...] pode ser identificado como “patrimônio cultural” na medida em que reconhecido por um grupo (e eventualmente pelo Estado) como algo que lhe é próprio, associado à sua história e, portanto, capaz de definir sua ‘identidade’” (Gonçalves, 2002, p. 213).

Por mais que um grupo social reconheça o valor de suas práticas, pensamentos, produções e costumes, é somente através de medidas do Estado que é possível que estes objetos sejam protegidos, preservados e disponibilizados para futuras gerações, permitindo assim a patrimonialização. De certa forma sempre existiu uma organização de poder, dando destaque para as entidades religiosas e diferentes formas de governo, na realidade brasileira o período colonial e imperial, que era responsável por definir o que seria considerado importante, necessitando de preservação e acesso. No caso de autoridades democráticas essa

tarefa fica de responsabilidade do Estado, exigindo grande preocupação e ações para ser mais inclusivo e plural.

Porém, quando estamos nos referindo aos arquivos pessoais e seu valor patrimonial, a questão é um pouco delicada. Já que apesar da legislação e formas de declaração, esses arquivos permanecem sendo propriedade de direito privado, ficando a critério do titular do arquivo o acesso. É preciso maiores investimentos para a democratização da informação em relação aos arquivos pessoais, já que a sua relevância social já está posta e as formas de declaração de interesse público e pertencentes ao patrimônio cultural brasileiro são bem limitadas, não se responsabilizando pelo tratamento documental e nem por garantir a salvaguarda e acesso de arquivos pessoais, ficando a escolha das instituições quais são os arquivos que merecem ser custodiados e como serão tratados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo de institucionalização definido por Lopes e Rodrigues (2020) como o “momento em que os documentos constituídos dentro de uma realidade íntima, são deslocados para o processo público” ainda segue sendo a forma de legitimação mais aplicada aos arquivos pessoais. Pois, é por meio da custódia de documentos por meio de uma instituição que essa documentação ganha um outro viés voltado para a pesquisa e patrimônio documental coletivo (Duarte, 2018, p. 10).

Por isso é tão importante que o Estado tenha políticas públicas voltadas para esse assunto, principalmente no que tange a aquisição feita pelas instituições privadas, não possuindo nenhum controle sobre esse feito. Pois, são as instituições de custódia que definem quais arquivos pessoais devem passar pelo processo de aquisição, sendo diferentes dos arquivos públicos que existe uma determinação prévia (Lopes; Rodrigues, 2020).

É necessário que as ações elaboradas pelo Estado sejam mais efetivas no que refere a inserção de aquisição de documentos de diferentes grupos sociais e culturais, além disso precisa subsidiar que forma efetiva, inclusive nas instituições públicas, onde uma vez que esses documentos são custodiados se tornam patrimônio da União, recursos diretamente direcionados para essa tarefa. Pois, realizar o tratamento documental voltado para a pesquisa de forma efetiva visando a preservação e o acesso aos documentos, custa recursos financeiros.

Esse trabalho não esgota as possibilidades de reflexões, mas busca evidenciar que houve grande avanço no tema, tanto na definição, na inclusão enquanto patrimônio cultural brasileiro, e até nas formas de legitimação através das instituições e legislações. Porém, deseja

fomentar o debate, já que os avanços não são suficientes para solucionar os problemas encontrados, tanto do ponto de vista de quais arquivos serão preservados, e até de como funciona o tratamento e se estão acessíveis para pesquisa, exercendo assim a sua função social enquanto arquivo permanente de valor histórico e científico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Presidência da República, [1988]. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>; Acesso em: 03 nov. 2022

BRASIL. **Decreto nº 4.073, de 3 de janeiro de 2002**. Regulamenta a Lei nº 8.159, de 8 de janeiro de 1991, que dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/2002/D4073.htm>; Acesso em: 03 nov. 2022.

BRASIL. **Decreto nº 4.344, de 26 de agosto de 2002**. Regulamenta a Lei nº 8.394, de 30 de dezembro de 1991, que dispõe sobre a preservação, organização e proteção dos acervos documentais privados dos presidentes da República, e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/2002/D4344.htm>; Acesso em: 01 jul. 2023.

BRASIL. **Lei nº 8.159, de 8 de janeiro de 1991**. Dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8159.htm>; Acesso em: 01 jul. 2023.

BRASIL. **Lei nº 8.394, de 30 de dezembro de 1991**. Dispõe sobre a preservação, organização e proteção dos acervos documentais privados dos presidentes da República e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8394.htm>; Acesso em: 01 jul. 2023.

BRASIL. **Decreto nº 10.148, de 02 de dezembro de 2019**. Institui a Comissão de coordenação do Sistema de Gestão de Documentos e Arquivos da administração pública federal, dispõe sobre a Comissão Permanente de Avaliação de Documentos, as Subcomissões de Coordenação do Sistema de Gestão de Documentos e Arquivos da Administração Pública Federal e o Conselho Nacional de Arquivos, e dá outras providências. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2019/decreto/d10148.htm>; Acesso em: 01 jul. 2023.

CAMARGO. A. M. de A. Na contramão do direito à intimidade: arquivos pessoais em instituições públicas. In: OLIVEIRA. L. M. V. de *et al.* **Arquivos Pessoais e Cultura: o direito à memória e à intimidade**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2016. p. 13-16.

COUGO JUNIOR, F. A. **A patrimonialização cultural de arquivos no Brasil**. Tese (doutorado) — Pelotas: Instituto de Ciências Humanas. Universidade Federal de Pelotas, 2021.

DUARTE, R. C. **A patrimonialização do arquivo pessoal**: análise dos registros Memória do Mundo do Brasil, da UNESCO. 2013. 222 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo.

DUCHEIN, M. **O respeito aos fundos em arquivística**: princípios teóricos e problemas práticos. *Arquivo & Administração*, v. 10-14, n. 2, 1986, p. 14-33.

GONÇALVES, J. R. S. **A Retórica da Perda**: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 2002.

LOPES, B. P.; RODRIGUES, G. M. Arquivos pessoais sob a ótica dos processos de Institucionalização. *In*: CAMPOS, J. F.G. [org]. **Arquivos Pessoais Fronteiras Associação de Arquivistas de São Paulo**. São Paulo: ARQ-SP, 2020. p. 335-354.

NORA, P. **Les lieux de mémoire – II**. La Nation. Paris: Gallimard, 1986.

OLIVEIRA, L. M. V. de. **Descrição e Pesquisa**: reflexões em torno dos arquivos pessoais. Rio de Janeiro: Móbile, 2012.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA. **Comitê Nacional do Brasil do Programa Memória do Mundo da Unesco**. MoW UNESCO. Apresentação. Disponível em: <http://mow.arquivonacional.gov.br/index.php/2015-03-20-10-44-04/apresentacao.html>; Acesso em: 01 jul. de 2023.

PAZIN-VITORIANO, M. C. de C. Políticas públicas para arquivos privados: experiências no Brasil e no exterior. *In*: Asociación Uruguaya de Archivólogos, et al. **Memorias del XIII Congreso de Archivología del MERCOSUR**. Paradigmas de los archivos en las políticas públicas. Montevideo, 21 al 25 de octubre de 2019.p. 263-270.

MESA XVI

PATRIMÔNIO IMATERIAL

SOBRE A REAVALIAÇÃO DA FESTA DO DIVINO ESPÍRITO SANTO COMO PATRIMÔNIO IMATERIAL DO BRASIL

Renata Silva de Oliveira Galvão¹
Yussef Daibert Salomão de Campos²

RESUMO: A presente proposta de trabalho é uma reflexão acadêmica quanto à experiência na elaboração de um Parecer Técnico para compor o corpus documental que subsidiou à Reavaliação do título de Patrimônio Cultural do Brasil da Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis/GO. Para isso, serão analisadas as mudanças e continuidades referentes ao bem cultural cotejadas com o que exige o Decreto 3351 de 2000, que institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro e que cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial, no qual se insere a Festa do Divino.

PALAVRAS-CHAVE: Festa do Divino Espírito Santo. Patrimônio Imaterial. Reavaliação do título de Patrimônio Cultural do Brasil.

INTRODUÇÃO

A Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis está inscrita no Livro das Celebrações no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) como Patrimônio Cultural do Brasil desde 2010. O reconhecimento da Festa, em esfera federal, gerou a responsabilidade do Iphan em executar as políticas de salvaguarda do bem cultural patrimonializado. Destacamos que a execução das políticas públicas do patrimônio imaterial do Iphan tem como prerrogativa a construção de um Plano de Salvaguarda, de modo dialógico com a comunidade detentora e a partir do interesse da mesma. A finalidade é garantir autonomia e a sustentabilidade do bem cultural registrado.

Conforme previsto no artigo 7º do Decreto 3.551/2000, o Registro deverá passar por um processo de revalidação pelo menos a cada dez anos. Considerando que a Festa do

¹Mestre (2012) e graduada (2010) em História pela Universidade Federal de Uberlândia. Atualmente é Chefe do Escritório Técnico do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em Goiás. E-mail: renata.galvao@iphan.gov.br.

²Doutor em História (UFJF). Professor Adjunto da Faculdade de História e permanente do Programa de Pós-Graduação em História da UFG. Colaborador do Mestrado em Estudos Culturais, Memória e Patrimônio (PROMEP-UEG). E-mail: yussefcampos@ufg.br.

Divino Espírito Santo de Pirenópolis foi reconhecida em 2010, logo esse prazo chegou ao seu limite em 2020. Porém, o processo só foi instaurado em 2021, pois a regulamentação específica estava sendo reestruturada e simplificada, sendo consolidado com a Resolução nº 5, de 12 de julho de 2019, gerando um excedente de processos de Revalidação instruídos ao longo de 2020 e 2021.

Nesse sentido, a Superintendência do IPHAN em Goiás foi demandada pelo Departamento de Patrimônio Imaterial (DPI - IPHAN), a elaborar um Parecer Técnico que mapeasse os “aspectos culturalmente relevantes” da Festa após o Registro, bem como analisar a contribuição das ações de apoio e de fomento implementadas para a continuidade e fortalecimento deste bem cultural. Para elaboração deste Parecer, optou-se por uma abordagem de diálogo direto com a comunidade detentora. Como método de coleta dos dados e das informações, foi aplicado um Questionário aos representantes dos vários grupos e instituições que atuam na Salvaguarda da Festa. A fim de orientar os detentores, foi fornecido também um Tutorial, explicando o passo a passo para o preenchimento do Questionário, além de ter sido disponibilizado o contato da Técnica responsável para possíveis esclarecimentos de dúvidas.

Mudanças e continuidades da Festa do Divino Espírito

A Festa do Divino Espírito Santo é uma celebração religiosa recorrente em várias localidades do território nacional. Trata-se de uma manifestação que mescla o profano e o sagrado, como aponta o Parecer do DPI no período do Registro (2010),

“[...] o culto ao Espírito Santo, desde sua origem em Portugal, varia em torno da composição básica da celebração, onde se destaca a figura do imperador, com sua coroa de prata, cetro e bandeira do Divino. Ele é o responsável pela realização da festa (e por isso também chamado de Festeiro), escolhido por sorteio entre homens e meninos do povo. A população local oferece pães, grãos e animais para os festejos, que geralmente envolvem grandes refeições coletivas. Grupos de músicos saem pelas ruas em folias, recolhendo donativos, levando os estandartes vermelhos como o fogo do Espírito Santo. (...) Ergue-se um imenso mastro com a bandeira do Divino no pátio principal da cidade, onde há um farto lançamento de foguetes” (2010, p. 7).

A Festa Divino é composta por vários eventos e celebrações, dos quais foram elencados os seguintes “aspectos culturalmente relevantes”: As folias, que “giram” de dia e pousam de noite, na cidade e nas fazendas da região, levando as bandeiras do Divino e angariando donativos para a festa; O Império propriamente dito, cujas cerimônias principais se concentram em (cerca de) quinze dias, a partir da saída das folias, com alvoradas, novena, cortejos, levantamento do mastro, queima de fogos de artifício,

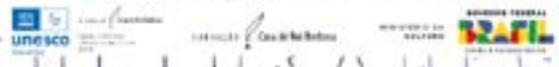
distribuição de “verônicas”, sorteio e coroação do sucessor, tudo embalado pela centenária Banda Phoenix; Os mascarados – bois, onças, capetas, caveiras e monstros, vestidos com roupas coloridas e brilhantes, em bandos –, que saem no sábado, ao meio-dia, anunciando a abertura da festa, e reinam até o sábado de Corpus Christi, duas semanas depois; As cavalcadas, na qual mouros e cristãos ricamente vestidos encenam batalhas e confraternizações do domingo de Pentecostes até a terça-feira, à noite, quando rezam ao Divino e descarregam as armas na frente da Igreja do Bonfim, encerrando o Império; As Festas de Nossa Senhora do Rosário e de São Benedito, santos dos pretos, que foram agregadas ao Império do Divino há décadas e acontecem nas manhãs da segunda e da terça-feira seguintes ao domingo de Pentecostes; Demais expressões agregadas à festa, como as peças de teatro (desde 1837), o auto natalino “As pastorinhas” (desde 1923), os congos e congadas, a barraca do padre, a feira, os ranchos dançantes; A cavalcadinha, ou cavalcada-mirim, que reproduz os rituais da festa para crianças, as quais aprendem, brincando, os valores e referências da identidade cultural dos Pirenópolis.

Essa versatilidade de incorporações à Festa do Divino em Pirenópolis, foi apontada na dissertação de mestrado em História de Mônica Martins da Silva, que é anterior ao Registro. Segundo a pesquisadora:

“Em Pirenópolis, percebemos que os festejos do Divino reuniram várias dessas manifestações, uma parte delas comuns a outras festas, como é o caso das procissões, do levantamento de mastros, dos fogos, das novenas, dos teatros e outros, que adquiriram significados específicos e singulares, por exemplo, as folias, os reinados e juizados e as cavalcadas. Entendemos que tanta multiplicidade dinamizou-se nesta festa e ao longo do tempo foi sendo recriada a partir de momentos de mudanças, conflitos e também de acordos e concessões por parte dos grupos políticos, familiares e eclesiásticos do local” (2001, p. 35-36).

Desse modo, observamos que no Parecer do DPI de Registro enfatiza que a evidência dada à Festa pode ser compreendida por essa realidade multifacetada, que agrega ao bem cultural vários universos dos festejos da cultura popular. Isto é, “essa notoriedade pode ser atribuída ao grande número de seus rituais, personagens e componentes, entre os quais se destacam as cavalcadas de mouros e cristãos e os mascarados montados a cavalo” (Parecer DPI, 2010, p. 13).

Em virtude da instrução do Processo de Registro, foram realizadas profundas pesquisas sobre a festividade, identificando elementos, características, adaptações e ressignificações ao longo do tempo, bem como foi ressaltada a sua conexão com a realidade local. Como aponta o Dossiê de Registro:



“Desde o início dos terços dos cavaleiros, ainda em janeiro, e durante todo o período de efervescência da festa, até a sua finalização, há uma sucessão ininterrupta de grandes e pequenas cerimônias que se desenvolvem – muitas vezes simultaneamente – em torno de orações, de rezas cantadas e de refeições partilhadas, seja na casa do imperador, seja nas farofadas, seja nas folias e nas festas do Reinado” (2010, p. 24).

Nessa múltipla e diversificada teia de eventos, o tempo e as relações sociais são firmados e reafirmados, são construídos e reconstruídos, de modo a consolidar o sentimento de pertencimento e cooperação, desde as preparações às vivências da Festa. Assim, *a devoção ao Divino marca profundamente a sociedade de Pirenópolis e estruturam sua identidade e suas representações* (Dossiê de Registro, 2010, p. 24).

É justamente nesse aspecto do entrelace entre múltiplas celebrações e as relações de sociabilidade da e entre a comunidade, que se configura a especificidade da Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis/GO. A Festa, em todo seu processo de organização e execução, torna-se o espaço de trocas simbólicas que reafirmam narrativas, memórias coletivas, bem como evidenciam as disputas, as tensões e as relações de poder inerentes à comunidade de Pirenópolis.

Cumprir dizer que desde o Registro foi observado um aumento progresso no número de participantes, prioritariamente de turistas e de observadores na Festa do Divino. Assim, no intuito de captar a percepção da comunidade referente a esse tema, foi aplicado um Questionário aos representantes de grupos e/ou Associações que atuam na Salvaguarda da Festa. O objetivo era facultar à comunidade um espaço para expressarem os impactos positivos e negativos decorrentes do aumento de participantes nas celebrações do bem cultural.

Quanto aos aspectos positivos, foram recorrentes as respostas que indicaram que a crescente adesão de turistas e de visitantes ampliou o destaque dado à Festa pelas mídias, intensificando a difusão sobre o universo do bem cultural. Foi muito relatado também que o crescimento quantitativo de pessoas que participam das celebrações do Divino em Pirenópolis fomentou um aquecimento na economia local, quanto às prestações de serviços e à comercialização de produtos artesanais.

Quanto ao âmbito dos impactos negativos, o progressivo aumento anual do número de participantes, sejam eles fiéis e devotos, turistas e observadores que acorrem ao festejo, João Guilherme da Trindade Curado da Academia Pirenopolina de Letras, Artes e Música (APLAM), apontou:

“[...] muitas pessoas passaram a acreditar que viriam verbas federais para a realização da Festa, muitas pessoas querem ganhar dinheiro com a Festa, que diante de tal perspectiva passa a ser mais comercial que devocional, sua verdadeira essência. O impacto de muita gente na Festa tumultua a participação, dificulta a organização e acaba por "espetacularizar" a Festa” (Questionário respondido por João Guilherme da Trindade Curado, APLAM, 2021).

Nessa percepção, o crescimento quantitativo de pessoas está atrelado à dinâmica turística e a sua espetacularização, principalmente quanto à sua mercantilização. Outro quesito que chama a atenção é referente à dificuldade de organização, devido à estrutura. Nesse sentido podemos citar, a resposta de Conceição de Fátima Figueira, do Coral Nossa Senhora do Rosário, que indicou a falta de estrutura da própria cidade, para comportar um grande volume de visitantes.

Como apontado acima, a falta de estrutura para comportar um quantitativo cada vez maior de pessoas, acaba gerando transtornos locais. A representante da Comissão Pirenopolina de Folclore, Sefora Eufrásia de Pina, destacou, também, que “o turismo predatório vem trazendo impactos ambientais, com acúmulo de lixo, por exemplo.” (Questionário respondido por Sefora Eufrásia de Pina, Comissão Pirenopolina de Folclore, 2021).

Devido a isso, destacou Márcia Áurea Oliveira, Secretária Municipal de Educação, que “as estruturas nas quais se realizam [a Festa] não comportam tantas pessoas; o pirenopolino acaba desocupando a Festa e passando o ‘feriado prolongado’ fora da cidade” (Questionário respondido por Márcia Áurea Oliveira, Secretaria Municipal de Educação, 2021).

Noutro aspecto, Sefora Eufrásia de Pina, informou que dentro desse viés turístico, a Festa tem fugido de sua “originalidade” (Questionário respondido por Sefora Eufrásia de Pina, Comissão Pirenopolina de Folclore, 2021). Assim, quanto às mudanças na estrutura dos ritos, devido ao aumento progressivo de visitantes e turistas, Tereza Caroline Lôbo (APLAM), ressaltou:

“O aumento das participações trouxe reconhecimento e visibilidade para os festejos, com isso houve uma valorização da cultura pela população local. Por outro lado, o incremento do turismo e a alteração do eixo econômico da agropecuária para o terceiro setor interferiu na dinâmica da festa, pois, o trabalho assalariado no “trade” turístico impede a participação, podemos exemplificar os foliões, que são impedidos de participar dos rituais do “giro das folias” que se estende por mais de uma semana. A valorização imobiliária no centro histórico e a transformação das casas de moradias em hotéis, bares e restaurantes interferiu na dinâmica dos trajetos dos cortejos.

E ainda, o festejo é rural e o município se urbanizou, as (re)significações foram muitas e necessárias” (Questionário respondido por Tereza Caroline Lôbo, APLAM, 2021).

É importante esclarecer que as Folias do Divino Espírito Santo são rituais de peditório de donativos para a Festa do Divino Espírito Santo. As folias ampliam os domínios do Império do Divino e se empenham na missão de divulgar a devoção ao Espírito Santo” (DOSSIÊ, 2010, p. 66). Para isso os “giros” são organizados, de modo a percorrer um determinado itinerário, a fim de divulgar a devoção ao Divino e angariar recursos e donativos na comunidade para a execução da Festa.

As folias “giram” de dia e pousam à noite, cumprindo um roteiro pré-determinado. Nas folias rurais, os foliões seguem a cavalo; na cidade, fazem o giro a pé. Os caminhos percorridos são circulares e não podem se cruzar, girando sempre da nascente para o poente. Os “giros” duram por volta de sete a oito dias e os pousos são normalmente organizados em regime de mutirão, realizado entre vizinhos, parentes e amigos. As folias são abertas pelas bandeiras, que simbolizam a presença do Divino Espírito Santo e estruturam todo o longo ritual que será seguido pelos foliões. São conduzidas solenemente pelos alferes que, com elas, visitam casas, fazendas e povoados, recolhendo esmolas e distribuindo as bênçãos do Divino (Dossiê, 2010, p. 66-67).

Na pesquisa produzida no período do Registro, foram identificadas três folias: a Folia da Roça, que reunia foliões que percorrem chácaras, sítios e fazendas; a Folia da Rua, que circula dentro do perímetro urbano; e a do Padre, que também percorre a zona rural do município, sendo esta uma iniciativa recente da Igreja local contra os “excessos” das outras folias e a única que entrega os donativos à Igreja e não ao Imperador. A Folia do Padre é a primeira a sair. A Folia da Roça e a Folia da Cidade ocorrem simultaneamente.

Segundo o relato de Tereza Caroline Lôbo (APLAM), a Folia da Roça, apesar do grande número de participantes nas festas dos pousos, tem perdido muito do processo ritualístico, devido ao esvaziamento de participantes na área rural no momento do “giro”, que obedece a uma estrutura simbólica ao passar pelas fazendas, chácaras e sítios. Assim, na medida em que a dinâmica econômica do município tem sido deslocada para o setor do turismo, mais trabalhadores locais vão sendo absorvidos, logo dificultando a adesão nas práticas culturais da Festa.

Esse processo dinâmico do crescimento turístico e a conseqüente absorção da comunidade em postos de trabalhos voltados aos serviços têm afetado as estruturas ritualísticas da Folia de Roça, esvaziando os giros, tanto dos que conduzem, como dos que recebem. Contudo, os momentos de festejos que ocorrem nos Pousos têm passado por um

aumento progressivo de participantes, reforçando os aspectos profanos com músicas e danças.

Quanto a esse aspecto festivo e mercadológico do Pouso, destaca o detentor João Guilherme de Trindade Curado que, “continuam recebendo muitas pessoas que não estão ligadas à ritualidade, devido ao grande número de pessoas tem se criado estruturas paralelas, como estacionamento pago, delimitação de área do comércio temporário com pagamento de taxas” (Questionário respondido por João Guilherme da Trindade Curado, APLAM, 2021).

O hibridismo entre espaço de fé e de festa, torna-se mal visto pelos dirigentes locais da Igreja Católica, que apresentam críticas a essas questões chamadas por eles de “excessos” e “abusos” da fé. É nessas circunstâncias que surgiu a Folia do Padre.

Lembramos que desde o Registro foi observada a variação de Folia do Padre, que é recente dentro da Festa Divino Espírito Santo de Pirenópolis. Esta é organizada pela própria Igreja e tem apoio de certos grupos da comunidade local. A iniciativa tem como intuito a reconstrução e continuidade dos aspectos litúrgicos e de devoção ao Espírito Santo dentro da Folia. É apresentada como uma tentativa da *Igreja local de controlar os “excessos” das outras folias e a única que entrega os donativos à Igreja e não ao Imperador* (DOSSIÊ, 2010, 69). Portanto, também pode ser entendida como um campo de tensões entre Igreja e comunidade local na reestruturação da prática da Folia diante do crescimento do espaço festivo.

Na percepção de Tereza Caroline Lôbo (da APLAM – Academia Pirenopolina de Letras, Artes e Música), “o surgimento recente da Folia do Padre [dá-se] exatamente pelo fato dessa outra Folia [Folia da Roça], estar perdendo esse referencial, isso vai dá (...) vai ser o motivo pelo qual vai aparecer essa outra Folia do Padre” (Entrevista com Tereza Caroline Lôbo, APLAM, 2021).

Vale ressaltar que esse campo de disputa já havia sido identificado no período do Registro. De acordo com o Dossiê de Registro:

“A criação da Folia do Padre atesta uma série de conflitos que dinamizam as relações entre as folias, que se estendem na disputa pelos pousos, patrocínios, doações e, principalmente, foliões. No discurso de seus participantes destaca-se a dicotomia entre folia tradicional (a da Roça, a mais antiga) e a do Padre, que se imbuí da missão de valorizar os aspectos religiosos da folia. Entretanto, os registros históricos mostram que as folias sempre se constituíram de práticas religiosas entrelaçadas a práticas profanas, o que permite enxergar esse conflito por outro aspecto: o de sua

dimensão. A Folia da Roça vem tomando uma escala de massa, reunindo, em determinados pousos, até 4 mil pessoas, atraídas pelos bailões, movidos por som eletrônico, que só terminam ao amanhecer” (2017, p. 113).

Concluimos que permanece a percepção de dicotomia entre a Folia da Roça e Folia do Padre, no discurso dos representantes da comunidade detentora. Desse modo, compreendemos que a variação da Folia do Padre, que surgiu como modo de controle da Igreja sob a liturgia da Folia, mantém em evidência a disputa e a tensão entre profano e sagrado na organização e na condução da Festa.

Outra referência cultural importante são os festejos dos Juizados e dos Reinados Na Reunião Virtual ampliada de 19 de agosto de 2021, a detentora Tereza Caroline Lôbo informou que o organizador (andador) dos festejos dos Juizados e dos Reisados, senhor Herculano, faleceu um pouco antes da pandemia. Contudo, os detentores entendem que a família do antigo organizador deverá absorver a função, dando continuidade à manifestação. Inclusive, Séfora Pina lembrou que o festejo possui lista de espera para rainha (Registro de Reunião, 19/08/2021, SEI 2908446).

A configuração atual dos Reinados e dos Juizados são marcados pela adesão popular de modo geral. Como apontado pelos detentores na Reunião Virtual do dia 19 de agosto de 2021, a lista de espera para ser rainha é um indicativo de continuidade. No caso da escolha do Rei e da Rainha, “diferentemente do imperador do Divino, o rei e a rainha de Nossa Senhora do Rosário e o juiz e a juíza de São Benedito não são escolhidos por sorteio, mas pelo andador do Reinado, de acordo com as possibilidades de realização da festa pelos numerosos candidatos” (Dossiê de Registro, 2017, p.87).

Na pesquisa de Registro foi apontado que os Reinados e os Juizados são heranças das “de festa de negros” e incorporaram outras manifestações culturais com mesmas matrizes histórias, como por exemplo a Congada. Como apontou o Dossiê de Registro, “o Reinado de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e o Juizado de São Benedito, antigas festas de pretos, com seus congos, congadas e tradicionais distribuições de doces” (2017, p. 13). O Dossiê aponta que,

“A congada que se apresenta na Festa do Divino de Pirenópolis é formada por vinte dançadores, em média, e mais um capitão, a porta-bandeira e uma guardiã, conhecida como dona Maria da Congada. As coreografias são simples e os instrumentos, artesanais: caixa de couro, reco-reco e pandeiro. O grupo, que mora no entorno de Goiânia, é convidado (e patrocinado pela prefeitura de Pirenópolis) todos os anos para participar dos festejos” (2017, p. 105).

Desse modo, essa manifestação não é realizada pela comunidade de Pirenópolis/GO e sim por grupos que moram em outros municípios. Por causa disso, João Guilherme de Trindade Curado apontou que a Congada terá dificuldade para dar continuidade. Relatou que o organizador do grupo de Congada, senhor Benedito, está com idade muito avançada, o que aumenta a dificuldade de deslocamento (Registro de Reunião, 19/08/2021, SEI 2908446).

Outra referência cultural da Festa é o Rancho Dançante. Segundo Sefora Pina, os Ranchos Dançantes da atualidade vêm realizando Shows diversos, que na percepção da detentora, está se distanciando da “tradição”. Porém, João Guilherme de Trindade Curado destacou que os Ranchos Dançantes vêm passando por atualizações, tornando-se um dos meios para adesão de grupos mais jovens. Para a detentora Tereza Caroline Lôbo, essas atualizações já ocorriam antes mesmo do Registro, que não é algo recente (Registro de Reunião, 19/08/2021, SEI 2908446).

Ainda sobre a estrutura básica dos aspectos culturalmente relevantes identificados no processo de Registro, Sefora Pina apontou que as Cavalhadinhas têm se mantido com muita força. De acordo com as informações apresentadas na Reunião Virtual ampliada de 19 de agosto de 2021, surgiu um novo grupo de Cavalhadinhas após Registro, a do Bonfim. Na época do Registro haviam as Cavalhadinhas do Centro e da Vila Matilde (Registro de Reunião, 19/08/2021, SEI 2908446).

Como a própria pesquisa de Registro observou, a Cavalhadinha se tornou um meio de transmissão do bem cultural para as novas gerações, construindo um sentimento de pertencimento das crianças com as celebrações que compõem a Festa.

Portanto, observamos que a dinâmica turística, em suas várias dimensões, seja no aspecto do progressivo aumento de participantes na Festa, seja na mudança da realidade do trabalho na economia local, vêm impactando algumas celebrações do Divino Espírito Santo em Pirenópolis. Contudo, a comunidade local tem encontrado brechas para reestruturação, reconstruindo e reelaborando as práticas culturais para garantir a permanência e a continuidade da Festa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis/GO é uma celebração religiosa de Pentecostes, que ocorre 50 dias após a Páscoa. Se considerarmos o processo de organização, os ensaios, as novenas, os encontros de amigos e de familiares nas casas de devotos, percebemos que as comemorações ocorrem por todo o ano. Assim, observamos que junto à estrutura básica da Festa do Divino –folias, a coroação de imperador do Império etc. – que ocorre em várias localidades do país, foram/são incorporadas novas expressões que trazem um tom singular à celebração ocorrida em Pirenópolis.

Na pesquisa de elaboração do Parecer Técnico nº 90 (doc. público SEI Iphan 2940710) foram destacadas algumas mudanças que vêm ocorrendo na Festa, desde o Registro como Patrimônio Cultural do Brasil em 2010, marcadas principalmente pela presença cada vez maior de participantes e de turistas, que já era uma tendência mesmo antes do reconhecimento, e que se intensificou com a projeção da Festa nacional e internacionalmente.

O aumento de participantes, de turistas e de observadores, ano após ano, tem impactado na estrutura de trânsito e de infraestrutura dos espaços urbanos, o que, segundo muitos detentores, não é suficiente para atender à demanda crescente. O contingente cada vez maior e a estrutura municipal insuficiente têm gerado um contexto de desconforto e até a ausência temporária de algumas pessoas da cidade, que às vezes preferem aproveitar o feriado para sair de Pirenópolis.

Por outro lado, é visível o incremento dos festejos dos Pousos e dos Ranchos Dançantes, ganhando cada vez mais um aparato de barraquinhas comerciais e estruturas para shows diversos. Nesse sentido os detentores divergem entre si: alguns percebem essas mudanças como descaracterização, enquanto outros as compreendem como uma atualização e via de adesão dos mais jovens à Festa.

Ante o exposto, foi avaliado que não havia necessidade de alteração formal no recorte ou de extensão na identificação e/ou da nomenclatura do bem cultural, em relação ao que foi inicialmente apresentado no Registro. Assim a Festa foi entendida como uma manifestação cultural que manteve as suas características estruturantes, com exceção de algumas atualizações.

FONTES

Entrevista com João Guilherme de Trindade Curado, Academia Pirenopolina de Letras, Artes e Música (APLAM), 2019.

Entrevista com Tereza Caroline Lôbo, Academia Pirenopolina de Letras, Artes e Música (APLAM), 2019.

Dossiê da Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis/GO. Brasília: IPHAN, 2017. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/dossie17_pirenopolis.pdf. Acesso em: 21/07/2021.

Parecer de Registro Nº 002/10 CGIR/DPI/Iphan. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Parecer_DPI_divino_pirenopolis.pdf. Acesso em: 21/07/2021.

Parecer de Registro do Conselho Consultivo – Iphan. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Parecer_conselho_consultivo_divino_pirenopolis.pdf. Acesso em: 21/07/2021.

Questionário respondido por Conceição de Fátima Figueiredo, Coral Nossa Senhora do Rosário, 2019.

Questionário respondido por Cristiano da Costa, Associação dos Condutores de Visitantes de Pirenópolis, 2019.

Questionário respondido por João Guilherme de Trindade Curado, Academia Pirenopolina de Letras, Artes e Música (APLAM), 2019.

Questionário respondido por Márcia Áurea Oliveira, Secretária Municipal de Educação de Pirenópolis, 2019.

Questionário respondido por Séfora Eufrásia Pina, Comissão Pirenopolina de Folclore, 2019.

Questionário respondido por Tereza Caroline Lôbo, Academia Pirenopolina de Letras, Artes e Música (APLAM), 2019.

Questionário respondido por Ulysses Naves Canedo, PASCOM da Paróquia Nossa Senhora do Rosário, 2019.

Registro de Reunião ocorrida no dia 19 de julho de 2021 (2825708).

Registro de Reunião ocorrida no dia 19 de agosto de 2021 (2908446).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LÔBO, Tereza Caroline; OLIVEIRA, Isis Lôbo. CURADO, João Guilherme da Trindade. Festa do Divino Espírito Santo em Pirenópolis: antigas tradições, novos enfrentamentos. *Revista Temporis* [Ação] (Conexões Multidisciplinares em Educação). Cidade de Goiás; Anápolis. v. 21, n.1, p. 1-32, e-210105, jan. / jun., 2021. Disponível: <<https://www.revista.ueg.br/index.php/temporisacao/issue/archive>>. Acesso em: 20/07/2021.

MESQUITA, Érica Danille de e OLIVEIRA, Alexandre Francisco de. Folia do Divino Espírito Santo em Pirenópolis/Goiás: apontamentos bibliográficos. *Anais do III Simpósio Nacional de História da UEG*. Iporá – Goiás, Agosto/2013, p 517-528. Disponível em: <https://anais.ueg.br/index.php/simpesionacionaldehistoria/article/view/2193>. Acesso em: 27/07/2021

MIRANDA, Ronypeterson e SILVA. Ademir Luiz. Turismo e Festejos Populares: o caso da Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis – GO. *In: Fronteiras: Journal of Social, Technological and Environmental Science*, v.4, n.2 (Ed. Especial), jul.-dez. 2015 p. 158-170. Disponível em:

<http://periodicos.unievangelica.edu.br/index.php/fronteiras/article/view/1343/1222>. Acesso em: 27/07/2021.

SANTOS, Kássia Karoline Barreto. *As Cavalhadas da Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis/GO: análise do contexto cultural e religioso*. Brasília, 2008, 44 p. Monografia (Graduação em Turismo) – Centro Universitário de Brasília - UNICEUB. Disponível em: <https://repositorio.uniceub.br/jspui/handle/235/7371>. Acesso em: 22/07/2021.

SILVA, Mônica Martins da. *A Festa do Divino. Romanização, Patrimônio e Tradição em Pirenópolis (1890-1988)*. Goiânia, 2000, 259 p., Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Goiás. Disponível em: https://pos.historia.ufg.br/up/113/o/SILVA__M_nica_Martins_da_2000.pdf. Acesso em: 22/07/2021.

DOCUMENTOS DO REGISTRO NO IPHAN

Reportagens

Festa do Divino Espírito Santo, em Pirenópolis, não será realizada. *Jornal O Popular*, publicado em 26/03/2020. Disponível em: <https://www.opopular.com.br/noticias/magazine/festa-do-divino-esp%C3%ADrito-santo-em-piren%C3%B3polis-n%C3%A3o-ser%C3%A1-realizada-1.2023416>.

Cavalhadas de Pirenópolis são canceladas em 2020 devido à pandemia de coronavírus. *Site G1 Goiás*, publicado em 20/05/2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/go/goias/noticia/2020/05/20/cavalhadas-de-pirenopolis-sao-canceladas-em-2020-devido-a-pandemia-de-coronavirus.ghtml>.

Festa das Cavalhadas é cancelada para evitar aglomerações. *Correio Braziliense*, publicado em 27/05/2020. Disponível em: https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/cidades/2020/05/27/interna_cidadesdf,858711/festa-das-cavalhadas-e-cancelada-para-evitar-aglomeracoes.shtml.

Produção de documentário relembra tradições da Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis (GO). *Portal do Iphan*, publicado em 28/05/2020. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/5698>.

Pela segunda vez, Pirenópolis cancela Cavalhadas devido à pandemia. **Site Mais Goiás**, publicado em 18/02/2021. Disponível em: <https://www.emaisgoias.com.br/pela-segunda-vez-pirenopolis-cancela-cavalhadas-devido-a-pandemia/>.

Pela 2ª vez na história, Cavalhadas de Pirenópolis são canceladas devido à pandemia de coronavírus. **Site G1 Goiás**, publicado em 19/02/2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/go/goias/noticia/2021/02/19/pela-2a-vez-na-historia-cavalhadas-de-pirenopolis-sao-canceladas-devido-a-pandemia-de-coronavirus.ghtml>.

MARUJADA DE BRAGANÇA (PA): O PENSAR AÇÕES FUTURAS DE SALVAGUARDA COM MARUJAS E MARUJOS NA ÓTICA DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL

Lilian Cristina da Silveira Souza¹

RESUMO: O objeto de estudo deste trabalho se refere à análise de imaterialidades e materialidades da Marujada de São Benedito de Bragança (Pa) e as políticas culturais de preservação atuações do poder público, e ações participativas dos detentores e detentoras de um bem material. A discussão parte de eixos como os saberes e fazeres representados pelo simbolismo do sagrado e profano na devoção à São Benedito, e o processo de patrimonialização enquanto bem imaterial brasileiro pelo Iphan. Discutir o acatamento necessário na construção de políticas públicas participativas para a condução de uma salvaguarda e detentores e detentoras atuam e evidenciando seus afetos e memórias sociais. Neste sentido, a metodologia deste trabalho permeia nas questões de processo de políticas culturais de resistências a partir da valoração patrimonial, a transmissão oral e as prospecções para ações mantenedoras do bem e na busca coerente do pensar o patrimônio no futuro por seus guardiães e a atuação do poder público no processo patrimonial.

PALAVRAS-CHAVE: Patrimônio Imaterial. Política Cultural. Salvaguarda. Detentores e Detentoras.

INTRODUÇÃO

Ser discente na Universidade Federal do Pará, no curso de graduação em Bacharelado em Museologia no ano de 2016, me possibilitou compreender os processos para reconhecimento no campo do patrimônio cultural, destacando no campo do imaterial a relevância de analisar os cotidiano das pessoas e as expressões culturais. O curso reconhecido pelo MEC, abordou vários aspectos de memória coletiva e individual, dentre esses compreender o cenário das políticas culturais atuais nos bens intangíveis. Na monografia conclusão do curso busquei a temática da profissão da museologia e atuação no campo imaterial entorno de políticas de patrimônio imaterial. Atualmente, discente no Programa de

¹Mestranda no PPGDS MPEG na linha de Cultura e Patrimônio. Turismóloga, Museóloga, Esp. Planejamento e Gestão do Patrimônio Cultural – FIPAM/UFPA, Esp. Patrimônio Cultural e Educação Patrimonial –FIBRA. E-mail: especialistaliliansouza@gmail.com.

Pós-Graduação em Diversidade Sociocultural- (PPGDS/GOELDI), me deparo em campos que dialogam com a minha trajetória, partindo de reflexões entre o fazer cultural em nosso país nas suas mais diversas formas e os processos de patrimonialização.

O presente trabalho parte do recorte da pesquisa de mestrado na linha cultura e patrimônio da análise da Marujada de São Benedito de Bragança no Estado do Pará, a partir das referências de saberes intrínsecos na expressão cultural em louvor a São Benedito, buscando compreender conceitos de patrimonialização atribuídos por políticas onde visam a preservação de um bem. A oportunidade de participar no Seminário Internacional de Políticas Culturais, condiciona a forma de trocar experiências no campo da gestão pública e no pensar o patrimônio diante de questões relevantes nas interfaces de nosso cotidiano, contribuições estas pertinentes para minha pesquisa, além de realização pessoal e profissional.

A análise desta discussão dedicasse no refletir sobre as relações de salvaguarda por meio das transmissões de seus saberes e fazeres presentes na irmandade, bem como conflitos e tensões em relação a manutenção desse processo, por parte de seus detentores fazedores e os agentes estatais em consonância por políticas culturais no país. Nortear em meios as questões da memória social na Irmandade do Glorioso São Benedito implica em diretrizes e tratativas que evidenciem os cuidados envolvendo as celebrações, as transmissões, manutenção, estética das indumentárias e dos saberes e fazeres da expressão cultural, onde visem a proteção enquanto patrimônio imaterial e políticas culturais, cujo foco seja a patrimonialização e seus efeitos.

Abordar esses temas partindo de dois eixos para se pensar em participação de detentores, o primeiro versa na inserção, participação e atuação em seminários, palestras e rodas de conversas como espaços de resistências, protagonismos e de pautas de futuras propostas de ações de benfeitoria na manifestação cultural. O segundo visa o recente processo de inventariação para reconhecimento enquanto bem imaterial, compreendendo serem temas pertinentes para a democratização de acesso à informação no campo de direitos do bem registrado, além de fortalecer caminhos para diálogos referente a demandas de ações preservacionistas do patrimônio cultural.

Bragança situado aproximadamente a 221 km da capital Belém, está na área litorânea da mesorregião do nordeste paraense. O santo negro São Benedito, transmissão essa herdada por pessoas que trabalhavam e eram escravizadas pelos senhores donos de terras na região, o pedido de cultuar o santo dançavam em agradecimento. No momento atual, encontramos os rituais de devoção ao santo nos municípios próximos a Bragança, como os de Quatipuru, Augusto Corrêa, Tracuateua, Vila Fátima (comunidade de Tracuateua), e outras no estado do

Pará. O município Bragança fundado na metade do século XVII (1634) com o nome de “Vila de Souza do Caité”. Em 1953 elevou-se ao patamar de vila, cujo nome de Vila Nossa Senhora do Rosário de Bragança. No censo, o município apresentou 127.686 habitantes ocupando um território 2.098,144 km² (IBGE, 2019). E a construção demarcada pela presença das mãos de indígenas, negros e pela imposição da Igreja Católica, na qual prevalecia a ordem dos eclesiásticos (Silva, 1997).

A Marujada de Bragança no campo do patrimônio se destaca enquanto expressão cultural no município, onde a coordenação da Irmandade do Glorioso São Benedito de Bragança no Pará, rege suas diretrizes de acordo com as hierarquias. O local de concentração da devoção a Benedito está no sítio urbano localizado no centro histórico, onde seus detentores e detentoras protagonistas estão presentes em bairros periféricos e nas zonas rurais da região. O território demarcado que abriga se concentra no Teatro Museu da Marujada espaço destinado para diversas atividades, incluindo as danças tradicionais como Roda, Retumbão, Chorado, Mazurca, Xote e Contradança. O ambiente abriga um recorte do acervo cultural com objetos de mestres como os chapéus de capitoas da qual pertenceram a irmandade, além de uma lojinha física com imagens, livretos, CDs, artesanatos e camisas. E o Barracão da Marujada localizado a poucos metros do teatro e próximo à igreja de São Benedito, ambiente das vivências tanto das danças como reuniões do grupo e atividades parceiras.

A hierarquia da irmandade permeia entre o presidente João Batista Pinheiro, onde sua atuação após o falecimento do seu pai senhor Arsênio Pinheiro assume a pedido da irmandade o lugar, cargo vitalício. A capitoa (cargo vitalício) e sua vice são pessoas que “comandam” na organização das demandas internas com as marujas e marujos. No caso de ordens burocráticas em relação às demandas de programações com a festividade existe pessoas responsáveis nas respectivas funções da secretaria, tesouraria, e as pessoas encarregadas pela fiscalização de recursos da irmandade, neste caso fica somente mencionadas neste texto com base no estatuto da irmandade (2005). As marujas e marujos citados são pessoas que estão ligadas diretamente com a irmandade se forem fixas “Quadro”, ou somente pessoas promesseiras ou que gostam da devoção e se caracterizam com as indumentárias.

A religiosidade em devoção a São Benedito envolve uma série de rituais, evidenciadas anteriormente as danças em louvor a São Benedito, sejam elas por pagamento de promessa pelas marujas e marujos do quadro, musicalidade, os louvores em devoção, as comitivas de São Benedito. Além disso, o legado ancestral em suas diversas formas de alcançar visibilidade, enaltecimento e valorização por meio de participações em eventos políticos,

congressos acadêmicos e projetos culturais realizados de forma independentes e com ações por meios de editais.

MARUJADA DE BRAGANÇA (PA): Patrimônio imaterial brasileiro no território Pará

A marujada possibilita uma visibilidade local movimentando a economia no município de Bragança, em especial quando associada à festividade no período de 18 a 26 de dezembro em comemoração ao Glorioso São Benedito, onde o fluxo de pessoas em trânsito aumenta de forma significativa no comércio, na classe hoteleira, no setor de alimentação e serviços de artesanato.

Em 2023, Irmandade da Marujada de São Benedito de Bragança (Pa) completa seus 225 anos de resistência, enaltecendo sua ativa ancestralidade e protagonismo no município, carregando elementos ritualísticos de louvor ao santo preto. A representação do simbolismo presentes na devoção estar presente nos lares de devotos e devotas, na igreja de São Benedito, e em destaque nos momentos mais íntimos entre o sagrado e o profano da marujada.

As marujas e marujos se trajam com indumentárias em momentos distintos, nos ensaios as saias estampadas e camisas de cor que poderá variar, mas desde que apresente na estampa São Benedito, a anágua e os pés desnudos e os marujos com calça jeans azul ou preta e camisa no mesmo modelo de descrição da maruja. O dia 18 de dezembro na abertura da festividades, marcam também o ensaios onde vão alternando até o dia 24 de dezembro. As indumentárias em tonalidades azul e branca usadas na abertura compões as marujas com saia longa com anágua comprimento próximo dos pés na tonalidade azul e camisola de cambraia branca, adornos como fita azul atravessando do ombro direito ao encontro da parte de baixo do esquerdo preso entre a camisola e uma rosa de plástico, na mesma direção temos a rosa na medida do busto as tonalidades azul tom próximo ao turquesa, a medalha e o chapéu de fitas, já os marujos vestidos com camisa de manga longa azul de mesma tonalidade que se aproxima do turquesa, cinto preto e calça branca, chapéu coberto por tecido branco e uma fita, em uma das abas uma rosa azul e, fita no braço esquerdo, e pés descalços. Carregam o mastro ornamentado com frutas, refrigerantes, folhas, entre outros elementos para ser fincado no local escolhido próximos ao barracão e ao museu.

A alvorada inicia às 5h da manhã, marujas e marujos com suas indumentárias saem em direção a missa na igreja de São Benedito para a missa de abertura da festividade, dia do início de ensaios para dançar durante os dias 25, 26, 31 de dezembro e 01 de janeiro, sendo que o dia 26 dia de São Benedito e 01 de janeiro com as indumentárias nas cores vermelha e branca, seguindo a mesma descrição da tonalidade em azul turquesa, no marujo a diferença e

a cores das fitas e da rosa e a camisa cor branca. Marujada em Bragança não se assemelha ao fandango realizado em outros estados, ela se torna singular pelos elementos representativos. Não há músicas com vozes, e não são contados os passos, apenas sincronizam ao tempo e ao movimento do toques do tambor, rabeca, pandeiro, e banjo. Segundo Bordallo (1981:66) “os senhores atenderam ao pedido de seus escravos” para que organizasse a irmandade.

O fluxo de pessoas em trânsito nas ruas de Bragança à procura de elementos como chapéus de maruja e marujos e indumentárias, torna-se intenso causando muitas vezes a escassez de peças que estavam prontamente a disposição no comércio local. Cabe lembrar, a participação nos salões do museu e barracão com a finalidade de acompanhar a religiosidade e as expressões e todos os rituais como a dança, musicalidade, os louvores em devoção a São Benedito devem seguir o padrão imposto de vestimentas, caso contrário é convidado a se retirar. Especificamente as lojas sinalizam uma procura intensa na manhã do dia 26 de dezembro de comemoração ao santo, a procissão ocorre no período da tarde saindo a partir das 15h da igreja. Além disso, o legado ancestral resplandece nas suas diversas formas de alcançar visibilidade por meio de participações em eventos políticos, congressos acadêmicos e projetos culturais independentes.

A questão da visibilidade da manifestação ainda está diretamente ligada a pautas da irmandade, além de ausências de ações políticas no âmbito estadual e municipal visando o incentivo de um planejamento dos espaços ao decorrer do ano, ainda que a secretaria de cultura do município de Bragança e prefeitura articulem eventos e faça convites. A posição frente às lacunas dos quais a manifestação cultural necessita repensar alternativas em ponto de perpetuar a identidade na região Bragantina, ainda pouco debatida na cena cultural no sentido de patrimônio. Os sentimentos de pertencimento e luta, que facilmente são associados a imagem de devoção ao santo pelo povo, tornam-se complexos. Os rituais da marujada protagonizados pelos seus detentores e detentoras enquanto um patrimônio vivido, se encontra em processo de inventariação, pedido feito pela irmandade 2011 para a categoria de patrimônio imaterial brasileiro ao Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico – Iphan, e conforme o Decreto 3.551 de 04 de agosto de 2000, priorizando a continuação da “memória, identidade e formação da sociedade brasileira (Brasil, 2000).

A Marujada se torna patrimônio cultural imaterial no Estado e segue em análise o inventário pelo Conselho Constitutivo do Iphan para patrimônio nacional, porém a política patrimonial de salvaguarda no Pará não deixa explícito o que assegura esse reconhecimento para a irmandade em relação aos seus direitos e acessos enquanto bem patrimonializado carregados de representatividade simbólica de atuação de seus detentores e detentoras dentro

do âmbito das questões do processo de reconhecimento. Diferentemente da atuação do Iphan, onde esta preocupação norteiam em questões sustentabilidade e reconhecimento e a vida das pessoas, acreditamos no pós processo de inventariação, o pensar e questionar o campo do material e imaterial, além de ações que salvaguardem o bem de forma assertiva e coerente com a realidade local. Nesse sentido, dialogar de forma participativa a atuação de detentores e detentoras as suas vidas na trajetória do patrimônio, aliados a devoção e a manifestação cultural, aconselho salientar o cuidado e o meios de preservação.

Os mecanismos da criação de editais emergenciais de fomento na área da cultura ocorridos no ano de 2020 pelas gestões municipais de cultura, possibilitaram canais de acesso e direito cultural, exemplo a implementação da Lei Aldir Blanc na política diante de uma pandemia assolada pela cepa da Covid-19. Realizamos por meio de ações educativas sucedidas via editais materialização de diálogos participativos de protagonismos da marujada enquanto mecanismos articuladores de fortalecimento cultural virtualmente e presencial como no caso das lives realizadas no ano de 2021 pelo Governo Federal via Secretaria de Estado e Cultura do Pará, os quais enunciam-se enquanto canais por onde se faz possível o acesso ao direito cultural e, mais especificamente, às possibilidades de sustentabilidade dos legados ancestrais.

No museu e no barracão locais de prática de representação do simbolismo da Marujada, celeiros das vivências de marujos e marujas e local onde o público, para quem nunca experimentou. Se torna exclusivamente espaços exóticos devido às formas de expressão da manifestação cultural. Os espectadores se encantam com a plasticidade dos movimentos das danças e das cores das indumentárias, mas não se atentam para as demais atuações. Como dar atenção aos comados da capitoa e sua vice, percepção à complexidade de cenas ritualísticas, respeitar a maneira de se comportar nos salões e o compromisso de assistir as missas, provocam muitos conflitos. Entendem como algo que envolve pro além daquele momento, por vezes caminhando para a espetacularização da cultura popular.

As cores das indumentárias e os formatos de tamanho dos chapéus e suas materialidades sofreram mudanças ao longo dos anos. No entanto a irmandade buscou manter a integridade e um padrão marcando uma identidade cultural da região. Neste caso, se destituindo das demais marujadas existentes em municípios vizinhos como Augusto Corrêa, Primavera, Tracuateua entre outros no Estado. Fato esse ocorreu devido surgirem questões como apropriações, o uso indevido da imagem da maruja e marujo como fins comerciais alusivos e até mesmo ofensivos em relação ao que se compreende como homenagens e menções. Como foi o caso do carnaval em Belém do Pará, cujo havia uma ala que fez

homenagem a marujada e a mesma se questionou como evento impróprio para ser mencionada sem seu consentimento.

O espaço para o público no museu e no barracão quase se torna exclusivamente um elemento exótico, no momento das danças. Trata-se em uma mera contemplação externa desses detentores e detentoras, de uma atividade habitual, afetiva e significativa. A demanda evidente da visão de comercialização em torno da cultura transformou a atuação e dinâmica da representatividade da marujada como algo a se pensar no campo entre o financeiro e desdobramentos da comercialização de objetos que compõem os perfis da maruja e do marujo.

A política de cultura atuar com competência principalmente no sentido da comercialização em torno de elementos da cultura material e imaterial da marujada, respeitando a dinâmica da representatividade da marujada, como algo a se pensar no campo do patrimônio entre o financeiro e desdobramentos dos saberes impressos na criação dos objetos que compõem os perfis da maruja e do marujo, chamo atenção no sentido até que ponto isso é benéfico e maléfico perante a salvaguarda dos elementos alusivos à marujada? Pensar em diálogos entre o comércio e os órgãos de patrimônio, a memória e sentimentos atribuídos nos objetos, afim de evitar o uso das indumentárias enquanto fetiches, alegorias e espetacularizações enquanto patrimônio.

Para o autor Jorge de Carvalho (2010:47) definir a “espetacularização” vinculada às camadas das sociedades em massas, para um consumo da comunidade da origem, ou a demanda na visão comercial em torno da cultura local transformando a atuação, dinâmica e a logística dos grupos. As cores das indumentárias sofreram mudanças ao longo dos anos e as integrantes e o tamanho das golas (que originalmente cobriam basicamente o peitoral do caboclo) deixaram de ser suficiente, elas precisavam crescer e brilhar: purpurinas, lantejoulas, celofanes foram introduzidas nas indumentárias.

Ao observar a materialização desses elementos, tenciono novamente a questão de pensar as políticas de cultura em várias camadas da sociedade o seu protagonismo, o tempo de apresentação se adequando ao formato exigido por uma programação entre a igreja, irmandade e prefeitura assumindo uma potência benéfica ou não para todos, como o caso isolado das festas próximo a igreja de São Benedito local de culto durante a festividade.

Busco pensar em uma política cultural visando compreender a salvaguarda referentes a sua autenticidade, a originalidade ou a tradição, afim de manter aquilo que iremos compreender enquanto preservação. Distanciando o olhar que padroniza o que se oferece enquanto mercadoria para o turista que traz somente a distração e encantamento. A ideia de se

pensar aqui a política em torno de um bem patrimonial cultural sem ideias ou concepções padronizadas e massificadas no intuito de cumprir o papel de um olhar superficial sobre o que está sendo demonstrado para um mero registro fotográfico e espetacularização da cultura.

Pensar nesses espaços vividos por nós agentes sociais e culturais protagonistas vivos e dinâmicos, sem insinuações ou encenações em obedecer ao desejo e a contemplação do visitante e trânsito requer um pensar para onde estamos direcionando as nossas memórias e identidade cultural. Na mesma linha de pensamento as apresentações ocorridas sejam elas em Bragança ou em qualquer outro lugar possui uma justificativa coerente de forma a contribuir com o fortalecimento do simbolismo cultural, e não algo irrelevante enquanto preservação de uma memória, precisamos compreender razões de pertencer a esses momentos e a ambiência de entorno se diálogo com nossas devoções.

PROTAGONISMO: DETENTORES E DETENTORAS

Os pensamentos anteriormente com uma série de adversidades durante a festividade em Bragança, acendem expectativas pela dimensão emblemática alcançada em dezembro na região, os ganhos pela divulgação Marujada, norteiam essas questões de evidenciar quem somos e o que fazemos no sentido de saberes e fazeres. Existem duas situações, a primeira se diz respeito ao financiamento da festividade para a promoção local e estadual pelas gestões trazendo benefício. Por outro lado, a situação conflituosa em despesas anuais para se manter os rituais da marujada no sentido de alimentação e ornamentação dos salões podendo ser interpretado pelo ângulo talvez de um planejamento da irmandade ou da iniciativa pública. Colocar em pauta um plano permanente no calendário cultural da prefeitura ou ainda criar planos para editais específicos para que sejam captados recursos para a realização dos momentos de ritualização como forma de proteção e acautelamento.

A segunda questão versa na participação ativa de pessoas que são ou não devotas de São Benedito no uso das indumentárias adquiridas, seja pelo comércio local ou venda em redes sociais de forma que fragilizem o padrão imposto pela irmandade. Chamo atenção não pela devoção ou cumprir a promessa, mas pela postura observada todos os anos. Pessoas que usam indumentárias e após a festividade adentram festa com bebidas alcoólicas ou de alguma entrevista transmitindo uma imagem errônea da manifestação. Sabemos muito bem distinguir uma postura de ser marujo e maruja, mas pensamos que discutir esses pontos são fundamentais para a manutenção da tradição. Tal descompasso fica mais claro na seção

seguinte onde ampliamos a análises para as políticas que envolvem a patrimonialização deste bem cultural

PATRIMONIALIZAÇÃO: ANSEIOS E AFETO

O desejo entorno da patrimonialização da Marujada, em meio aos anseios anteriores mencionados durante minha pesquisa de campo por parte de fazedores do bem, tencionam no sentido do fortalecimento de suas identidades culturais, na concepção de políticas culturais e seus efeitos notórios capazes de deterem a espetacularização citada anteriormente. Dessa forma a política deverá abranger as demandas atuais do processo de transmissão de saberes e fazeres da Marujada garantido assim a sustentabilidade, e o status garantindo assim o fomento de direitos culturais.

Por outro lado, analisar os efeitos desta política implica ter a referência de participação das pessoas agentes do bem cultural, de forma democrática e cidadã. Exemplificando os mestres luthier que trabalham com seus saberes e fazeres nos instrumentos musicais. Alguns reconhecidos por prêmios concedidos pelo poder público, seja através da mídia ou ainda do mercado fonográfico, mas que padecem sem incentivos diretos para se manterem vivos, no ostracismo por estarem nas margens de uma imposição local, se estendendo as costureiras, as artesãs de chapéus entre outros detentores da cultura local.

O processo de patrimonialização devem ser apontados no processo de registro e inventário, com ações participativas do grupo pensando em um longo e minucioso prazo de trabalho de pesquisa. Apresentando aspectos estéticos, religiosos e de memória compilados para a produção e organização da salvaguarda, que vá de encontro com todas as menções de conflitos mediadas pela irmandade. Cabe reforçar as narrativas espontâneas dos representantes da marujada, no sentido da falta de recursos destinados para a manutenção de suas práticas culturais, a burocracia nas documentações e editais de fomento, a relação com o poder e as políticas públicas para a manutenção da irmandade. Aguardamos as demandas do Inventário, que foi proposto pela UFPA Campus Bragança, por meio do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico, o IPHAN, após o reconhecido pelo Conselho Consultivo do órgão.

A expectativa referente às atuações da Superintendência do IPHAN será de atender as demandas sobretudo de ouvir nós detentores, para aplicação de ações de salvaguarda a partir das recomendações expressas no dossiê de registro. Além de articular e direcionar possíveis processos administrativos e burocráticas em relação ao patrimônio produção e reprodução

cultural; mobilização social e alcance da política; gestão participativa e sustentabilidade; difusão e valorização (IPHAN, 2013).

POLÍTICAS DE PATRIMÔNIO: quais caminhos para salvaguardar as memórias na Marujada Bragantina?

A experiência da aprovação do edital lançado em 2021 da Aldir Blanc nos possibilitou aguçar e testar debates no campo do patrimônio. Nenhuma outra ação efetiva foi desenvolvida pelos agentes culturais da Marujada, cujo foco evidenciasse de forma intensa o campo do patrimônio cultural. Ressaltando apresentar debates afetivos sobre temas transversais, e não só apenas reuniões de articulação para os eventos culturais da marujada, recentemente ocorreu a chamada pública para revelar o processo de inventariação da mesma.

Os eventos anteriores, sempre foram criados por instituições sem as orientações da irmandade de forma direta. Para o além do reconhecimento enquanto patrimônio, as ações feitas pelo poder público devem evidenciar políticas efetivas e em harmonia com as demandas de seus fazedores. Operando muito bem o sentido de instigar a participação e a ouvir a voz dos sujeitos na confecção das suas políticas, mas não consegue ser efetivo em sua implementação.

As representações, expressões, conhecimentos, práticas e técnicas juntamente com objetos, artefatos e lugares culturais na irmandade, reforçam a memória dos indivíduos o processo de sentimento de parte integrante de seu patrimônio cultural (Brasil, 1988: Art 215). Discussões internacionais, onde no Brasil a criação do Decreto nº 3.551 onde o “Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial” e o “Programa Nacional do Patrimônio Imaterial” norteiam de forma metodológica a construção de “Inventário Nacional de Referências Culturais” (INRC), de grande relevância para a Marujada uma vez que atualmente passa pelo processo de reconhecimento enquanto patrimônio imaterial brasileiro.

Reafirmar aqui o desafio que se faz visível e necessário, fomentar seminários com debates possíveis a fim de testemunhar e registrar as dificuldades mapeando-as e tentando implementar ações educativas patrimoniais em pautas consolidadas para a manutenção das memórias em riscos. Os sujeitos e o espaço patrimônio cultural, na prática, muitas vezes estão ali demarcados por um distanciamento significativo, que impede necessidades primordiais à qualidade de vida tão almejada e alarmadas pelas políticas públicas. As concepções de patrimônio e sua preservação, e a legitimidade das leis e autoridades acerca da preservação e fiscalização, não será o foco desta análise, mas foi essencial buscar esses encaminhamentos de compressão de tratativas para enquadrar conceitualmente as narrativas das pessoas, a

sensibilidade o que o torna relevante do ponto de vista científico. Sendo assim, as questões de políticas culturais, sobretudo a ambiental, precisam de espaço e de aportar aos responsáveis resoluções qualitativas para as demandas, a fim de que sejam proporcionadas condições dignas aos sujeitos que detém de conhecimentos e vivencie a manifestação.

No que diz respeito à manutenção, referente aos bens, deverá ser outro aspecto discutido, se tornando o maior destaque entre as preocupações entorno da salvaguarda. Os espaços físicos neste caso do barracão e o acervo presente no museu, sobretudo, pela deterioração dos objetos. Torna-se essencial, atualmente, pensar alternativas de preservação dos saberes e respeito à cultura, mesmo que a dinâmica social, cultural, ecológica, espacial e econômica, estejam ali andando lado a lado com o tradicional. A reflexão alusiva às políticas de preservação, devem prezar com normas referentes ao contexto cultural e patrimonial das memórias passadas de detentores e detentoras que no presente compõem as vidas das pessoas em torno do bem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As questões demonstradas neste artigo norteiam para as ações políticas culturais no sentido da representação e relevância dos bens culturais no ato de preservar um legado cultural existente na Marujada de Bragança. A afetividade depositada aqui, reuniu sobre a compreensão no direito cultural enquanto instrumento de regulação, o qual preza na cidadania constituída no reconhecimento das diversidades culturais, na tentativa de remediar as desigualdades e lacunas existentes.

No entanto, quando se há o prisma da compreensão derivada de sentidos e afetos, a Marujada se revela de forma expressiva e viva em seus sentidos mais ligados à instrumentalidade para futuras implementações de políticas públicas, cujo a finalidade caminhe lado a lado com a patrimonialização onde reconhecimento vise os fazedores do bem, além do fortalecido de uma política cultural evoluída e materializada referentes ao bem, interagindo de forma coerente e acessível a fim de alavancar a possibilidade de vivenciar experiências nesse meio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Brasília. DF: Presidência da República, 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 14 Abr.2023. 2019.

BRASIL, Decreto nº. 3.551, de 4 de agosto de 2000. Institui o Registro de Bens de Natureza Imaterial que Constituem Patrimônio Imaterial que Constituem Patrimônio Cultural Brasileiro, Cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e Dá Outras Providências. Disponível: em

http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Decreto_n_3.551_de_04_de_agosto_de_2000.pdf. Acesso em 14 Abr. 2023.

BRASIL. 2005. Estatuto Social da Irmandade da Marujada de São Benedito de Bragança.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA Bragança

Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/pa/braganca.html>. Acesso dia 15 de outubro de 2019.

CARVALHO, José Jorge de. ‘Espetacularização’ e ‘Canibalização’ das culturas populares na América Latina Revista ANTHROPOLÓGICAS, ano 14, ol.21 (1): 39-76 (2010). Acesso em: 07, Jul. 2023.

IPHAN, Inventário nacional de referências culturais: manual de aplicação. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2000.

SILVA, D. B. Os tambores da esperança: um estudo sobre cultura, religião, simbolismo e ritual na Festa de São Benedito de Bragança. Belém: Falângola Editora, 1997.

SILVA, Armando Bordallo da. CONTRIBUIÇÃO AO ESTUDO DO FOLCLORE AMAZÔNICO NA ZONA BRAGANTINO, 1981.

ENTRE O TOMBAMENTO E O REGISTRO: OS LUGARES SAGRADOS INDÍGENAS DO ALTO XINGU E DA CACHOEIRA DE IAUARETÊ

Camilla Gomes¹
Vivian Luiz Fonseca²

RESUMO: Este artigo realiza uma discussão sobre o *Tombamento* e o *Registro*, instrumentos da política federal de preservação dos patrimônios culturais do Brasil, a partir da análise de dois bens culturais protegidos que possuem relação com o sagrado indígena. Essa comparação nos permite discutir as fronteiras entre a materialidade e a imaterialidade nos bens culturais, explorar a dimensão do sagrado, além de refletir sobre o papel destes instrumentos nas políticas públicas de preservação do patrimônio. A Cachoeira de Iauaretê, às margens dos rios Uaupés e Papuri, afluentes do Rio Negro – AM e os Lugares Sagrados do Alto do Xingu, às margens do Rio Kuluene, afluente do Xingu – MT, foram selecionados como estudos de caso. Entre as fontes, destacam-se os documentos presentes nos processos de Registro e tombamento realizados pelo IPHAN.

PALAVRAS-CHAVE: Tombamento. Registro. Patrimônio material. Patrimônio imaterial. Povos indígenas.

INTRODUÇÃO

O Tombamento e o Registro são dois dos principais instrumentos das políticas de preservação dos patrimônios culturais no Brasil utilizados pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN); O primeiro, mais antigo e consolidado, foi estabelecido pelo Decreto Lei nº 25 de 1937 e se configura como a principal ferramenta de proteção do patrimônio material. O segundo, por sua vez, foi regulamentado pelo Decreto 3.551 de 2000, e se propõe a reconhecer a proteção dos bens de natureza imaterial.

¹Doutoranda em História, Política e Bens Culturais na FGV-CPDOC. Contato: gomesecamilla.arq@gmail.com.

²Professora Doutora do Departamento de História da UERJ e da Escola de Ciências Sociais da FGV-CPDOC. Email: vivian.fonseca@fgv.br.

Neste artigo, vamos discutir a relação desses dois instrumentos a partir da comparação de dois bens culturais de matriz indígena e que têm seus reconhecimentos patrimoniais efetivados a partir da celebração de locais sagrados. No entanto, enquanto a Cachoeira de Iauaretê foi Registrada como patrimônio imaterial, os Lugares Sagrados do Alto do Xingu foram tombados no âmbito, portanto, do patrimônio material. A partir desses casos, procuramos debater as interfaces entre a materialidade e a imaterialidade na política federal de preservação do patrimônio no Brasil. Toma-se como fontes para essa análise a documentação produzida e/ou sistematizada em ambos processos de patrimonialização, com ênfase no Dossiê de Registro e no processo de Tombamento, assim como nos pareceres e atas do Conselho Consultivo do IPHAN.

O primeiro, a Cachoeira de Iauaretê³, bem *Registrado* no Livro dos Lugares, é um lugar sagrado para povos indígenas que habitam a região conhecida por Iauaretê, localizada na confluência dos rios Uaupés e Papuri, afluentes do Rio Negro, na região fronteiriça entre Brasil e Colômbia.

O segundo, os Lugares Sagrados indígenas do Alto do Xingu⁴, bem *tombado* no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, é o conjunto de quatro lugares sagrados localizados às margens do rio Kuluene, afluente do Rio Xingu, em uma área próxima ao Parque Nacional do Xingu⁵, porém não localizados dentro de sua área de abrangência e proteção.

A semelhança entre os dois bens culturais se dá tanto pela sua natureza material de patrimônio natural acrescida de uma “aura” (Benjamim,1994) de lugar sagrado, o que indicaria essa faceta imaterial, quanto pela sua relação com povos originários. A fronteira entre materialidade e imaterialidade é tênue e pode, como veremos, dar margem a diferentes dispositivos de proteção e salvaguarda.

Essa “aura” de lugar sagrado atribuída aos bens culturais permeia e dá significado não só aos lugares, mas à própria vida social, através de uma visão de mundo compartilhada. O lugar sagrado é o espaço tornado sagrado a partir da atribuição de sentido, através da conexão

³Processo 01450.010743/2005-75, DPI- IPHAN.

⁴Processo 01450.008760/2006-23, DPM- IPHAN.

⁵Unidade de conservação brasileira localizada no estado do Mato Grosso, criada em 1961 com o objetivo de preservar a diversidade cultural e ambiental da região do Alto Xingu.

das comunidades com o transcendente, o imponderável, sendo também esta atribuição de sentidos uma herança coletiva. Sobre esta dimensão, vale lembrar que

“[...] os símbolos sagrados relacionam uma ontologia e uma cosmologia com uma estética e uma moralidade: seu poder peculiar provém de sua suposta capacidade de identificar o fato como valor no seu nível mais fundamental, de dar um sentido normativo abrangente àquilo que, de outra forma, seria apenas real” (Geertz, 2008, p. 93).

A discussão dos dois casos visa não apenas a comparar os dois instrumentos da política federal de preservação – o *tombamento* e o *Registro* –, como também discutir a mobilização de cada um desses dispositivos e as fronteiras entre a materialidade e a imaterialidade no patrimônio cultural.

OS INSTRUMENTOS DA POLÍTICA FEDERAL DO PATRIMÔNIO CULTURAL

Antes de chegar à análise dos bens culturais propriamente ditos, é importante apresentar, ainda que superficialmente, o que caracteriza cada instrumento de proteção e de que forma eles se relacionam e complementam.

O tombamento consiste em um processo administrativo, aberto após o acolhimento da solicitação do reconhecimento de patrimônio material de algum bem e que tramita dentro da instituição, podendo ter várias etapas técnicas, burocráticas, de pesquisa, de visitas a campo, inclusive de comunicação direta com o poder judiciário em casos em que os processos ganham também essa esfera. Nesse processo, o Instituto busca identificar, reconhecer e proteger os bens culturais aos quais a sociedade atribui valores culturais.

O instrumento é pensado para proteger bens de natureza material, de forma a impedir sua descaracterização ou “mutilação”: “O tombamento é a forma pela qual o poder público seleciona coisas – bens materiais – que, por seus atributos culturais, devem ser preservadas contra mutilações e destruição; ou seja, coisas que, por serem portadoras de valor cultural, devem ser conservadas” (Rabello, 2015, p.7)

Assim como o Tombamento, o Registro também se configura como um processo que tramita no IPHAN e tem etapas de pesquisa, burocráticas etc. No entanto, neste caso, o foco da proteção não se coloca no aspecto material do bem cultural, mas sim nos saberes, modos de fazer e viver e celebrações, sendo bastante associada às manifestações culturais populares.

Além disso, podemos elencar algumas diferenças de procedimento. Por exemplo, diferente do que acontece com os Tombamentos, no caso do Registro considera-se como pré-requisito que a comunidade detentora do bem cultural conceda sua anuência para a efetivação da patrimonialização.

Em relação às diferenças entre os instrumentos de Registro e Tombamento, Maria Cecília Londres Fonseca (2009: 63) afirma que, em relação ao patrimônio de ‘pedra e cal’, “aplica-se um tipo de proteção legal que visa a assegurar sua integridade física, podendo inclusive limitar-se, com essa finalidade, o direito individual à propriedade”. Por outro lado, para as manifestações culturais de natureza imaterial, não faz sentido pensar em preservação nesses termos. Compreende-se essas manifestações culturais como práticas processuais e que, ao longo de seu percurso, vão se modificando, podendo incorporar ou não, outros significados para seus produtores.

O próprio IPHAN ressaltou em diversos documentos que a relação entre os patrimônios materiais e imateriais se apresenta como uma falsa dicotomia, chamando atenção para o fato de que há uma dimensão imaterial intrínseca aos bens materiais, assim como os patrimônios imateriais geram e/ou se expressam através de suportes materiais (Fonseca, 2014 e 2014b). Como aponta a autora Juliana Santilli (2005 :64), “Não é possível compreender os bens culturais sem considerar os valores neles investidos e o que representam – a sua dimensão imaterial – e, da mesma forma, não se pode entender a dinâmica do patrimônio imaterial sem o conhecimento da cultura material que lhe dá suporte”.

Esse entrelaçamento entre elementos relacionados aos instrumentos do Tombamento e Registro ficam evidentes em nossos estudos de caso. A dimensão material deve ser protegida contra qualquer mutilação, interferência ou descaracterização e a dimensão imaterial, na chave analítica dos sítios sagrados, traz uma camada, por excelência, abstrata e subjetiva de construção coletiva de valor e sentido a partir do que é metafísico.

O Artigo *Sítios Naturais Sagrados no Brasil: o gigante desconhecido* (Fernandes-Pinto e Irving, 2015) destaca cerca de 60 sítios naturais “imbuídos de sacralidade por determinados grupos sociais”, e que correspondem ao conceito de Sítios Naturais Sagrados (SNS)⁶. De tantos lugares sagrados, os que reconhecidamente são Patrimônio

⁶Cf. WILD, R.; MCLEOD, C. *Sítios Sagrados Naturales: Directrices para Administradores de Áreas Protegidas*. Gland, Suíça: IUCN. Série Buenas Prácticas en Áreas Protegidas, n. 16. 2008.

Cultural Brasileiro pelo IPHAN são os objetos de análise do presente artigo, e por isso vamos analisá-los à luz dos instrumentos de proteção e salvaguarda.

REGISTRO DA CACHOEIRA IAUARETÊ: LUGAR SAGRADO DOS POVOS INDÍGENAS DOS RIOS UAUPÉS E PAPURI

Em 2005, a Federação das Organizações indígenas do Rio Negro – FOIRN, que representa diversas etnias indígenas habitantes daquela região, encaminharam ao IPHAN o pedido de Registro da Cachoeira de Iauaretê, como lugar sagrado dos povos indígenas.

O pedido de Registro cita algumas das etnias para as quais o lugar é referência, como os povos Tukano, Uanano, Piratapuaia, Arapaço, Tariano, entre outras. Através da FOIRN eles se reconhecem enquanto um grupo que solicita que um patrimônio cultural comum seja reconhecido e protegido. No documento⁷, escrevem: “Toda nossa história está escrita nas pedras, nos igarapés, nos remansos da cachoeira e falam, para nós mesmos, de outros tempos quando nossos ancestrais lutavam para criar e estabelecer condições de vida para seus descendentes.”⁸

Entre os elementos que justificam o pedido, eles citam: herança deixada pela ancestralidade, histórias e mitos de origem que constituem referencial de sua identidade coletiva, assim como a dimensão do sagrado, que, para eles, está diretamente relacionada aos elementos e forças da natureza.

O IPHAN realizou estudo técnico minucioso, com o trabalho conjunto de antropólogos, arqueólogos, historiadores, etnógrafos etc., que resultou no *Dossiê de Registro*, mas que também gerou uma série de outros documentos que compõem o processo de patrimonialização (Processo 01450.010743/2005-75), como a tradução dos mitos, mapas, acervo fotográfico e audiovisual, entre outros. Os estudos técnicos realizados por equipes interdisciplinares mostraram, por exemplo, que as várias etnias, apresentando inclusive diversidade linguística, tinham em comum o sentimento de pertencimento, respeito e referência à Cachoeira de Iauaretê, corroborando a perspectiva de um lugar sagrado comum, um patrimônio que é entendido como coletivo.

⁷Há também um documento assinado pela Coordenação das Organizações Indígenas do Distrito de Iauaretê – COIDI – que corrobora com o pedido de Registro, também datado de julho de 2005.

⁸Documento de solicitação de Registro enviado ao então presidente do IPHAN, senhor Antônio Augusto Arantes, assinado pelo diretor da FOIRN, André Fernando Baniwa, em julho de 2005. Fonte: Processo 01450.010743/2005-75, DPI- IPHAN.

O parecer técnico do Departamento de Patrimônio Imaterial do IPHAN aponta que “lugar” surge da relação entre território e cultura. Daí o Registro no Livro dos Lugares, porque a dimensão imaterial é o que atribui significado à localidade física da confluência dos rios e da cachoeira. É o sistema de crenças compartilhado que faz daquela localidade um “lugar”, entendido como herança coletiva e referencial de identidade, cultura e tradição. Trecho deste parecer diz: “propiciar, pelo reconhecimento da Cachoeira de Iauaretê como Patrimônio (...) e do apoio aos processos de valorização e revitalização em curso na região, a permanência, no cotidiano desses povos, das narrativas e mitos que conferem sentido e dão significado a este Lugar”⁹.

O parecer do Conselho Consultivo do IPHAN, assinado pelo antropólogo Roque Laraia¹⁰, corroborou a narrativa desenvolvida ao longo do processo de Registro, assim como no parecer técnico do DPI. Esses documentos destacam como aspectos relevantes para o Registro o mito-história de origem e fixação das etnias indígenas, o fato de o lugar Sagrado ser referência da identidade cultural das comunidades que ali habitam, além de estar de acordo com as diretrizes da Política Nacional do Patrimônio Cultural Imaterial. Por fim, mencionam um movimento da sociedade que clama pelo reconhecimento e proteção desse bem cultural, de forma a sua salvaguarda criar mecanismos de valorização e transmissão desses valores culturais aos mais jovens.¹¹

O texto assinado por Laraia também destaca a importância do mito de criação para a cosmovisão daquelas comunidades que compartilham essa visão de mundo, conforme trecho da síntese do mito Tariano, uma das etnias que representa a comunidade indígena do Alto do Rio Negro: “A cachoeira é sagrada porque ali Okômi se sacrificou para que fosse possível existir os homens.”¹² Okômi é um ita-masa (gente de pedra), criado por Ennu, o Trovão, que em sua jornada mítica explica a criação dos humanos. As pedras surgiam a cada transformação sofrida por Okômi, segundo o mito. Eles relacionam, portanto, o surgimento dos elementos naturais que compõem a região com os personagens mitológicos. Por isso o elemento natural é indissociável do Sagrado.

Outro aspecto importante do parecer supracitado é a compreensão de que a este lugar geográfico foram atribuídos significados, histórias, mitos e compreensões simbólicas que são compartilhadas e passadas de geração em geração, como herança coletiva, “bem antes da

⁹Disponível em:

https://www.gov.br/iphan/pt-br/patrimonio-cultural/patrimonio-imaterial/reconhecimento-de-bens-culturais/livro-s-de-registro/lugares/cachoeira-iauaete/cachoeiraiauaete_parecerdpi.pdf. Acesso em: 11 jul. 2023.

¹⁰Parecer – Processo 01450.010743/2005-75 de 2 de agosto de 2005.

¹¹Cf. Parecer do Conselho Consultivo do IPHAN.

¹²Ibidem.

formação do nosso país”¹³. Nesse sentido, para que as práticas culturais ali existentes possam ser salvaguardadas, é fundamental a preservação física daquele lugar, da Cachoeira e seus elementos naturais, patrimonializados a partir do instrumento do Registro. Vamos, agora, passar para o caso do reconhecimento patrimonial do outro Lugar sagrado proposto.

TOMBAMENTO DOS LUGARES SAGRADOS DO ALTO DO XINGU

Os Lugares Sagrados do Alto do Xingu, assim como a Cachoeira de Iauaretê, são lugares sagrados para etnias indígenas, sendo caracterizados por essa dimensão claramente imaterial, que é a dimensão do sagrado. Para as comunidades indígenas habitantes do Alto do Xingu, mais precisamente às margens do afluyente rio Kuluene, há quatro lugares relacionados, na cosmovisão desses povos, à origem do mundo e das coisas, são eles: a gruta de Kamukwaká, a aldeia Ahasukugu, o Sagihenku e o Morená.

Segundo o Laudo Antropológico¹⁴ que compõe o processo de tombamento, esses lugares são “quatro sítios fundamentais na cartografia sagrada xinguaná, que estão associados aos mitos de criação e à origem dos dois principais rituais dessa cultura.”

Morená, segundo os mitos que compõem a visão de mundo compartilhada pelos indígenas xinguanos, é a aldeia do avô de Sol e Lua, ligado à criação da humanidade. *Kamukwaká* é uma gruta com inscrições pré-históricas, é centro de ritual dos índios Waurá e Bakairi. *Ahasukugu* também é local relacionado ao mito de criação da humanidade, onde habitavam os pais dos gêmeos Sol e Lua. *Sagihenku* é a aldeia em que Sol e Lua realizaram o primeiro Quarup¹⁵, ritual sagrado de caráter intertribal em homenagem aos chefes antepassados.

Esses lugares constituem o único conjunto de bens culturais protegido pelo instituto do tombamento que tem relação direta com a memória e identidade indígena, considerada pela própria Constituição Federal de 1988 como formadora do que chamamos de “Nação”.

O Movimento Indígena em defesa do Rio Xingu se articulou para fazer o pedido de tombamento em virtude da ameaça sofrida por esse patrimônio natural a partir do projeto de

¹³Ibidem.

¹⁴Processo 01450.008760/2006-23, DPM- IPHAN.

¹⁵O Quarup é uma cerimônia sagrada realizada por diversas etnias indígenas da região do Alto Xingu, no Brasil. É uma celebração que ocorre anualmente e tem grande importância cultural e religiosa para esses povos. Durante o Quarup, são homenageados os mortos ilustres, ocorrem rituais, danças, cantos e competições esportivas. A cerimônia simboliza a renovação da vida e a conexão entre os vivos e os antepassados. É considerado um dos rituais mais importantes e complexos das culturas indígenas do Alto Xingu.

construção de uma usina hidrelétrica nas proximidades do Rio Kuluene (ou Culuene), principal afluente do Rio Xingu.

O grande mote para o pedido de tombamento, feito em 2006, através de um ofício assinado pela então Ministra do Meio Ambiente, Marina Silva, é que o lugar corria sério risco de desaparecimento devido à iminente construção de uma hidroelétrica no local do *Sagihenku*, podendo colocar em risco não só o espaço geográfico, mas sobretudo a continuação de práticas culturais e ritualísticas, alterando o curso e o acesso ao lugar referência para as comunidades e culturas nativas.

“Ao risco do desmatamento sobrepôs-se, recentemente, outro, talvez tão grave, que é o da construção de pequenas centrais hidroelétricas (PCHs). A preocupação com a realização de tais empreendimentos, particularmente da PCH Paranatinga II, localizada no rio Kuluene, a montante do limite meridional do parque indígena, motivou representantes dos povos indígenas do alto do Xingu a se organizar politicamente [...]”¹⁶

Note-se que antes de recorrer ao tombamento, os indígenas organizados já haviam mobilizado o próprio Ministério do Meio Ambiente, o IBAMA e a FUNAI, mas foi o pedido de tombamento que imediatamente fez cessar a construção, sendo este, talvez, o principal poder deste instrumento da política federal de preservação. Sua consolidação e robustez são talvez o motivo pelo qual os indígenas o acionaram.

Seguiu-se ao pedido de tombamento extenso processo, composto por diálogo, mediação, trâmites burocráticos, estudos técnicos, interferência judicial, repercussão na imprensa, resistência da construtora etc. até culminar no tombamento provisório do bem, ocorrido em 2010. Seu tombamento definitivo ocorreu em 2016, depois de longa luta de resistência para a proteção dos lugares sagrados.

Se não fossem as diversas etnias indígenas em diálogo e união, articuladas a alguns órgãos do Estado brasileiro, entre eles o IPHAN, talvez esse patrimônio não tivesse resistido às investidas e pressões dos diferentes atores comprometidos com a construção da hidrelétrica.

A motivação do tombamento é justificada pelo reconhecimento de valor histórico e valores dos remanescentes arqueológicos referenciais às culturas indígenas, assim como valores paisagísticos. Os lugares sagrados são então compreendidos como um acervo histórico, arqueológico, etnográfico e paisagístico representante da cosmogonia das etnias

¹⁶Ata da 64ª reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural -IPHAN

indígenas. A dimensão do Sagrado foi considerada, portanto, como elemento fundamental do valor cultural do bem.

Durante reunião do Conselho Consultivo do IPHAN de 24 de junho de 2010, quando foi abordada a proposta de tombamento ora analisada, os elementos acima apontados são destacados por diferentes atores, quais sejam: Maria Clara Migliacio, Diretora do Centro Nacional de Arqueologia – IPHAN; Ianaculá Kamoïura, representante dos quatorze povos indígenas do Parque Nacional do Xingu e, por fim, pelo Conselheiro Eduardo Góes Neves, relator do processo em tela. Nesse sentido, destaque-se parte da fala de Migliacio ao justificar a importância de tombamento do bem cultural em questão:

“Reconhecer e proteger a base material que referencia práticas culturais e sociais atuais (embora possam ser práticas milenares) e que são expressas nos bens de caráter intangível, como é o caso que aqui se apresenta, representa a indicação do imbricamento existente entre os bens materiais e imateriais, e como os estudos arqueológicos, principalmente quando desenvolvidos no âmbito das vertentes mais atuais da Arqueologia Pública e da Arqueologia do Presente, apresentam-se como potentes instrumentos para o tratamento do patrimônio de forma integrada, vencendo as fronteiras entre o patrimônio material e imaterial”¹⁷

Nessa perspectiva, pode-se citar ainda parte da fala de Kamoïura transcrita no mesmo documento, na qual defende a concepção desses povos indígenas do Xingu sobre esses sítios sagrados:

“para nós, esses sítios são locais de onde irradiam as energias da terra que vão se fundir com as energias de Deus, as energias cósmicas, e é essa interação de energias que faz mover a vida, tanto de seres humanos, como da própria terra. (...) esses locais são vitais para nós, (...) têm tanta importância para os indígenas como têm áreas sagradas como Jerusalém, Meca, Cristo Redentor; para nós têm a mesma significância”.

Destaca-se que quando abordamos os **Lugares Sagrados do Alto do Xingu** as dimensões imateriais e materiais, mais uma vez, encontram-se imbricadas. Compreender a relação entre patrimônio material e imaterial é fundamental para uma abordagem abrangente do patrimônio cultural. Segundo Sant'Anna (2007), o patrimônio cultural imaterial não deve ser visto como isolado do patrimônio material, mas sim como um componente intrínseco e interdependente desse conjunto. A autora ressalta que ambas as formas de patrimônio estão em constante diálogo, influenciando-se mutuamente e contribuindo para a preservação e valorização da identidade cultural de comunidades e grupos sociais.

¹⁷Ibidem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos que dois instrumentos distintos foram utilizados para reconhecer e proteger bens culturais que têm várias similaridades: ambos relacionados aos povos originários e igualmente com uma dimensão material evidente, pois se tratam de um espaço geográfico natural, mas com fortes aspectos imateriais, por representarem a “aura” do sagrado. Sutilezas, especificidades, entrelaçamentos e deslizamentos entre as categorias de patrimônio material e imaterial nos fazem pensar sobre elementos que vão para além das próprias imaterialidades e materialidades desses bens. Os diálogos entre essas duas categorias devem ser futuramente mais desenvolvidos. O espaço deste artigo nos permite, por ora, sucintos apontamentos de questões a serem melhor exploradas em outro momento. Como procuramos mostrar brevemente, no caso do Xingu o acionamento do tombamento buscou impedir a construção de uma hidrelétrica que, invariavelmente, colocaria fim aos aspectos físicos imprescindíveis para manutenção das práticas culturais sagradas naquele lugar. Isso nos faz pensar sobre os ainda difíceis alcances do instrumento do Registro, mais limitados como elemento de bloqueio à construção de empreendimentos diversos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994
- GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008
- IPHAN. Dossiê IPHAN: **Cachoeira de Iauaretê**. Brasília: IPHAN, 2007
- FERNANDES-PINTO, E.; IRVING, M. A. Sítios Naturais Sagrados no Brasil: o gigante desconhecido. In: Hanazaki, N. *et al.* (orgs.). **Culturas e Biodiversidade: o presente que temos e o futuro que queremos**. **Anais...** VII Seminário Brasileiro sobre Áreas Protegidas e Inclusão Social e II Encontro Latino-Americano sobre Áreas Protegidas e Inclusão Social. Florianópolis: UFSC, 2015, p. 397-408.
- FONSECA, Vivian Luiz. **Patrimônio cultural imaterial no Brasil: o Registro da capoeira como estudo de caso**. 2014. Tese (Doutorado). Programa de Pós-graduação em História, Política e Bens Culturais, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro: PHPBC/CPDOC/FGV, 2014.
- FONSECA, Vivian Luiz. A Outra Face da Imaterialidade: o Registro e o Inventário como meios de preservação de Patrimônio Cultural Imaterial a partir do estudo de caso da Capoeira. **Revista Acervo**, v. 27, p. 106-117, 2014b.
- RABELLO, Sonia. O tombamento. In: REZENDE, Maria Beatriz; GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (Orgs.). **Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural**. 1. ed. Rio de Janeiro; Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2015.

SANT'ANNA, Márcia. **Patrimônio Cultural Imaterial: conceitos, práticas e reflexões**. São Paulo: Annablume, 2007.

SANTILLI, Juliana. Patrimônio imaterial e direitos intelectuais coletivos. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Brasília, n. 32, 2005. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/rev_pat_n32.pdf.

O TERREIRO DE CANDOMBLÉ DO BATE FOLHA POLÍTICAS CULTURAIS, PATRIMÔNIO E ESPAÇOS DE MEMÓRIA

José Roberto Severino¹
Carla Maria Ferreira Nogueira²

RESUMO: Este texto propõe contribuir com reflexões acerca da política cultural para as comunidades tradicionais de terreiro, partindo da compreensão sobre a cosmo percepção que é fio condutor entre passado, presente e futuro na religiosidade afro-brasileira. Com características próprias, tais como o seu caráter comunitário, de convívio sociorreligioso, da oralidade, de relação com a natureza, entre outros, compreende-se um conjunto de valores e referências material e imaterial, fundadas na tradição negroafricana. Busca-se registrar, como a atuação do estado no campo da cultura alcançou os terreiros de candomblé, em específico, o Terreiro Bate Folha, e como no âmbito das dimensões simbólicas, sociais e do patrimônio, a preservação ganha proporções de resistência, identidade, celebração e memória da história negro-religiosa do Brasil, salvaguardada pelas próprias comunidades.

PALAVRAS-CHAVE: Terreiro Bate Folha. Patrimônio. Memória. Políticas Culturais.

INTRODUÇÃO

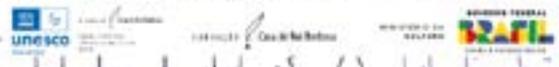
Fruto da tese de doutorado defendida no terreiro de candomblé do Bate Folha, Manso Banduquenquê³, localizado em Salvador, este texto aborda um recorte do trabalho de pesquisa realizado em torno da representatividade religiosa, social e política da matriarca Dona Olga Conceição Cruz, Nengua Guanguacesse⁴, assim como, da dinâmica cotidiana do terreiro, que envolveu um debate em torno das políticas culturais voltadas para as comunidades tradicionais, que aqui será tratado.

¹Professor Associado da Faculdade de Comunicação e do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia (UFBA). E-mail: jseverino@ufba.br.

²Doutora em Cultura e Sociedade pelo Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia (UFBA). E-mail: carlmarianogueira@gmail.com.

³Denominação em Kimbundo que remete à vinculação do terreiro à sua entidade protetora

⁴Palavra em Kimbundo que significa mãe, seguida de sua dijina, palavra que se refere ao nome, também, em Kimbundo, recebido após iniciação.



Os cem anos do Terreiro Bate Folha, em 2016, foi um marco para toda a comunidade interna e externa de candomblé. Recuperou, no presente, um alicerce histórico que possibilitou estabelecer as imbricações entre memória e patrimônio no espaço religioso de preservação material e imaterial de origem negroafricana no Brasil, que por meio das relações de vinculação afro-religiosa, partiu-se de um lugar, o próprio terreiro, desdobrando-se em histórias coletivas de vida, como seguimento de todo um repertório de existências e de construção social (Halbwachs, 1990). As narrativas da comunidade sobre si, como autorrepresentação dos aspectos mais significativos de pertença, fortaleceram laços de identidade, reforçaram propósitos comuns e formas compartilhadas de perceber o mundo e reativaram tradições coletivas e coparticipativas de conhecimentos, experiência e modos de existir, mobilizando afetos e bens de grande valor.

Como bem aponta Le Goff, a memória, enquanto formadora de um conjunto de representações e conhecimentos compartilhados que compõem e diz respeito ao passado, constitui-se em prática social exercida coletivamente. Para tanto, também é preciso considerar os processos identitários vividos pelos sujeitos, os quais interferem no modo como esses se identificam, falam de si e do seu pertencimento.

“A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia. Mas a memória coletiva é não somente uma conquista é também um instrumento e um objeto de poder. São as sociedades cuja memória social é sobretudo oral ou que estão em vias de constituir uma memória coletiva escrita que melhor permitem compreender esta luta pela dominação da recordação e da tradição, esta manifestação da memória (Le Goff, 2013, p. 435).

Em interação entre a universidade e a comunidade do terreiro, via extensão universitária, foram produzidos registros audiovisuais sobre o Bate Folha, compondo um acervo narrativo, fotográfico e musical levantados na pesquisa, com produção da Agência Experimental da UFBA, vinculada à Faculdade de Comunicação (FACOM/UFBA), tendo como princípio mediador a transmissão oral, que é elemento constitutivo das formas de ensino e aprendizagem nas comunidades tradicionais. Essencialmente, oral, a tradição de terreiro se baseia na expressão falada e continua sendo uma importante tecnologia ancestral de manutenção das práticas tradicionais do candomblé, uma vez que indivíduo e coletivo, passado e presente interagem entre si para constituir existências, tanto em termos materiais como espirituais, envolvendo aspectos físicos e simbólicos da religiosidade afro-brasileira.

As comunidades tradicionais se organizam em torno de valores de convivência humana herdados pelos africanos trazidos para o Brasil e reconfigurados no processo da

diáspora africana, possibilitando um contínuo construído em territórios próprios, caracterizados pela vivência comunitária, sejam em quilombos rurais e urbanos, nas rodas de capoeira e nos terreiros de candomblé. O conceito de cultura que emerge dessa maneira de lidar com o mundo, organiza-se em diferentes áreas do conhecimento e de variadas formas. É a cultura que diz no que acreditar, influencia os modos de ser e conviver; de agir, sentir e se relacionar com o natural, o sobrenatural e o social nos mais diversos modos de falar, andar, comer, rezar, celebrar e trabalhar, inscritas nas marcas mais diferenciadas e de conexão com a cosmopercepção negroafricana. Na convivência entre os membros das comunidades tradicionais de terreiro de candomblé, a participação dos mais velhos e mais velhas são definidoras da organização habitual e ritual, nas tomadas de decisão, na continuidade dos ensinamentos e saberes adquiridos, na manutenção das tradições e concepção que estruturam as hierarquias estabelecidas em torno da relação com a ancestralidade que fundamenta as práticas tradicionais e ritualísticas.

É nesse movimento de construções simbólicas que podem ser discutidas no campo da política cultural, demandas do patrimônio material e imaterial afro-brasileiro que deve ser preservado e catalogado. A Política Nacional de Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais, instituída pelo Decreto nº 6.040, em 2007, teve como objetivo inaugural promover o desenvolvimento sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais, com ênfase no reconhecimento, fortalecimento e garantia dos direitos culturais e territoriais, tendo como meta primordial a salvaguarda das tradições africanas preservadas no Brasil. No artigo 3º, inciso I, do Decreto, a definição de povos e comunidades tradicionais é dada como “grupos culturalmente diferenciados e que se reconhecem como tais, que possuem formas próprias de organização social, que ocupam e usam territórios e recursos naturais como condição para sua reprodução cultural, social, religiosa, ancestral e econômica, utilizando conhecimentos, inovações e práticas geradas e transmitidas pela tradição” (Brasil, 2007, p. 01).

Como primeiro marco legal que garante direitos e reconhece a diversidade dos povos e comunidades tradicionais para além dos povos indígenas e das comunidades quilombolas, cultura e desenvolvimento passam a ser temas centrais na pauta governamental de governos progressistas, tendo a identidade e a diversidade como contribuições dos estudos de cultura que levam à valorização dos diversos modos de se expressar e viver no mundo, considerando os aspectos sociais, ambientais, econômicos e culturais, com observância à identidade, as formas de organização e instituições. Considerado como Território Tradicional do Bate Folha, Manso Banduquenquê, o terreiro, à época, esteve dentre os territórios que participou das

ações de promoção e valorização dos conhecimentos tradicionais africanos e de garantia dos direitos culturais da população negra, contribuindo com informações para a elaboração do panorama geral de políticas públicas para as comunidades de terreiro. Amplamente inserido na denominação de comunidade tradicional, o terreiro preserva, no escopo de sua estrutura, aproximadamente, 15 hectares de Mata Atlântica preservada, sendo a natureza o alicerce ancestral para a ritualística e sobrevivência; mantêm intensa relação com a comunidade do seu entorno, o qual possui reconhecimento das práticas tradicionais de acolhimento e cuidados com a saúde; representa para a localidade, bairro popular e da periferia de Salvador, um símbolo positivo, de referências negras, considerado o seu testemunho da urbanização local, quando as primeiras habitações foram construídas a partir do seu entorno, pelos filhos e filhas, iniciados/as no início do século XX, por volta de 1916.

Nessa perspectiva, e em consonância com a política de preservação do patrimônio cultural de bens relacionados aos Povos de Terreiro e Comunidades Tradicionais de Matriz Africana, promovida pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), compreende-se que os instrumentos e registros existentes, enquanto aparato de preservação do patrimônio negro no Brasil ainda merece substancial atenção. A política institucional de preservação do patrimônio teve seu início na década de noventa, em 1937, com a publicação do Decreto de Lei que define: “o patrimônio histórico e artístico nacional é 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” (Brasil, 1937, p. 01).

A Constituição Federal Brasileira, em seu artigo 216 já traz a definição de que “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” (Brasil, 1988). Na prática, que significa para as comunidades de terreiro ter seus territórios preservados, tanto do ponto de vista sustentável, quanto patrimonial? Quais atuações e intervenções estão no campo da realização efetiva para essas comunidades? Pois, de modo geral, a institucionalização das políticas públicas de cultura no Brasil e as medidas de legitimação patrimonial nos mostra que o conceito de patrimônio cultural, ao longo da história, esteve ligado à proteção de bens desvinculados ao legado negro no Brasil. Somente, ao final dos anos noventa, em 1984, o primeiro monumento negro foi tombado, o terreiro de candomblé da Casa Branca, considerado como passível de resguardo pelo Estado, após conflituosa definição pela sua salvaguarda, em que “houve dificuldade de aceitação do monumento negro como passível de

preservação, em destaque à primeira vez que a tradição afro-brasileira obtinha o reconhecimento oficial do Estado Nacional” (Velho, 2012, p. 07).

A salvaguarda do patrimônio afro-brasileiro se tornou tema de importantes reflexões, a partir do histórico tombamento do Terreiro da Casa Branca, com iniciativas que demarcaram pressão, mobilização e organização da sociedade civil, representada pelos terreiros, aos órgãos institucionais. Se no passado as comunidades tradicionais de terreiro sofriam proibições e perseguições pelo Estado, paradoxalmente, no presente, esse mesmo Estado é o responsável pela criação das políticas públicas voltadas para a sua proteção, manutenção e continuidade, tanto do patrimônio material quanto imaterial, que se dá pelas ações de tombamento e inventário, respectivamente, realizadas em instâncias municipais, estaduais e federal.

No decorrer da história, os terreiros tiveram que criar estratégias de sobrevivência e se mantiveram de maneira autônoma e independente, consoante perseguição policial, administrativa, de decretos proibitivos a cultos e toques, revitalizadas, agora, pelas intolerâncias e racismo de outros segmentos religiosos e representações sociais. Como forma de preservação arquitetônica, ambiental, contra a especulação imobiliária e fundiária, a escolha pelo tombamento acaba por assegurar uma relação com o Estado de Direito e implementam responsabilidades de apoio e reivindicações jurídicas de regulação do espaço, que passaram a ser acessadas pelos terreiros. De acordo com o professor Ordep Serra, uma das etapas de tentativa da relação entre terreiros e Estado foi quando ocorreu o reconhecimento do significado histórico desses centros de culto enquanto depositários da memória de um importante segmento da população brasileira, e se afirmou o valor do acervo de bens culturais neles encerrados, representando uma mudança significativa, pois, durante muito tempo não se concebia uma prática preservacionista que contemplasse os bens afro-brasileiros, já que não eram considerados importantes (Serra, 2005).

Do tombamento, de 1937, ao registro de bens culturais de natureza imaterial, em 2000, medidas foram sendo adotadas na formulação de política de reconhecimento, valorização e salvaguarda de bens nacionais, tomando como referência identidade, pertencimento e memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, enquanto conquista dos movimentos sociais, sendo importante destacar e ter a compreensão de que a noção ampliada de patrimônio cultural, ganhou destaque de pauta, a partir das ações de preservação e pesquisas na área, e também por meio de iniciativas dos diversos setores da cultura.

De modo geral, as políticas culturais no Brasil são marcadas por três tristes tradições, conforme análise do professor Albino Rubim, quando “busca desvendar as tradições conformadas pela trajetória das políticas culturais desenvolvidas pelo governo federal desde a

inauguração efetiva das políticas nacionais de cultura nos anos 1930 até o tempo presente” (RUBIM, 2007, p. 101). E com base no percurso histórico de iniciativas, promoções e financiamentos ou a falta disso, estabelece-se que as três tristes tradições são ausência, autoritarismo e instabilidade, porém, é indubitável admitir que muitos avanços significativos no âmbito da política cultural no país, foram obtidos na gestão do governo Lula, do ministro Gilberto Gil, que entre muitas proposições, construíram o Sistema Nacional de Cultura e do Programa Nacional de Fomento e Incentivo à Cultura, incluindo, em especial, a abertura para o campo das manifestações culturais afro-brasileiras.

Reconhecido como Patrimônio Cultural Brasileiro e tombado como Patrimônio Nacional pelo IPHAN, o Terreiro Bate Folha, foi também destacado como Território Cultural Brasileiro e importante núcleo de culto afro-brasileiro pela Fundação Palmares. O seu tombamento foi pedido pela renomada Yalorixá, Mãe Estela de Oxossi, do Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, conhecido e tradicional terreiro de Salvador, de nação Ketu e sua solicitação esteve na emergência do reconhecimento de um terreiro de origem Congo-Angola, de importante representação dos povos de origem Bantu, que traz em sua tradição, referenciais dos povos que compreendem a África Central. Tombado em dois livros de tombos, o Livro Histórico nº de inscrição 574; v.2; f. 083-85; data 03/02/2005 e no Livro Arq./Etn./Psg. Nº de inscrição 133; v.2; f. 036-37; data 03/02/2005, o processo sob nº 1486-T-01, o terreiro Bate Folha foi oficialmente tombado em 2003, porém, as suas inscrições somente foram registradas dois anos depois.

O reconhecimento institucional dado à casa, como Patrimônio Cultural Brasileiro e o seu tombamento pelo IPHAN possibilita debates importantes sobre os processos de patrimonialização dos monumentos negroafricanos e sua representação na e para a cultura negra no Brasil, posto ser componente significativo para a manutenção e preservação desta. No entanto, diante da realidade do Terreiro Bate Folha de vivência religiosa compartilhada no cotidiano das pessoas, houve o interesse em compreender a noção de patrimônio elaborada pela própria comunidade. E como essa proteção se estabelece, desde a organização físico-material à manutenção das tradições iniciadas pelo seu fundador, Manoel Bernadino da Paixão, com ritualística calendarizada durante o ano, na preservação das cantigas às danças, entre outras manifestações que compõem a identidade religiosa da Casa.

Os relatos de 47 membros do terreiro, destacados e revividos por meio da memória da comunidade, em que a cosmopercepção de conexão espiritual e de corresponsabilidade com o território trouxe a interação com os elementos naturais e o movimento de suas vidas, baseado na circularidade africana, fazendo com que se identificassem como herdeiros e herdeiras de

gerações passadas. As transformações ocorridas ao longo do século XX e XXI, o percurso e consolidação do terreiro no contexto geral e enquanto grande referência para cada membro, para a cidade e para o candomblé, mostra que a historicidade do solo sagrado é respeitada e validada pela coletividade. Márcia Sant'anna, quando discorre sobre os terreiros como “lugares privilegiados de transmissão de conhecimentos tradicionais religiosos e medicinais, de produção cultural, de preservação de memórias ancestrais e [...] de preservação das línguas africanas que já não têm uso cotidiano (Sant'Anna, 2012, p. 28)”, insere o Bate Folha nesse contexto.

Nesse bojo, os estudos acerca do candomblé da Bahia e das políticas de salvaguarda auxiliaram na estruturação do percurso textual, aliando reflexões teóricas, às narrativas e arquivos produzidos pelo terreiro, afinal, pensar patrimônio negroafricano é tratar de pessoas, relações e afetos reelaborados pelas referências afro no Brasil, pois o candomblé é constituído de registros e repertórios de transmissão oral e de reconstituição da memória. Percurso que possibilitou, no período do centenário, analisar a dinâmica de proteção já existente no terreiro de candomblé do Bate Folha estabelecida por meio de processos de participação da própria comunidade. Seja por meio da manutenção do espaço físico, conservação da área verde ou preservação dos bens imateriais que compõem a identidade religiosa da instituição, a investigação se voltou para a compreensão dos mecanismos e estratégias que atuam nos ensinamentos pela oralidade, cotidiano de vivências, experiências coletivas e vinculações históricas. Atuação que inspirou a presente pesquisa, observada nas construções simbólicas que envolvem o Bate Folha, para trazer ao campo de discussão os mecanismos criados para proteção compartilhada de um espaço religioso frente às dificuldades, ainda existentes.

Assim, houve o uso da metodologia empírico-participativa, de escuta das narrativas e de inserção do terreiro em políticas culturais, a partir da experiência, organização e efetividade do centenário do Terreiro Bate Folha, mobilizando temas importantes acerca da preservação patrimonial, compreensão do universo cultural ali existente, de linguagens corporais e visuais próprias, apontando para significativos saberes transmitidos. Toda comunidade estava implicada na linguagem da preservação por ações promovidas em torno do partilhar de experiências, aproximando ainda mais filhos e filhas, mães e pais, pelo desejo de continuidade. O plano de salvaguarda auxiliou na definição dos aspectos ressaltados pela comunidade quanto à manutenção do espaço físico; preservação ambiental da ampla área natural; atenção à memória oral de testemunho dos sujeitos que vivenciam o terreiro (audiovisual); preservação das cantigas e rezas aos *Nkisis*⁵ e toques (áudio); levantamento,

⁵Entidades religiosas do candomblé de Angola.

sistematização e digitalização das fontes bibliográficas, fotografias e documentos históricos. Antes da elaboração do Plano de Salvaguarda, realizou-se uma organização de base, com a promoção do envolvimento da comunidade do terreiro, das crianças aos mais velhos, para, em seguida, estabelecer as atividades de levantamento, registro, inventário e o plano propriamente dito. Primeiro, o diagnóstico com o levantamento dos bens materiais e imateriais, considerando a perspectiva interna do que é patrimônio para nós.

Essa experiência comunitária que leva ao saber compartilhado produz um grande valor simbólico-religioso em que os saberes ali praticados compõem um patrimônio imaterial de transmissão de conhecimentos e significados que se tornaram mais amplos quando passaram a transportar um conjunto de bens culturais pertencentes a comunidades outras. A própria ideia de circularidade pressupõe certa horizontalidade entre os indivíduos no processo de troca de conhecimentos que organiza a complexidade integrativa do passado e presente, profano e sagrado e da relação com o meio ambiente. Nos terreiros, as famílias de santo criaram uma rede de proteção essencial para a manutenção dos valores e tradições, costumes e fé, além de possibilitar a reconstrução de identidades e a manutenção da cultura, filosofia e visão de mundo. Aos bens imateriais, foram creditados um conjunto de valores inegociáveis de reconhecimento das práticas do Bate Folha: rezas, cantigas, vocabulário, obrigações e cerimônias vinculadas à espiritualidade, todas relacionadas às práticas e costumes quanto ao modo de fazer, falar, vestir e expressar a fé. Outro bem determinante para vislumbrar a riqueza e diversidade histórico-cultural existente no terreiro, esteve relacionado à diversidade linguística em Kimbundo e Kikongo, em nomenclaturas que se tornaram significativas na memória coletiva, acionadas pelas nomeações diversas.

Outro bem, resguardado pela comunidade, de grande valor estimado, está na definição da Sociedade Beneficente Santa Bárbara, datada de 1920, representação civil, organização sem fins lucrativos e econômicos, com autonomia administrativa e financeira que funciona como braço social do terreiro, sendo mais uma comprovação da responsabilidade compartilhada, dada a sua composição de filhos e filhas com definições e regulamentos sobre as especificidades desempenhadas: assistenciais, socioculturais e educacionais, atividades religiosas de matriz africana da nação Congo-Angola, preservando o compromisso que institui o empenho do terreiro em salvaguardar manifestações próprias, ressaltadas por meio dos ritos, crenças, celebrações e costumes.

O próprio terreiro foi ganhando corpo no espaço da pesquisa. A entidade que resguarda todo o espaço e permite a entrada de cada membro dessa comunidade,

Mbamburucema Nvula⁶, é soberana em sua legitimidade de proteção e cuidado. As narrativas e afetos vinculados ao lugar se tornaram constantes, os depoimentos e conversas sobre diversos acontecimentos que expressam vida ao local passaram a ser observadas como importante categoria de análise sobre a importância do lugar, enquanto espaço sagrado, e seu magnetismo ao restabelecer motivos de vida comunitária, tanto interna quanto externa.

Pensar as estratégias do terreiro, inclusive, a partir do projeto “100 anos do Terreiro Bate Folha” com histórias e memórias centradas em narrativas orais, recriaram trajetórias de vida, a relação das/os entrevistadas/os com o terreiro, enfrentando o desafio colocado pelos processos de rememoração. Objetivos que levaram a sublinhar a importância de interrelacionar ação social, situações e sujeitos nos enfrentamentos e lutas de resistências. Noção que possibilita reflexões sobre ações e sentimentos, apontar conexões temporais, mudanças e continuidades, tradições e rupturas. Privilegiando e tendo como recorte trajetórias de vida em diferentes tempos. O constante exercício de lembranças e reconstituição de memórias faz com que as tradições afro-brasileiras continuem sendo praticadas, sejam preservadas e consideradas patrimônio por quem a vivencia ou não.

Na história dos diversos agrupamentos negros no Brasil, eles conservaram na memória e transmitiram saberes, costumes, tradições e modos de vida que extrapolaram o tempo e o espaço, perpassando por mais de quatro séculos desde que os primeiros africanos aqui chegaram, trazidos forçosamente. Vale ressaltar que esse processo de transmissão cultural se deu através da oralidade e neste sentido, o ato de contar presentifica a tradição oral e o transmitir das experiências que a ancestralidade adquiriu pelo mundo material e imaterial/sobrenatural, recuperar, pois, essa oralidade estimulada pelos laços de solidariedade e integração social que sustentaram e sustentam essa memória coletiva.

Alguns autores discorreram sobre o lugar do terreiro de candomblé para além do espaço geográfico, trataram-no como representação espacial mítica do continente africano, pela sua reterritorialização na diáspora. Sob a perspectiva da geografia cultural. A professora Aureanice de Mello Corrêa, direciona sua análise por meio de conceitos geográficos, como “território, territorialidades, paisagem conivente e geossímbolo” para pensar a prática cultural afro-brasileira.

[...] observamos o terreiro de candomblé através da ótica do geógrafo, implicando, assim, uma análise do terreiro por seu arranjo espacial e o significado a ele atribuído pelo grupo social que o constrói sob uma imaginação geográfica [Território transferível, transportável, expressando a ideia de poder ser transportado

⁶Nkisi que resguarda a proteção do Terreiro Bate Folha.

de um lugar para o outro (tradução da autora)] pelo geossímbolo, territorializando-o, dessa forma, como um território-terreiro” (Corrêa, 2006, p. 53).

Essa abordagem auxilia na análise dos aspectos simbólicos e materiais encontrados no Bate Folha, os quais permitem a significação do território mantida pela memória coletiva, que como bem afirma Corrêa (2006), semiografa o espaço por meio da indissociabilidade entre materialidade e simbolismo.

Rearticulado aos movimentos envolvendo outros terreiros da Bahia, antigas reivindicações que apontavam para a necessidade de compreensão das especificidades georeferenciadas do patrimônio de origem negroafricana no Brasil, de proposta apresentada pelos terreiros tombados na Bahia, surge o grupo de trabalho, criado em 2015, com integrantes e lideranças, a fim de fortalecer a rede de diálogo entre as comunidades de terreiro e as instituições de Salvaguarda do Patrimônio Cultural, tanto o Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em âmbito federal, quanto o Instituto do Patrimônio Artístico Cultural da Bahia (IPAC). Origina-se daí a mobilização de esclarecer às equipes técnicas institucionais, que tocam as políticas públicas de cultura, sobre as especificidades da dinâmica, funcionamento e estrutura dos ambientes que são indispensáveis às práticas religiosas, como também de salvaguarda do *continuum* do passado, resguardado na tradição de muitos terreiros, divergindo das práticas aprendidas e realizadas em outros bens patrimoniais.

Talvez, a melhor definição para resistência cultural seja admitir que ela é uma das formas consagradas de oposição. Em um passado próximo era exercida quase que exclusivamente por intelectuais, pensadores, artistas, professores e produtores culturais, hoje esse papel conta com a inclusão de agentes oriundos de outras estratificações sociais e se constituindo em um fenômeno político e cultural, antigo quando se observa na linha do tempo manifestações culturais, práticas e saberes tradicionais, até antes então existentes em determinadas comunidades.

Ainda sobre resistir, é necessário entender, que se o processo identitário no período inicial de sua construção nasce a partir da conscientização das diferenças existentes entre os agentes, admitir que os contextos socioculturais e econômicos são diferentes é também compreender e por em diálogo algo mais profundo que atravessa a história dos povos africanos e da diáspora negra, o fato de não estarem à margem do fenômeno de negação cultural, política e existencial, até porque essas questões perpassam por muitas e diversas experiências. Desde as vivências em comunidades religiosas distintas e sociais diferentes,

assim como a politizada comunidade negra militante no cerne das questões sobre o racismo e as comunidades quilombola.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. Decreto-Lei nº25, de 30 de novembro de 1937 – Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/De10025.htm. Acesso em: 12 maio 2015.

BRASIL. [Constituição (1988)]. Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado Federal, 2016.

CORRÊA, Aureanice de Mello. **O terreiro de candomblé**: uma análise sob a perspectiva da geografia cultural. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 51-62, 2006.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 1990.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 7. ed. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2013.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (Orgs.). **Políticas Culturais no Brasil**. Coleção Cult. Salvador: EDUFBA, 2007, p. 11- 36.

SANT’ANNA, Márcia. “O tombamento de terreiros de candomblé no âmbito do IPHAN: critérios de seleção e de intervenção”. In: **Políticas de Acautelamento do IPHAN para Templos de Culto Afro-Brasileiros**. IPHAN: Salvador, 2012.

SERRA, Ordep. **Monumentos Negros**: uma experiência. Revista Afro Ásia, n. 33, p. 169-205, 2005.

VELHO, Gilberto. Patrimônio, negociação e conflito. In: **Políticas de Acautelamento do IPHAN para Templos de Culto Afro-Brasileiros**. IPHAN: Salvador, 2012

DISPUTAS NARRATIVAS E SIMBÓLICAS NA DEMANDA PELA PATRIMONIALIZAÇÃO DO OFÍCIO DE RAIZEIRA E RAIZEIRO DO CERRADO

Marília Amaral¹

RESUMO: Este ensaio tem como objetivo analisar as disputas narrativas e simbólicas na demanda pela patrimonialização do ofício de raizeira e raizeiro do Cerrado, a partir das noções de vítima, reconhecimento e reparação acionadas por movimentos de direitos humanos. Para tanto, primeiro, a demanda por essa patrimonialização é apresentada, bem como seus atores e narrativas. Em seguida, as noções de vítima, reconhecimento e reparação são debatidas brevemente. Por fim, é discutido como as disputas narrativas e simbólicas da patrimonialização se associam a essas categorias. No caso em tela, a gramática dos direitos humanos se faz presente de forma implícita, sendo acionada em oposição ao agronegócio, a determinados tipos de conhecimento científico e a certas legislações/regulamentações, os quais colidem com direitos tradicionais.

PALAVRAS-CHAVE: Raizeiro. Cerrado. Narrativas. Direitos humanos.

INTRODUÇÃO: A DEMANDA PELA PATRIMONIALIZAÇÃO DO OFÍCIO

O processo de patrimonialização do ofício de raizeira e raizeiro do Cerrado teve início em 2006, quando a Associação Pacari, movimento da sociedade civil, enviou ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), autarquia do governo federal, o pedido de registro da publicação denominada Farmacopeia Popular do Cerrado como Patrimônio Cultural do Brasil. Registro é o instrumento jurídico instituído pelo Decreto nº 3.551/2000, como forma de reconhecer bens de natureza imaterial como patrimônios culturais do Brasil. O processo referente a esse reconhecimento está em curso. Sendo assim, ainda não houve resposta final quanto ao registro como patrimônio brasileiro.

¹Doutoranda em Antropologia Social no Museu Nacional/UFRJ e Analista em Patrimônio Cultural no Iphan.
Email: marilia.amaral@uftj.br.

O grupo definiu a publicação como farmacopeia, uma vez que a denominação se refere a livros oficiais do governo que identificam e controlam a qualidade dos medicamentos de um país. A Farmacopeia Popular do Cerrado consiste na publicação produzida pelo coletivo responsável pelo pedido de patrimonialização, que reúne “monografias populares” sobre nove plantas do Cerrado e conhecimentos tradicionais relativos à produção de remédios caseiros associados a elas. As plantas abarcadas pela Farmacopeia Popular do Cerrado correspondem ao/à: Barbatimão, Pacari, Rufão, Algodãozinho, Pé de Perdiz, Batata de Purga, Ipê-Roxo, Buriti e Velame.

Depois de recebida a demanda de registro, o processo passa pela instrução técnica de servidores do Departamento de Patrimônio Imaterial do Iphan e, em seguida, pela avaliação da Câmara Setorial do Patrimônio Imaterial, que é a instância colegiada responsável por uma primeira análise quanto a esses pedidos. Se aprovada nesta instância, a demanda é levada para discussão e votação final quanto ao reconhecimento como patrimônio cultural brasileiro no âmbito do Conselho Consultivo do Iphan, órgão colegiado de decisão máxima da instituição.

Após a demanda relativa ao ofício de raizeiro ter passado pela instrução técnica dos servidores do Iphan e durante a reunião da Câmara Setorial do Patrimônio Imaterial, os atores institucionais chegaram à conclusão de que a farmacopeia em si, por ser um livro, não poderia ser reconhecida como bem imaterial². Desse modo, a sugestão da instância colegiada e dos técnicos do Iphan foi no sentido de dar centralidade aos saberes das pessoas que exercem as práticas documentadas no livro e não ao livro em si.

Considerando essa primeira análise, a Associação Pacari reformulou o pedido de patrimonialização no ano de 2009, no sentido de solicitar o reconhecimento do “ofício de raizeiras e raizeiros do Cerrado” como patrimônio cultural do Brasil. O documento define da seguinte forma a atividade: “os raizeiros e raizeiras do cerrado são especialistas no uso sustentável das plantas medicinais e na preparação e indicação de remédios caseiros”, detendo “conhecimentos tradicionais sobre a identificação das plantas, a compreensão de seu ambiente, manejo sustentável, a maneira correta de coletar as partes usadas de cada planta, indicação e uso das plantas medicinais”.

A Articulação Pacari, grupo demandante do reconhecimento em questão, foi transformada em 2005 em associação e é um coletivo com sede em Goiás, abrangendo quase

²Conforme consta na memória de reunião da Câmara Setorial do Patrimônio Imaterial, ocorrida em 2007: “Roque Laraia ponderou que levar a frente o inventário pode ajudar a sistematizar a rede de pessoas que desenvolvem esta prática, relacionando-a com os biomas. Márcia Sant’Anna sugeriu que o objeto seja rediscutido no sentido de focalizar o ofício no bioma cerrado em termos de instrução do processo. Ao final, decidiu-se pelo seguinte nome para o processo: ‘Ofício de raizeiras e raizeiros no Cerrado’”.

300 praticantes e facilitadores do ofício, localizados nos estados de Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso do Sul, Tocantins e Maranhão. Fazem parte do coletivo agentes pastorais, quilombolas, indígenas, assentamentos da reforma agrária, grupos de mulheres, centros comunitários, farmacinhas comunitárias, agricultores, extrativistas, entre outros. A associação apresenta-se como “rede socioambiental” formada por integrantes da sociedade civil que trabalham com “saúde comunitária, cultura e meio ambiente”.

A trajetória de formação do coletivo tem relação direta com a Farmacopeia Popular do Cerrado. Em linguagem poética, essa trajetória é exposta na publicação analisada. Os primeiros coletivos a se articularem foram a Rede Cerrado e a Rede de Plantas Medicinais da América do Sul, as quais em 1999 uniram-se à Rede de Intercâmbio de Tecnologias Alternativas. Foi então a partir de 2000 que ocorreram uma série de encontros a fim de promover intercâmbios sobre as experiências com plantas no cerrado³. No “Encontro Nacional de Articulação e Intercâmbio de Experiências com Plantas Medicinais do Cerrado”, ocorrido em junho de 2002, em Goiás, o coletivo foi batizado como Articulação Pacari, como consta na publicação. Lá também teria “florescido” a ideia de elaborar a farmacopeia e de autorregular a medicina popular desenvolvida pelo grupo.

É possível observar nas demandas de patrimonialização apresentadas pelo grupo em 2006 e 2009, a ênfase no manejo e uso sustentável dos recursos do Cerrado, predominando o argumento concernente à biodiversidade e a questão da preservação ambiental do Cerrado. Desse modo, a perda da cobertura vegetal natural do bioma foi descrita como resultado do avanço da fronteira agrícola, principalmente das monoculturas e pastagens que teriam imposto um modelo de ocupação da terra, desconsiderando os sistemas locais de produção diversificada e a soberania alimentar dos povos do Cerrado⁴.

Além disso, a produção e distribuição (venda ou doação) de remédios caseiros a partir dos conhecimentos tradicionais sobre as plantas do bioma Cerrado, caracterizando o ofício como prática que visa a curas, também encontra dificuldades em determinadas regulamentações e controles sanitários de agências estatais, como a Agência Nacional de Vigilância Sanitária (Anvisa), de modo que – com o reconhecimento da prática como patrimônio cultural – busca-se mitigar perseguições legais e sociais relativas a esse saber.

³Tais eventos se deram como parte de dois projetos, os quais contaram com apoios internacionais, um de fundo mundial para o meio ambiente e outro de instituição de pesquisa.

⁴Um levantamento preliminar do Inventário Nacional de Referências Culturais do Ofício de Raizeira e Raizeiro do Cerrado teve conclusões exemplificativas do foco na preservação ambiental dessa candidatura. Realizada no âmbito do processo de pedido de registro, a pesquisa concluiu pela existência de diferentes “perfis” de raizeiras e raizeiros (indígenas, quilombolas, extrativistas, entre outros), contudo preponderou a construção de uma unidade na descrição acerca do que seria o ofício, construída em torno do bioma Cerrado.

As disputas narrativas e simbólicas referentes à patrimonialização do ofício de raizeira e raizeiro do Cerrado evidenciam-se, pois, na contraposição do ofício em relação a práticas de avanço do agronegócio no país, as quais destroem o meio ambiente e sua diversidade natural e cultural, bem como a determinadas práticas regulatórias de agências estatais da esfera da saúde que dificultam a produção e o uso dos remédios caseiros produzidos pelas raizeiras.

As narrativas produzidas no âmbito dessa patrimonialização pelo grupo demandante opõem, assim, os usos tradicionais e sustentáveis da terra ao agronegócio e os conhecimentos tradicionais a determinados tipos de conhecimentos científicos. Nessas disputas, que têm uma dimensão material e imaterial, prática e simbólica, está em jogo a legitimidade tanto para a ocupação e uso da terra/bioma pelos povos do Cerrado, quanto para a produção, venda e doações dos remédios caseiros produzidos a partir do ofício.

AS NOÇÕES DE VÍTIMA, RECONHECIMENTO E REPARAÇÃO ACIONADAS POR MOVIMENTOS DE DIREITOS HUMANOS

Para a análise acerca das disputas narrativas e simbólicas apresentadas, é relevante compreender como determinadas categorias se constituem. Nesse sentido, as construções históricas das noções de vítima, reconhecimento e reparação no âmbito dos movimentos de direitos humanos ajudam a pensar os conflitos e versões em torno da memória. Tais categorias têm sido acionadas tendo em vista as demandas sociais pelo reconhecimento público da condição de vítima em passados de violência e pela criação de mecanismos de reparação em relação a isso. Ao fazerem essas reivindicações, os atores sociais defendem que é necessário aprender com a história para não repetir o passado. Está em jogo, então, nessas demandas, o processo de se firmar como vítima legítima na arena pública, o que corresponde a uma construção social, histórica e política, acionando vocabulários e gramáticas específicos.

Posto que as classificações são produtos de relações políticas e sociais, é necessário o exercício de desnaturalizar determinadas concepções, as quais devem ser entendidas a partir de seus contextos e operações de hierarquização. Da mesma forma, a memória coletiva não é natural, mas sim o resultado de construções simbólicas e de gramáticas sociais a partir das quais determinados atores vão ganhando status definido. Assim é que os agentes se afirmam como sujeitos de direitos, construindo-se publicamente como dignos de empatia para ter a legitimidade reconhecida no debate público.

Os eventos são socialmente construídos como passado e, no decorrer da história, são criados distintos enquadramentos para violências do passado. A partir dessas ideias, Azevedo (2019) analisa a identificação de ossadas em sepultura clandestina localizada no Cemitério Municipal Dom Bosco, no bairro de Perus, São Paulo, destino final de desaparecidos da ditadura no Brasil (1964 – 1985), como um processo classificatório, no qual determinadas identidades são consagradas como vítimas legítimas, haja vista o reconhecimento da violência da ditadura como violência política, ganhando tratamento específico.

Azevedo (2019) critica o discurso sobre a identidade individual como fator biológico passível de ser objetivamente auferido pelas tecnologias de governo⁵. Ela evidencia que os processos classificatórios acerca da materialidade dos corpos têm ligação com a importância conferida aos mortos em sentido simbólico, isto é, com a associação a um tipo social de vítima da ditadura presente no imaginário coletivo. Assim, analisa como se constitui quem pode ser considerado vítima e conseqüentemente recebe o reconhecimento do Estado.

É importante observar que essa desnaturalização da condição de vítima e da mobilização social em torno disso não significa caracterizá-las como falsas ou invenções no sentido pejorativo do termo, sendo que toda consagração como vítima e todo movimento social é produto de uma construção política. Disso depreende-se que o processo crítico de desnaturalizar não significa abrir mão do compromisso ético como pesquisador ou ativista.

Pesquisando as tensões em torno da caracterização como vítima no debate público, Vecchioli (2001) debate sobre o *Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado*, construído com o propósito de homenagear os assassinados e desaparecidos em decorrência do Estado Argentino repressivo de 1970 a 1983, bem como para ampliar a consciência de que é necessário nunca mais repetir esses erros. Para tanto, placas de granito foram colocadas nas paredes do monumento com a inscrição dos nomes de cada uma das vítimas, como forma de reconhecimento e de tirar os assassinados e desaparecidos do anonimato.

Nesse estudo, Vecchioli (2001) observa a criação de uma divisão social entre vítimas e não vítimas que resulta na formulação de uma interpretação legítima sobre a história política da Argentina, gerando inclusões e exclusões acerca da inscrição no monumento. Ela observa que o sentido concreto de vítima não preexiste ao processo social pelo qual um conjunto de indivíduos passa a ser categorizado e consagrado publicamente dessa maneira, representando um ponto de vista em torno do passado. A autora questiona, assim, os critérios ditos “técnicos” para nomeação, classificação ou hierarquização como vítima do terrorismo de

⁵“Como ato de reconhecimento, identificar significa inscrever verdades públicas sobre uma população assentada em desigualdades, atribuindo significado e lugar social a corpos hierarquizados” (Azevedo, 2019, p. 18).

Estado⁶, destacando o papel estatal no reconhecimento oficial e final do processo ao dizer quem é ou não é vítima.

É notório que a construção do lugar de vítima por movimentos sociais representa alguma fragilidade ou vulnerabilidade em relação a determinado evento ou situação, contudo, também corresponde, como analisa Lacerda (2014), a uma busca por poder, expressando a vontade de “lutar” por uma causa⁷. Acerca dessa questão, Butler (2019) examina o luto como momento no qual a pessoa experimenta algo que está fora de seu controle e percebe que está fora de si. Para a filósofa norte-americana, enlutar e transformar o luto em recurso para política corresponde a um processo lento no qual se desenvolve uma identificação com o próprio sofrimento.

Assim como as demais autoras, Butler (2019) também observa como as vidas têm pesos diferentes na arena pública. Sendo assim, algumas são dignas de luto e outras não, chegando a ser desqualificadas até mesmo como vidas, haja vista que o luto serve à vida que já foi vivida e pressupõe que tal vida esteja terminada. Conseqüentemente, essas narrativas têm efeito humanizador (ou desumanizador). A filósofa nota a 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?” (Butler, 2019, p. 53).

De acordo com Butler (2019), a fragilidade ou vulnerabilidade física da matéria humana é que nos humaniza (é a base para o humanismo), de modo que todas as vidas são precárias, embora não do mesmo modo. Interpretando a vulnerabilidade primária a partir de uma teoria de poder e reconhecimento, Butler (2019, p. 65) considera que “a vulnerabilidade assume outro significado no momento em que é reconhecida, e o reconhecimento exerce o poder de reconstituir a vulnerabilidade”.

Dessa forma, pedir por reconhecimento (ou oferecer reconhecimento) significa não pedir reconhecimento pelo que já somos, mas sim instigar uma transformação, fazer apelo a um devir, a um futuro. Além disso, as normas de reconhecimento são necessárias para

⁶“Por eso, una comprensión del sentido de esta categoría 'víctima del terrorismo de Estado' debería inscribirse dentro de este contexto más amplio. Porque son los resultados - siempre provisionarios - de todas estas luchas, los que definen en definitiva, los sentidos que adquiere la noción 'víctima del terrorismo de Estado’” (Vecchioli, 2001, p. 21).

⁷“Foi, portanto, motivada pelo sofrimento, mas também pela compaixão e pela indignação, que dona Rosa tomou a decisão de ‘lutar’” (Lacerda, 2014, p. 58).

constituição da vulnerabilidade como pré-condição do humano, na medida em que evidenciam que todos estamos, de maneiras distintas, lutando por reconhecimento⁸.

Quanto ao reconhecimento em relação aos sujeitos vitimados, Butler (2019) fala de um enquadramento seletivo e diferenciado acerca da violência, sendo que uma vida não pode ser considerada lesada ou perdida se não for considerada antes de tudo viva. Assim, há sujeitos que sequer são reconhecidos como sujeitos e vidas que não são reconhecidas como vidas.

A filósofa norte-americana destaca que a “condição de ser reconhecido” diz respeito às condições gerais que preparam ou modelam um sujeito para o ato do reconhecimento propriamente dito. Por isso, a “condição de ser reconhecido” precede o reconhecimento, e devemos nos atentar a ela já que determinadas normas operam no sentido de tornar certos sujeitos pessoas “reconhecíveis” e outros mais difíceis de reconhecer. O reconhecimento, para ela, a partir da teoria hegeliana, significa o ato ou prática empreendido por pelo menos dois sujeitos, constituindo uma ação recíproca.

Como consequência dessas formulações, Butler (2019) considera necessário construir uma maneira mais inclusiva e igualitária de reconhecer a precariedade da vida e de reverter isso em políticas sociais concretas relativas à habitação, trabalho, alimentação, assistência médica e estatuto jurídico. Para ela, é preciso, pois, o reconhecimento da precariedade⁹ como uma condição compartilhada.

Arelada à ideia de reconhecimento como vítima em relação a eventos danosos, está a noção de reparação. Esta é uma categoria política de peso no debate internacional sobre direitos humanos e vem sendo praticada comumente, também em âmbito nacional, sob a forma de indenizações. Apesar da predominância do formato de reparação como indenizações, as ideais em torno dessa noção vêm se ampliando no sentido de abarcar diferentes tipos, tais como as reparações simbólicas, coletivas, políticas, psicológicas, entre outras. A institucionalização da discussão sobre a reparação teve alastramento com o pós-holocausto, quando se debateu que o Estado deveria reparar os cidadãos que tiveram direitos violados durante o período repressivo.

⁸“Consideremos que, no sentido hegeliano, a luta pelo reconhecimento exija que cada sujeito reconheça, na reciprocidade, não apenas que o outro precisa de reconhecimento e merece tê-lo, mas também que cada um, de maneira diferente, está compelido pela mesma necessidade, pelo mesmo requisito. Isso significa que não somos identidades separadas na luta pelo reconhecimento, mas que já estamos envolvidos em uma troca recíproca, uma troca que nos desloca de nossas posições, de nossas posições como sujeitos, e nos permite ver que a própria comunidade requer o reconhecimento de que estamos todos, de maneiras diferentes lutando por reconhecimento” (Butler, 2019, p. 65).

⁹“A precariedade implica viver socialmente, isto é, o fato de que a vida de alguém está sempre, de alguma forma, nas mãos do outro” (Butler, 2019, p. 31). Para a autora, a precariedade é coincidente com o próprio nascimento.

Tratando de problemáticas que envolvem a discussão nacional e internacional sobre a reparação, Lacerda (2020) analisa indenizações recorrentes no campo dos direitos humanos no Brasil¹⁰, as quais funcionam como forma de reparação em relação a situações de violação de direitos mediante o pagamento de uma quantia em dinheiro. Em seu estudo, ela constatou que as indenizações são práticas ambivalentes, de modo que convergem com os anseios dos sujeitos violados e de organismos internacionais, mas – ao mesmo tempo – podem ser utilizadas de forma não comprometida com a reparação.

A partir dos casos estudados por ela, Lacerda (2020) observa a tendência geral da monetarização no campo da reparação¹¹, mas também as dificuldades morais em torno disso, sendo que no debate público surgem formas de desqualificar a reparação relacionada ao dinheiro. Diante desses dilemas morais, muitos sujeitos indenizados buscam a “purificação” ou o “processo de conversão moral” da quantia recebida por meio da sua transformação em outras coisas, relacionadas a causas sociais e políticas consideradas nobres. No entendimento desses sujeitos, esta seria uma forma possível de “reparar” o que é considerado imensurável e irreparável. Além disso, tais dilemas renderam críticas aos direitos humanos como domesticador, pacificador ou “amortecedor” das lutas e mobilizações políticas, ao estabelecer indenizações como um caminho cômodo de reparação de danos.

Em sua pesquisa acerca de medidas e políticas de reparação que evidenciam lutas por memória e justiça, Medeiros e Eilbaum (2018) destacam que a reparação não é entendida exclusivamente como algo que remete ao passado, ao passo que é ligada também ao presente e ao futuro. Essa consideração está relacionada à percepção dos sujeitos violados, também observada por Lacerda (2020), no sentido de que o ocorrido no passado é irreparável, tendo em vista a gravidade e incomensurabilidade do sofrimento causado. Nesse sentido, “diminuir” e “compensar” o dano sofrido aparecem como sinônimos de uma obrigação do Estado, quando este é considerado o causador do dano, sendo que a reparação é reivindicada também como o ato de não repetição desse tipo de ação violenta/prejuízo¹².

¹⁰“No Brasil, as práticas e as políticas de indenização integram o campo dos direitos humanos e também remetem ao contexto dos anos de 1990. A Lei 9140/95 (BRASIL, 1995), que nasce como um Projeto de Lei do Executivo, é a primeira iniciativa pública que estipula a concessão de indenização em relação a danos imateriais” (Lacerda, 2020, p. 259).

¹¹“O pagamento de indenização em decorrência de um dano imensurável como a perda de um/a companheiro/a pela perseguição política, o que pode ter sido precedido por torturas, prisões arbitrárias, anos de clandestinidade, separação familiar etc., abriu caminho para que outras situações fossem compreendidas como indenizáveis. São dois os elementos que possibilitaram esse movimento de ampliação no universo das indenizações: a percepção de que determinadas situações de violência e sofrimento tem causas sociais e políticas, e a percepção da responsabilidade (por ação direta ou omissão) do “Estado” através de seus agentes” (Lacerda, 2020, p. 260).

¹²“A partir das falas de diferentes familiares de vítimas de execuções letais e desaparecimentos promovidos por agentes do Estado, a reparação aparece como uma expectativa cujas demandas se referem diretamente à violação sofrida (assistência funerária ao morto; construção da verdade e justiça pelo fato; reparação psicológica, social e

CONSIDERAÇÕES FINAIS: A GRAMÁTICA DOS MOVIMENTOS DE DIREITOS HUMANOS NAS DEMANDAS DE PATRIMONIALIZAÇÃO

A patrimonialização de bens culturais corresponde a políticas governamentais, que podem ser de âmbito federal, estadual ou municipal, as quais visam ao reconhecimento simbólico e prático de determinados bens materiais ou imateriais como patrimônios culturais nacionais, estaduais ou municipais, conforme o caso. Trata-se de um reconhecimento simbólico, uma vez que o título como patrimônio cultural concedido pela União, estados ou municípios consagra o bem cultural como dotado de status definido em relação aos demais, mas envolve também um reconhecimento prático no sentido de que a concessão desse título implica, por parte do ente que o concedeu, determinados deveres no sentido de promover a preservação do bem cultural titulado e, assim, a continuidade da sua existência.

Assim como os processos de reconhecimento de violações de direitos humanos, o reconhecimento como patrimônio cultural não se trata de uma escolha e decisão neutra, baseada em critérios exclusivamente técnicos, sendo resultado de discursos sociais e políticos, de disputas narrativas e simbólicas, que devem ser situadas historicamente. Nesse sentido, como todo processo de reconhecimento, funciona mediante operações de inclusão e exclusão, de igualar e de diferenciar.

Perspectivas e concepções produzidas no âmbito de movimentos de direitos humanos estão presentes nas disputas por memória referentes a reconhecimentos como patrimônio cultural. Dessa maneira, o instrumental conceitual relativo às noções de vítima, reconhecimento e reparação é operacionalizado nessas demandas. Os casos da patrimonialização nacional e internacional relativos à Roda de Capoeira e ao sítio arqueológico Cais do Valongo, por exemplo, os quais envolvem bens culturais de matriz africana, são representativos do acionamento explícito desse vocabulário ou gramática social.

Assim, o reconhecimento da capoeira como patrimônio cultural do Brasil e como patrimônio da humanidade foi defendido em suas mobilizações sociais como uma forma de reparação histórica em relação ao seu passado de perseguição e direitos violados, sendo que a capoeira, vítima do Estado, foi considerada crime no código penal de 1890. No caso do sítio arqueológico Cais do Valongo, o mesmo vocabulário foi acionado para defender o seu

pecuniária aos sobreviventes) quanto à sociedade como um todo (mudanças sociais e políticas, produção da memória com estratégias e ações de educação e difusão para que não se repita, combate à desigualdade social e ao racismo)” (Medeiros; Eilbaum, 2018, p. 64).

reconhecimento, isto é, a concessão de status diferenciado ao sítio e o consequente dever de preservá-lo, como forma de reparação, haja vista que o bem é representativo da memória sensível relativa à escravização de africanos que eram traficados para o Brasil, correspondendo a vítimas de violação de direitos humanos.

No caso do ofício de raizeira e raizeiro do Cerrado, não há nos materiais documentais consultados até o momento¹³ expressa menção às noções de vítima e reparação, contudo, é perceptível nas disputas narrativas e simbólicas em torno do ofício a presença implícita dessa gramática social, perceptível na descrição dos raizeiros como sujeitos de direitos que passam por processos de discriminação e violação. Assim, os povos do Cerrado não deixam de se caracterizar como vítimas ou atingidos pelo agronegócio e por perseguições legais e sociais direcionadas a esse saber, sendo que o reconhecimento como patrimônio cultural trata-se de uma fonte de legitimidade e de obtenção de recursos para reparação da memória ofendida do grupo.

As narrativas produzidas no âmbito dessa patrimonialização contrapõem os usos tradicionais e sustentáveis da terra ao agronegócio, bem como os conhecimentos tradicionais a outras formas de conhecimento, de forma que a concessão do título de patrimônio cultural é uma maneira de consagrar determinada narrativa referente ao passado (mas também ao presente e ao futuro), atribuindo um caráter oficial à sua leitura de mundo. Em síntese, no caso do ofício de raizeiras e raizeiros do Cerrado a gramática social relativa às lutas por memória e justiça dos movimentos de direitos humanos se faz presente de forma implícita, sendo acionada em oposição ao agronegócio, a determinados tipos de conhecimento científico e a certas legislações/regulamentações, os quais colidem com direitos tradicionais relativos à terra/meio ambiente e ao exercício desse modo de fazer remédios caseiros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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.

BRASIL. **Processo Administrativo nº 01450.010388/2006-15**, referente ao registro como Patrimônio Cultural do Brasil do Ofício de Raizeiras e Raizeiros no Cerrado (Farmacopeia Popular do Cerrado). Brasília: Iphan. Disponível em:

¹³As fontes consultadas foram: a) o “processo administrativo” relativo ao pedido formal de registro do ofício de raizeiras e raizeiros do Cerrado como patrimônio cultural do Brasil; b) o livro “Farmacopeia Popular do Cerrado” (2010), publicação em formato digital produzida pelo coletivo responsável pelo pedido; c) o “Protocolo Comunitário Biocultural das Raizeiras do Cerrado: direito consuetudinário de praticar a medicina tradicional” (2015), outra publicação desenvolvida por iniciativa desse coletivo.

https://sei.iphan.gov.br/sei/modulos/pesquisa/md_pesq_processo_pesquisar.php?acao_externa=protocolo_pesquisar&acao_origem_externa=protocolo_pesquisar&id_orgao_acesso_externo=0. Acesso em: 9 jul. 2022.

BUTLER, Judith. Violência, luto e política. In: BUTLER, Judith. **Vida precária: os poderes do luto e da violência**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

BUTLER, Judith. Vida precária, vida passível de luto. In: BUTLER, Judith. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

D'ALMEIDA, Sabrina Soares. **Guardiãs das folhas: mobilização identitária de raizeiras do cerrado e a autorregulação do ofício**. 2018. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

DIAS, Jaqueline Evangelista; LAUREANO, Lourdes Cardozo. (org.). **Protocolo comunitário biocultural das raizeiras do Cerrado: direito consuetudinário de praticar a medicina tradicional**. Turmalina: Articulação Pacari, 2015. Disponível em: https://absch.cbd.int/api/v2013/documents/E5195138-7269-5615-AD9E-E25D19844AFB/attachments/202716/Protocolo_Comunitario-Raizeiras.pdf. Acesso em: 9 jul. 2022.

DIAS, Jaqueline Evangelista; LAUREANO, Lourdes Cardozo. (coord.). **Farmacopéia popular do Cerrado**. Goiás: Articulação Pacari, 2010. Disponível em: <AVA ICMBio: MEDIATECA>. Acesso em: 9 jul. 2022.

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.

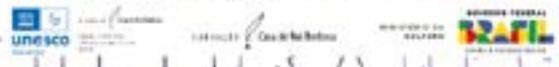
LACERDA, Paula. As indenizações como política de direitos humanos e de justiça social no Brasil contemporâneo. **Antropolítica: Revista Contemporânea de Antropologia**, v. 48, 2020.

MEDEIROS, Flavia & EILBAUM, Lucía. “A tal reparação”: moralidades e emoções do ponto de vista de familiares de vítimas letais. In: PEDRETTI, Lucas; ZUR, Nina; ALBERGARIA, Rafaela & SANTOS, Shana. **Reparação como política: reflexões sobre as respostas à violência de Estado no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Instituto de Estudos da Religião, 2018.

VECCHIOLI, Virginia. Políticas de la Memoria y Formas de Clasificación Social. ¿Quiénes son las “Víctimas del Terrorismo de Estado” en la Argentina? In: GROPPPO, Bruno & FLIER, Patricia (Orgs.). **La imposibilidad del Olvido: Recorridos de la Memoria em Argentina, Chile y Uruguay**. La Plata: Ed. Al Margen, 2001.

MESA XVII

POLÍTICAS CULTURAIS:
AÇÕES FEDERATIVAS



**RELAÇÕES INTERGOVERNAMENTAIS NA GESTÃO DE POLÍTICAS PÚBLICAS
 CULTURAIS: SISTEMA NACIONAL DE CULTURA**

Adélia Zimbrão¹

RESUMO: A configuração federativa brasileira estabelecida pela Constituição de 1988 tem gerado tensões e dilemas ao Estado na sua obrigação de garantir direitos, especialmente os sociais. Perante esse contexto federativo e tendo o dever constitucional de garantir direitos culturais que, para serem usufruídos requerem políticas públicas, espera-se que a União, representada pelo Governo Federal, cumpra a função de viabilizar a coordenação e a cooperação entre os entes da federação. Logo, entre os grandes desafios a serem enfrentados pela União, também na área da cultura, estão as relações intergovernamentais e a descentralização de políticas públicas. Como a política setorial de cultura, no Brasil, encara o desafio de coordenação nas relações intergovernamentais produzindo o redesenho das competências e atribuições entre os níveis de governo nessa área?

PALAVRAS-CHAVE: Relações federativas. Políticas culturais. Sistema Nacional de Cultura. Coordenação intergovernamental.

1 INTRODUÇÃO

A configuração federativa redesenhada pela Constituição da República Brasileira de 1988 transformou a estrutura territorial política e ampliou o processo de descentralização de poder e autoridade para estados e municípios, que adquiriram autonomia administrativa e financeira. Em que pese a Carta Constitucional ter consagrado um modelo de federalismo do tipo tripartite e predominantemente cooperativo - conforme dispõe o parágrafo único do artigo 23 - o compartilhamento de poder e autoridade entre governo central e governos subnacionais sobre a ação estatal está longe de se dar automaticamente e sem conflitos. Usualmente a federação brasileira tem-se deslocado em relações de cooperação e competição, por vezes

¹Doutora em Psicologia Social (UERJ). Pesquisadora em estágio pós-doutoral no Programa de Políticas Públicas e Formação Humana (PPFH/UERJ). É da carreira de EPPGG/MGISP e atua no Setor de Pesquisa em Políticas Culturais da Fundação Casa de Rui Barbosa. E-mail: adelizimbrão@hotmail.com.

sinalizando para projetos políticos muito distintos que geram divergências e disputas, algumas inclusive, paralisantes das atuações governamentais (Zimbrão, 2013; 2014).

Ainda no artigo 23 da Constituição de 1988 está previsto como competência comum da União, dos Estados, do Distrito Federal e dos Municípios o cuidado à saúde e à assistência pública, assim como proporcionar os meios de acesso à cultura e à educação. As competências comuns requerem atuação conjunta dos entes federativos. No entanto, (previstos no referido artigo) a ausência de regras e normas específicas para regular a cooperação intergovernamental, o processo de descentralização das políticas e dos programas em várias áreas vem acompanhado de problemas e impasses entre os entes federativos relacionados à divisão de responsabilidades e à execução dos serviços e direitos previstos no referido artigo. Essa situação por vezes faz surgir hiatos no que se refere à atuação, prestação de serviços e conseqüentemente na consolidação de direitos constitucionais, posto que faltam regulamentações acerca de qual ente federativo cuidará do quê. Essa lacuna de delimitação de responsabilidades traz riscos em razão do fato de diferentes níveis de governo poderem atuar e desenvolver políticas públicas no mesmo setor e sobre um mesmo espaço territorial; o que pode gerar duas situações: a ausência de ações governamentais ou a sobreposição das iniciativas de diferentes níveis de governo em um mesmo tema. Nesse sentido, segundo Pierson (1995), a questão “quem deve fazer isto?” torna-se mais relevante do que a tradicional pergunta “o que deve ser feito?”.

Assim, tal configuração federativa tem gerado tensões e dilemas ao Estado na sua obrigação de garantir direitos, especialmente os sociais, que requerem políticas públicas para serem gozados. Entre os diversos desafios que se colocam ao Estado no que tange à provisão de políticas públicas nacionais, está, em especial, o de harmonizar as ações públicas necessárias para assegurar o exercício dos direitos a todo cidadão com o distinto desenho federativo brasileiro (tripartite). Em que pesem as dificuldades, os limites e as especificidades de cada área, em setores como a saúde e a assistência social relações intergovernamentais têm sido desenvolvidas por meio de arranjos institucionais com instrumentos de coordenação que formam sistemas de políticas públicas em que os três entes federativos são integrantes, como é o caso do SUS² e do SUAS.

²Assis Mafort (CEE e Ensp/Fiocruz) e Sonia Fleury (CEE-Fiocruz) explicam que, nos primeiros meses da pandemia (sob o Governo do presidente eleito para o exercício de 2019-2022), a dinâmica de federalismo integrado e cooperativo, estabelecida na Constituição de 1988 e nas Leis Orgânicas da Saúde, foi esvaziada em razão da falta de coordenação federativa do Ministério da Saúde, o que produziu um vácuo federativo deliberado. Tal contexto “resultou em duplo deslocamento nas funções de coordenação de políticas no Brasil: de um lado, os governadores e prefeitos assumiram o protagonismo na condução das ações de combate à pandemia em seus territórios; de outro, o Congresso e o STF ampliaram seu papel na formulação de políticas, na garantia dos

No que diz respeito à cultura, a Constituição Cidadã estabeleceu vários dispositivos relacionados a este tema que têm sido interpretados como direito da cidadania brasileira. Nesse sentido, os artigos 215 e 216 representam um avanço no que diz respeito ao reconhecimento dos direitos culturais e do princípio da cidadania cultural, uma vez que cabe ao Estado garantir a todos o exercício dos direitos culturais e o acesso universal aos valores gerados, além de apoiar e incentivar a valorização e a difusão das manifestações culturais. Tais direitos postulam prestações positivas do Estado, ou seja, demandam atuação ativa do Poder Público para assegurá-los, posto que se tratam de normas constitucionais que não são auto-aplicáveis. Desse modo, tais direitos exigem a organização de uma estrutura para a sua efetivação.

Perante esse contexto federativo e tendo o dever constitucional de garantir direitos culturais que, para serem usufruídos requerem políticas públicas, espera-se que a União, representada pelo Governo Federal, cumpra a função de viabilizar a coordenação e a cooperação entre os entes da federação. Logo, entre os grandes desafios a serem enfrentados pela União, também na área da cultura, estão as relações intergovernamentais e a descentralização de políticas públicas.

Nesse sentido, esse trabalho orienta-se pela seguinte questão: como a política setorial de cultura, no Brasil, encara o desafio de coordenação nas relações intergovernamentais produzindo o redesenho das competências e atribuições entre os níveis de governo nessa área? Para tanto, a experiência brasileira federativa que aqui será abordada panoramicamente partirá do estudo do Sistema Nacional da Cultura, de modo a se debruçar sobre arranjos institucionais específicos e sobre a operação dos instrumentos de coordenação intergovernamental mobilizados.

2 POLÍTICA PÚBLICA DE CULTURA EM CONTEXTO FEDERATIVO

2.1 PANORAMA DA CULTURA NAS DUAS PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO XXI NO BRASIL

O Ministério da Cultura, no período de 2003 a 2016, conduziu processos de reformulação em vários de seus programas e ações, conforme consta em diversos documentos

recursos para estados e municípios e na mediação de conflitos” (Mafort; Fleury, 2023). Disponível em: <https://cee.fiocruz.br/?q=Sobre-o-projeto-de-pesquisa-Novo-Federalismo-no-Brasil>. Acesso em: 14 jul. 23. Para esses autores, que estão desenvolvendo o projeto de pesquisa *Novo Federalismo no Brasil? Tensões e Inovações em Tempos de Pandemia de Covid-19*, cabe investigar as mudanças geradas na dinâmica das relações intergovernamentais.

da Pasta (2006a, 2006b, 2007, 2008, 2010, 2011). Houve redefinição em seus marcos conceituais, diretrizes e objetivos com a intenção de promover nova dimensão às políticas públicas de cultura. A perspectiva norteadora dessas mudanças alicerçava-se na reatribuição ao Estado de seu papel de centralidade no desenvolvimento do país, tendo a cultura como uma das suas principais forças motrizes. Essas mudanças resultaram em políticas públicas que exigiam (e ainda exigem) uma significativa atuação federativa tais como: Sistema Nacional de Cultura¹ (SNC), Plano Nacional de Cultura (PNC), Procultura, “Programa Arte Cultura e Cidadania – Cultura Viva”; entre outras iniciativas. O Ministério da Cultura até aquele momento não tinha tradição de articulação com outras esferas de governo para apoio de iniciativas públicas culturais subnacionais. Assim, não era comum encontrar nos programas e projetos federais da Pasta intenções e diretrizes para uma atuação interfederativa.

Essas mudanças e readequações empreendidas no Ministério da Cultura sinalizando para uma atuação interfederativa é de grande relevância, pois, conforme já exposto, é competência comum, ou seja, obrigação dos três entes da federação garantir a todos os brasileiros o exercício da cidadania cultural – que, nos termos de Chauí (1995), engloba direito de acesso e de fruição dos bens culturais, direito à criação cultural, direito a reconhecer-se como sujeito cultural, e direito à participação nas decisões públicas sobre a cultura. Entretanto, mais de duas décadas após a promulgação da atual Constituição brasileira, o quadro ainda era de ausência de um aparato institucional estatal capaz de assegurar os preceitos constitucionais, em todo o território nacional, relativos ao exercício da cidadania cultural. Pesquisas e levantamentos realizados (Suplemento de Cultura da Pesquisa de Informações Básicas Municipais-MUNIC-2006, do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística-IBGE; e Cultura em Números – Anuário de Estatísticas Culturais 2009, do Ministério da Cultura) indicaram baixa centralidade das políticas culturais na agenda dos governos locais, além de mostrar pouca institucionalização do setor da cultura nos municípios e muitos estados e precária capacidade organizacional e administrativa do poder executivo local. Os números revelaram também uma significativa concentração de recursos públicos e de projetos culturais nas maiores capitais dos estados da região Sudeste. Ademais, as análises assinalaram grande desigualdade territorial e social de acesso a meios de produção e de fruição dos bens culturais pelos cidadãos, assim como um expressivo percentual da população excluída dos benefícios assegurados pelas políticas e ações culturais existentes.

Portanto, nesse quadro matizado de desigualdades inter e intra-estaduais de várias naturezas e de ausência ou insuficiência de acordos entre os entes federados para o desenvolvimento de ações transformadoras de situações tidas como prejudiciais à população,

a Pasta da Cultura buscou criar mecanismos de coordenação intergovernamental inspirados no modelo sistêmico da saúde (SUS) e da assistência social (SUAS).

2.2 O SISTEMA NACIONAL DE CULTURA COMO ARRANJO DE COORDENAÇÃO INTERGOVERNAMENTAL

A organização de um modelo sistêmico seguindo a lógica do SUS pode ser compreendida como estratégica para a institucionalização de políticas públicas culturais no Brasil, campo este marcado, segundo Rubim (2007), por uma tríade de “tristes tradições” (ausência, autoritarismo e instabilidade). Nessa direção, autores como Rubim (2017), Calabre (2019) e Barbalho (2019), entre outros, ressaltam que historicamente a área da cultura no país é marcada por: intervenções episódicas, ações pontuais, descontinuidades institucionais e de políticas, fragilidade institucional, relação entre autoritarismo e políticas culturais, assim como redirecionamento, desmonte, omissão do Estado e também por políticas culturais neoliberais em que há forte centralidade do mercado na definição dos rumos da área (Zimbrão; Silva, 2019). Há uma aposta que a institucionalização seja capaz de reverter a tríade “das tristes tradições”.

Houve várias críticas a tais processos de institucionalização de políticas, principalmente quando encabeçadas pelo governo federal, dada a trajetória de Estado autoritário no Brasil. Elas se intensificam quando se trata do papel do Estado no campo da cultura, com alegação, entre outras, que os serviços culturais são praticados predominantemente pela sociedade, e não pelo Estado. Mata Machado (2015) contra-argumenta afirmando que o “Estado Democrático intervém na cultura para garantir direitos, por meio da prestação de serviços culturais à sociedade” (2015, p.35) e que é “próprio do mundo da Cultura estar sempre em movimento, mas a proposta do SNC não afeta essa característica básica, simplesmente porque não se dirige à Cultura em si, mas à política pública de cultura” (2015, p.35).

O debate sobre o Sistema Nacional de Cultura (SNC) foi lançado pelo MINC em 2003, sendo amplamente discutido em vários fóruns, com a participação de representantes governamentais das três esferas, de mandatários do Poder Legislativo, de movimentos sociais e de segmentos culturais da sociedade. O projeto do Sistema Nacional de Cultura resultou desse processo participativo e da constituição de um novo marco legal para a área da cultura. O SNC foi idealizado tendo dupla função: ser ao mesmo tempo uma política pública nacional e um modelo de gestão compartilhada. Conforme o documento Estruturação, Institucionalização e Implementação do Sistema Nacional de Cultura (MinC, 2011), o SNC

foi concebido como um arranjo institucional com capacidade de articulação e pactuação das relações interfederativas, com instâncias de participação e controle social, de modo a viabilizar a implementação de políticas culturais em todo território nacional. Para tanto foi arquitetado com instâncias e mecanismos de coordenação e cooperação intergovernamental, sendo constituído pelos elementos subseqüentes: órgãos gestores da cultura, conselhos de política cultural (composto por governo e sociedade), conferências de cultura (participação de governo e sociedade), sistemas de financiamento (com fundos de fomento à cultura), planos de cultura (elaborados com participação social), sistemas setoriais de cultura, comissões intergestores (para acordos de operacionalização) tripartite (representação dos três níveis de governo) e bipartites (assento governos estadual e municipais), sistemas de informações e indicadores culturais e programas de formação profissional na área da cultura (Zimbrão; Clad, 2014). Portanto, um dos principais focos de atuação refere-se às relações federativas e à cooperação intergovernamental na realização de políticas públicas de cultura.

Ainda de acordo com o documento que organizou o SNC, a “essência” do sistema é a coordenação e cooperação entre os entes da federação, para que se tenha economicidade, eficiência, eficácia, equidade e efetividade na aplicação dos recursos públicos. Segundo Arretche (2010) o papel de coordenação e cooperação é possível de ser exercido pelo governo federal graças exatamente ao modelo federativo brasileiro, estabelecido na Constituição, que congrega no governo central autoridade decisória, poder regulatório e de gasto. De acordo com Jaccoud (2020), a coordenação de relações intergovernamentais em políticas sociais, em contexto federativo, “pode ser definida como a implementação de estratégias e instrumentos institucionais desenhados a partir do nível superior de governo para produzir um padrão regulado de execução de política pública” (2020, p.39). Entretanto é importante destacar que, conforme Souza (2018), há uma diferenciação entre cooperação e coordenação, apesar de estarem associados. A primeira pressupõe uma ação voluntária e discricionária para um trabalho conjunto que irá trazer benefícios mútuos aos seus partícipes. Já a coordenação, mesmo que semelhantemente à cooperação implique em organizar as atividades de modo a alcançar consenso entre organizações para atingir objetivos comuns, não acontece de forma natural, mas, ao contrário, precisa ser construída no sentido de proposição de incentivos que tornem racional a adesão dos participantes da política e de suas agências (Souza, 2018). Para Jaccoud (2020) a ideia de coordenação de Souza (2018) “caracterizar-se-ia por concentração de autoridade, com centralização de decisões e redução da autonomia decisória dos entes subnacionais, bem como produção de convergência e alinhamento em face de determinados objetivos da política pública” (Jaccoud, 2020, p. 39).

Um dos instrumentos de coordenação intergovernamental do SNC, que pode ser entendido como não financeiro, são as comissões intergestores tripartite (com representação federal, estadual e municipal) e bipartites (com representação estadual e municipal), por serem espaços de concertação e de estabelecimento de acordos, porém com a especificidade de se tratar de fóruns de pactuação interfederativa das ações governamentais. Essas arenas portam a particularidade de possibilitarem o diálogo permanente intergovernamental, essencial para a tomada de compromissos politicamente negociados no âmbito do Sistema Nacional de Cultura, constituindo-se, desse modo, como um dos principais mecanismos de coordenação e cooperação federativa, dessa arquitetura institucional. A gestão e a coordenação do SNC, na esfera nacional, compete ao Ministério da Cultura, e nos outros níveis de governo, às secretarias estaduais/distrital e municipais de cultura ou equivalentes. São esses elementos institucionais combinados que pretendem permitir coordenação/regulação federal, por meio da construção das regras de funcionamento do sistema.

No que diz respeito a instrumentos financeiros de coordenação federativa, Vazquez (2014), analisando as experiências de políticas de educação e da saúde, identifica três tipos: vinculação de receitas; fundos específicos; e transferências condicionadas. Arretche (2010), assim como Mendes et alii (2008), reconhece que no sistema de relações federativas brasileiro as transferências intergovernamentais são consideradas como elemento central dessa dinâmica relacional, sendo desse modo empregadas com grande intensidade. Assim, de acordo com a literatura, em geral, a implantação de um sistema descentralizado sob coordenação nacional nas políticas sociais demandou um novo padrão de financiamento. Os estudos apontam que as inovações nas formas de financiamento produziram alterações no padrão das relações intergovernamentais ao estabelecerem transferências condicionadas que exigem contrapartidas de recursos dos níveis subnacionais; regularem as finalidades para a aplicação dos recursos; e estabelecem diretrizes e regras nacionais para a execução local das políticas.

Na Cultura também houve a tentativa da criação de um novo padrão de financiamento. Algumas propostas tinham o intuito de promover mudanças no modelo de financiamento das políticas de cultura e intentavam fortalecer o Fundo Nacional de Cultura (FNC), por meio do aumento de recursos e diversificação das fontes, além da vinculação orçamentária para a área. As alterações propostas para o Fundo de Cultura eram consideradas componentes estruturantes da política pública para o setor, junto com o Plano de Cultura, conforme MinC (2010, 2011). A proposta do SNC postulava a reformulação do Fundo Nacional de Cultura para que ele fosse o principal mecanismo de financiamento das políticas públicas de cultura.

As modificações propostas para o Fundo procuravam estabelecer uma relação mais estreita com o Sistema Nacional de Cultura, permitindo transferências financeiras intergovernamentais pelo mecanismo “fundo a fundo”, no qual a movimentação financeira se dá no sentido do fundo federal para o fundo estadual ou municipal (Zimbrão, 2013; Zimbrão, 2014). Para isso, é preciso que o Fundo tenha um formato que possibilite realizar transações fundo (nacional) a fundo (estaduais e municipais). O Programa Nacional de Fomento e Incentivo à Cultura – Procultura³, que pretendia corrigir as distorções identificadas na Lei Rouanet, e também dispor sobre a montagem de um esquema de repasse de recursos do Fundo Nacional de Cultura para estados, municípios e Distrito Federal, foi arquivado ao final da Legislatura (art. 332 do RISF), em 22 de dezembro de 2022, no Senado Federal. Ademais elaborou-se a Proposta de Emenda Constitucional nº 150/2003 para designar recursos financeiros à cultura com vinculação orçamentária. Entretanto essa PEC não teve força política para ser aprovada. Pretendia-se com isso, criar condições para o estabelecimento de transferências regulares condicionadas ao cumprimento das regras de uso dos recursos nos programas e ações culturais definidos nos planos de cultura. Portanto, tratavam-se de normas que buscavam vincular o gasto de recursos financeiros públicos a políticas específicas (Zimbrão, 2013).

O processo de adesão ao Sistema Nacional de Cultura é voluntário, uma vez que os entes da federação têm autonomia político-administrativa. Desde 2010, a adesão ao Sistema Nacional de Cultura tem sido por meio da assinatura de Acordos de Cooperação Federativa, no qual o governante do município ou estado assume o compromisso, sobretudo, de criar, coordenar e desenvolver o Sistema Municipal/Estadual de Cultura, com os componentes previstos na arquitetura do sistema, especialmente o conselho de política cultural, o plano de cultura e o fundo de cultura (o “CPF”, como ficou conhecido). As competências que cabiam ao Ministério da Cultura, entre outras obrigações, previam criar condições de natureza legal, administrativa, participativa e orçamentária para o desenvolvimento do Sistema Nacional de Cultura. Além disso, comprometia-se a compartilhar recursos para execução de programas, projetos e ações culturais, relativos ao SNC, bem como a apoiar os estados e municípios em outros quesitos, como na formação de gestores e agentes de cultura, na realização das conferências de cultura, e na própria criação e implementação dos sistemas subnacionais.

Na linha da literatura que aponta que a coordenação interfederativa que utiliza instrumentos financeiros é estratégica para adesão dos governos subnacionais, os mecanismos de indução desenhados para o SNC apostavam em explorar as relações de dependência entre

³Projeto de Lei nº 6.722/2010 da Câmara que, no Senado, virou Projeto de Lei da Câmara nº 93, de 2014.

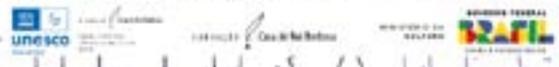
os níveis governamentais, talhadas pelo modelo de federalismo brasileiro vigente. No entanto, a Pasta da Cultura não contava (como ainda não conta) com recursos financeiros vigorosos e nem com uma estabilidade orçamentária que lhe permita fazer dos repasses de recursos um grande trunfo para a coordenação das políticas dos entes subnacionais. A despeito disso, a adesão ao SNC tem ocorrido. No âmbito estadual, a adesão é de 100%, pois todos os 26 estados, além do Distrito Federal – fazem parte do SNC. Quanto aos municípios, é necessário apontar dois momentos: 2.642 cidades brasileiras (47,4%) faziam parte do SNC até fevereiro de 2019, de acordo com o MinC⁴; já em 29 de novembro de 2022, foi alcançada a marca de 3.070 municípios com integração ao Sistema, o que representa um pouco mais de 55% do total. Destaca-se aqui que, com a aprovação da Lei Aldir Blanc de emergência cultural (Lei nº 14.017/20)⁵, no contexto adverso da pandemia da Covid-19, que injetou cerca de R\$ 3 bilhões no setor cultural mediante repasse aos Estados, Municípios e Distrito Federal, houve uma intensificação da adesão de municípios ao SNC. Assim, pode-se inferir que é especialmente a expectativa de mudança nesse campo que tem sido a força motriz das adesões. Embora no governo federal do período de 2019-2022 tenha ocorrido desvalorização e hostilização à cultura, extinção do Ministério da Cultura, desidratação institucional de órgãos e entidades federais, diminuição dos recursos destinados ao setor e demonização das leis de incentivo, comprometendo a implementação de políticas culturais, ainda há o reconhecimento de que o poder de coordenação está com a autoridade central, que é quem poderá fazer repasse de recursos para as políticas acordadas nos planos de cultura (Zimbrão, 2013; Zimbrão; Silva, 2019).

3 ANÁLISE SOBRE O SISTEMA NACIONAL DE CULTURA À LUZ DAS RELAÇÕES INTERGOVERNAMENTAIS

O SNC foi proposto no campo das políticas públicas de cultura como estratégia para solucionar problemas de coordenação política relacionados às enormes desigualdades/assimetrias entre municípios e regiões do País nessa área e para assegurar o exercício da cidadania cultural por todos os brasileiros. Como expõe Jaccoud (2020), “a mobilização de instrumentos visando promover sistemas integrados e coordenados tem como efeito afetar a dinâmica das relações intergovernamentais, bem como a forma de produção de políticas públicas” (2020, p. 37).

⁴BRASIL. Ministério da Cultura. Planilha Geral de Adesões ao Sistema Nacional de Cultura, publicada em 14 de fevereiro de 2019.

⁵Essa Lei foi resultado de uma mobilização por parte de agentes e gestores municipais e estaduais de cultura em conjunto com o Poder Legislativo Federal.



A análise do SNC nos conduz a consideração de que sua arquitetura se aproxima mais do modelo de autoridade sobreposta, na tipologia identificada por Wright (1988), uma vez que expressa uma dinâmica na qual se verifica alto grau de interdependência e relações complexas entre níveis de governo, negociação, intercâmbio de recursos, influências recíprocas, compartilhamento de autoridade e autonomia limitada.

Agranoff (2007 *apud* Jaccoud, 2020), em sua tipologia, identificou quatro tipos de coordenação nas relações intergovernamentais: administrativos, políticos, econômicos e legais. Aponta-se que estas podem ser reconhecidas no SNC, uma vez que foram estabelecidos acordos de cooperação acompanhados por meio de resultados; arranjos de gestão tal como o “CPF”; constitucionalização do SNC e do PNC; realização de conferências nos três níveis de governo; elaboração de planos de cultura nos três níveis; tentativa de reformulação do sistema de financiamento; etc. Nesse sentido é importante lembrar que, conforme Arretche (2004; 2010 *apud* Jaccoud, 2020) “a forma como se distribui decorrentes – legais, econômicos e organizacionais – podem favorecer a coordenação entre a União e os governos subnacionais, com impacto na produção de políticas públicas” (2020, p. 40).

A literatura considera que mesmo em relações de cooperação realizadas em sistemas haverá sempre competição e conflito e por vezes até coerção entre os vários níveis governamentais. Desse modo, é necessário um processo que possa facilitar o reconhecimento da complexidade das relações interfederativas e possibilite o desenvolvimento de objetivos comuns (Carlson, 1983; Wright, 1988 *apud* Jaccoud, 2020). No caso do SNC, o Plano Nacional de Cultura que foi construído a partir das conferências, conselhos de participação, comissões intergestores, entre outros fóruns, pode ser entendido como um dos instrumentos de construção de objetivos comuns.

Reconhece-se que o SNC tinha o intento, com os instrumentos previstos em sua configuração (que mobilizariam recursos financeiros, políticos e institucionais), de obter o que Peters (*apud* Jaccoud, 2020) distinguiu como terceiro nível de coordenação, um dos “mais ambiciosos”, que “envolveria integração de esforços a partir do compartilhamento de objetivos e metas. Esse processo seria exigente em acordos políticos e favorecido pela atuação da autoridade central” (Jaccoud, 2020, p.40), principalmente pelos instrumentos planos de cultura, referendados pela experiência de uma elaboração participativa como o primeiro PNC (2010-2020, estendido em razão da pandemia para 2022).

Segundo Lascoumes e Le Galès (2012 *apud* Jaccoud, 2020) haveria dois grandes grupos distintos de instrumentos de coordenação intergovernamental: coercitivos – caso daqueles que impõe obrigações legislativo-regulatório e dos que mobilizam relações

financeiras; e não coercitivos – caso dos que se dão com base em acordos ou incentivos e em informação e comunicação. Nos instrumentos não coercitivos são envolvidos formas de cooperação democráticas que não se baseiam em sanções, pois o princípio ancorador dessa relação é a participação e a responsabilização acordada entre os atores envolvidos. A literatura sobre instrumentos de coordenação intergovernamental sinaliza que na coordenação vertical (que envolve diferentes níveis de governo), “a promoção de alinhamento pela mobilização de recursos comunicacionais e informacionais ganha particular relevância” (Jaccoud, 2020, p.49). Esses instrumentos não coercitivos foram amplamente utilizados no processo de construção do SNC e do PNC, especialmente os recursos comunicacionais e informacionais.

Cabe ressaltar que políticas públicas envolvem conflitos, divergências, interesses distintos e por vezes até antagônicos, sendo sua produção processos de disputa constante desde sua inclusão (ou não) na agenda até as demais etapas (lembrando que não são lineares). É importante salientar, portanto, que a política pública de cultura também se insere em arenas que envolvem concorrência por recursos e interesses distintos. O SNC estava longe de ser consensual, inclusive, dentro de próprio Ministério da Cultura. Nesse sentido, houve grandes enfrentamentos até que fosse constitucionalizado. Mas ainda não se conseguiu que fosse regulamentado por lei ordinária. Apesar disso e mesmo com pouca tradição de atuação interfederativa e de articulação com outras esferas de governo para apoio de iniciativas públicas culturais subnacionais, e sem as reformas do sistema de financiamento terem sido feitas, o Ministério da Cultura lançou, em 2014, um edital buscando fortalecer o Sistema Nacional de Cultura. Parece-nos que essa chamada pública foi uma estratégia encontrada naquele momento para dar prosseguimento à implementação do Sistema. A finalidade era criar estímulos para que todos os estados e municípios brasileiros, que assinaram os acordos de adesão, atendessem às exigências formais estipuladas nesses documentos. Como já exposto, as transferências intergovernamentais são consideradas muito relevantes no sistema de relações federativas. Por isso, o edital tinha como propósito viabilizar o repasse de recursos do Fundo Nacional de Cultura para estados da federação, que completaram todo o processo de adesão ao SNC (Edital SAI/MINC nº 1/2014, D.O.U. Seção 3, 24/003/2014). Entretanto, sem a aprovação do mecanismo “fundo a fundo”, na Cultura, o instrumento legal previsto para realizar essa transferência de recursos era o convênio, não obstante todas as questões e dificuldades políticas, burocráticas e administrativas que cercam esse instrumento (Zimbrão, 2014).

4 ALGUMAS QUESTÕES E FUTURAS INVESTIGAÇÕES SOBRE RELAÇÕES INTERGOVERNAMENTAIS E POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA

Pesquisadores apontam para a necessidade de se investigar os possíveis impactos decorrentes do contexto da pandemia de Covid-19 sobre o arcabouço federativo brasileiro. Questões relativas ao papel do governo federal de autoridade central na regulação das políticas públicas nacionais e de distribuição de recursos entre os níveis federativos são postas em análise, posto que, conforme Mafort e Fleury (2023), frente à ausência intencional da coordenação federal, os governos estaduais e municipais tornaram-se protagonistas na “definição das regras sanitárias e na organização da rede de serviços”. Ainda de acordo com esses autores, a formulação de políticas nacionais (finanças públicas, apoio a estados e municípios, emprego e renda, etc.) ficou a cargo da Câmara Federal e do Senado Federal e o Supremo Tribunal Federal operou na resolução de conflitos e na preservação das prerrogativas dos entes subnacionais. Na perspectiva de Mafort e Fleury (2023), esse novo arranjo, visto por esses autores como mais horizontalizado, tem potencial de operar mudanças significativas no futuro do relacionamento entre as três esferas de governo, no que diz respeito aos tipos de estratégias e instrumentos de coordenação federativa, assim como na forma de distribuição de responsabilidades e recursos.

Ainda sobre a construção de um novo desenho federativo no Brasil, para Viana et. al. (2023), após mudanças na dinâmica das relações intergovernamentais em razão do enfrentamento à pandemia, é básico que haja mais pesquisas e estudos, assim como “renovadas argumentações, que busquem testar o pressuposto de que crises da magnitude da gerada pela pandemia de covid-19 possam fomentar a implementação de novas formas de cooperação governamental” (Viana *et al*, 2023, p. 745). Nesse sentido, já há vários estudos acerca do Consórcio Interestadual de Desenvolvimento Sustentável do Nordeste (Consórcio Nordeste), que é um tipo de cooperação interestadual que reúne os nove estados que compõem a região Nordeste, e teve papel relevante no enfrentamento à pandemia no contexto regional e nacional, se mostrando uma alternativa factível para a coordenação de ações dos entes consorciados naquela conjuntura política em que a atuação do governo federal foi de estímulo aos conflitos federativos.

Considerado uma inovação no que concerne às relações federativas, foi criado, no âmbito da Presidência da República desse governo que teve início em 2023, o Conselho da Federação (Decreto nº 11.495, de 18 de abril de 2023) “com a finalidade de subsidiar e de promover a articulação, a negociação e a pactuação de estratégias e de ações de interesses

prioritários comuns, com vistas ao desenvolvimento econômico sustentável e à redução das desigualdades sociais e regionais” (§ 1º, do Art.1º). Ainda nesse mesmo parágrafo está disposto que se trata de “órgão de integração e de promoção da cooperação dos níveis de Governo federal, estadual, distrital e municipal”.

No que se refere às políticas públicas de cultura, a Lei Aldir Blanc, concebida e afetada pelo contexto pandêmico e pelas tensões nas relações intergovernamentais e entre Poderes, foi constituída pela lógica federativa da descentralização de recursos. Nessa linha também vieram a Lei Paulo Gustavo e a Lei Aldir Blanc 2, que asseguraram recursos adicionais para o setor, constituindo o maior valor da história destinado ao setor cultural. Entretanto, uma vez que o SNC ainda não se consolidou de forma adequada, esse aumento substancial das transferências de recursos da União para a implementação de ações pelos governos subnacionais, resultou em uma configuração na qual o governo federal atua como repassador de recursos e não como coordenador de políticas culturais descentralizadas e participativas que tenham como cerne a materialização dos direitos culturais regidos por uma concepção de democracia cultural. O Decreto nº 11.453, de 23 de março de 2023, retoma a dimensão conferida às políticas culturais como espaço de construção de instrumentos capazes de estimular e promover a expressão da diversidade cultural brasileira. Embora tal normativo traga significativos avanços para o fomento cultural, especialmente no tange a uma distribuição de recursos mais equilibrada entre as regiões e entre os agentes culturais e à simplificação dos processos burocráticos sem perda da segurança jurídica, não aborda aspectos capazes de dar organicidade às políticas culturais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARRETCHE, M. **Federalismo e políticas sociais no Brasil**: problemas de coordenação e autonomia. São Paulo *Perspectiva*, v.18, n. 2, 2004, p. 17-26. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/spp/v18n2/a03v18n2.pdf>.

ARRETCHE, M. *et al.* **Federalismo e igualdade territorial**: uma contradição em termos? *Revista de Ciências Sociais*, v. 53, n. 3, p. 587-620, 2010.

BARBALHO, Alexandre. **Sistema Nacional de Cultura**: campo, saber e Poder. Fortaleza: EdUECE, 2019.

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

CHAUÍ, M. Cultura política e política cultural. *Estudos Avançados*, v. 9, n. 23, 71-84.

JACCOUD, L. Instrumentos de coordenação e relações intergovernamentais. *In*: JACCOUD, L. **Coordenação e relações intergovernamentais nas políticas sociais brasileiras**. Brasília,

Ipea, 2020, cap. 1. Disponível em:

<https://repositorio.ipea.gov.br/bitstream/11058/10211/1/InstrumCoordenRelaIntergovernamentais.pdf>.

MATA MACHADO, Bernardo Novais da. Estado e Sociedade no Sistema Nacional de Cultura. *In*: Ministério da cultura e Fundação Casa de Rui Barbosa (orgs.), Seminário Internacional Sistemas de Cultura: Política e Gestão Cultural Descentralizada e Participativa. (junho 1-3: Brasília, DF, 2015).

MINISTÉRIO DA CULTURA. 1ª Conferência Nacional de Cultura / 2005-2006: Estado e Sociedade Construindo Políticas Públicas de Cultura. Brasília: Ministério da Cultura, 2006a.

MINISTÉRIO DA CULTURA - MINC. Oficinas do Sistema Nacional de Cultura. Brasília: Ministério da Cultura, 2006b.

MINISTÉRIO DA CULTURA. Política Cultural no Brasil, 2002-2006: acompanhamento e análise. Frederico A. Barbosa da Silva, autor. Brasília: Ministério da Cultura, 2007.

MINISTÉRIO DA CULTURA - MINC. Plano Nacional de Cultura: Diretrizes Gerais. 2ª Ed.. Brasília: Ministério da Cultura, 2008.

MINISTÉRIO DA CULTURA - MINC. “Conferindo os Conformes”: Resultados da II Conferência Nacional de Cultura. Brasília, 2010.

MINISTÉRIO DA CULTURA - MINC. Conselho Nacional de Política Cultural. Secretaria de Articulação Institucional – SAI. Coordenação Geral de Relações Federativas e Sociedade. Estruturação, Institucionalização e Implementação do Sistema Nacional de Cultura. Dezembro, 2011.

PIERSON, P. **Fragmented welfare states**: federal institutions and the development of social policy. *Governance*, v. 8, n. 4, 1995, p. 449-478.

RUBIM, Antonio Albino C. **Desafios e dilemas da institucionalidade cultural no Brasil**. São Paulo. *MATRIZES*, v. 11, nº 2, maio/agosto 2017. p. 57-77. 2017.

RUBIM, A. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 13, p. 101-113, jun. 2007.

SOUZA, C. **Coordenação de políticas públicas**. Brasília: Enap, 2018.

VAZQUEZ, D. **Mecanismos institucionais de regulação federal e seus resultados nas políticas de educação e saúde**. *Dados* 57.4 (2014): 969-1005
<https://www.scielo.br/pdf/dados/v57n4/0011-5258-dados-57-04-0969.pdf>

WRIGHT, D. **Understanding intergovernmental relations**. Wadsworth Publishing Company, 1988, Cap. 2. (trecho utilizado nas aulas).

VIANA, A.L.D *et. al.* **Atuação dos Estados no Combate à Pandemia de Covid-19**: uma Nova Construção Federativa? Reflexões desde a Bahia. PALOTTI, Pedro; et al. (orgs.). *E os Estados? Federalismo, relações intergovernamentais e políticas públicas no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: IPEA, 2023, p.711-749.

ZIMBRÃO, Adélia; SILVA, Lessandra. Lutas por direitos, institucionalização e participação cidadã: entre velhos dilemas e atuais debates, um estudo dos modelos sistêmicos de políticas culturais do Rio de Janeiro. *In*: CALABRE, Lia; DOMINGUES, Alexandre (orgs.). **Estudos sobre políticas culturais e gestão da cultura: análises do campo da produção acadêmica e de práticas de gestão**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2019, 199-236.

ZIMBRÃO, Adélia. **Desafios postos ao Estado brasileiro para garantir a efetivação de direitos culturais: pode ser o Sistema Nacional de Cultura uma alternativa?** Congresso Internacional de CLAD. Nº 19; Ano 2014. Repositório Institucional do CLAD. Disponível em: <https://cladista.clad.org/handle/123456789/7966>.

_____. Políticas públicas e relações federativas: o Sistema Nacional de Cultura como arranjo institucional de coordenação e cooperação intergovernamental. *Revista do Serviço Público - RSP*, v. 64, n. 1, p. 31-58, Jan-2013. Brasília: Escola Nacional de Administração Pública (Enap). Disponível em: <http://seer.enap.gov.br/index.php/RSP/article/view/114/110>.

_____. Sistemas nacionais na área de gestão pública: a construção do Sistema Nacional de Cultura. In *Anais do II Congresso Consad de Gestão Pública*, 6, 7 e 8 de maio de 2009, Brasília, (http://www.consad.org.br/sites/1500/1504/00001338.pdf). II Congresso Consad de Gestão Pública – Painel 28: Gestão de políticas públicas de cultura: a problemática da gestão da informação no campo cultural.

_____. “SUS: avanços e obstáculos no processo de descentralização e coordenação intergovernamental” *In: Revista do Serviço Público*. Brasília: ENAP. 2004, v. 55, n. 4, pp. 67-70.

FEDERALISMO NA CULTURA E (DES)CONCENTRAÇÃO DE COMPETÊNCIAS

Guilherme Varella¹

RESUMO: O artigo analisa a arquitetura federalista no campo cultural, investigando se há uma dinâmica de fortalecimento do governo central em detrimento das unidades subnacionais. Utilizando-se das categorias de *self-rule* e *shared-rule*, busca levantar fundamentos teóricos para compreender se o sistema federativo brasileiro garante autonomia às unidades locais, em legislar e atuar, ou se o poder central coordena e concentra em si a maioria das atribuições em cultura. A tese dos pontos de veto também é empregada, como base para entender se o fortalecimento ou enfraquecimento do governo central na cultura depende do arranjo institucional que o sistema federativo brasileiro dispõe. Assim, o artigo analisa a divisão constitucional das competências, as emendas constitucionais e alguns exemplos de políticas públicas de cultura de iniciativa do governo central que impactam nos demais entes federativos.

PALAVRAS-CHAVE: Federalismo. Cultura. Políticas públicas de cultura. Competências. Pontos de veto.

INTRODUÇÃO

A cultura, como campo de atuação do Estado e objeto de política pública, sofre com nítida defasagem no que diz respeito à articulação federativa para o cumprimento dos objetivos constitucionais, notadamente para o alcance dos direitos culturais. Este atraso – se comparado às outras áreas sociais – pode ser atribuído ao próprio estágio incipiente dos direitos culturais (Pedro, 2011; Donders, 2011) que, ainda crus e pouco claros, enquanto ensejadores de políticas públicas específicas, ativam pouco ou de forma indiscriminada os atores federativos. Porém, pode-se somar a esta causa, adicional ou alternativamente a ela, a indefinição constitucional quanto à distribuição de competências federativas na área da cultura, que leva inevitavelmente à opção pela concorrência aberta entre os entes da

¹Professor da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Email: guilhermevarella@ufba.br.

Federação. A não implementação institucional plena do Sistema Nacional de Cultura, cuja lei regulamentadora do seu dispositivo constitucional (art. 216-A), é o maior emblema desta situação.

Para a compreensão da estrutura federalista e seu impacto na cultura, é muito importante investigar se, nesse quadro, as políticas públicas de cultura têm surgido devido à iniciativa livre, voluntária e espontânea dos entes subnacionais, aproveitando este maior grau de autonomia federativa; ou se, ao contrário, há um reforço do governo central, que tem mais condições, recursos e força para empreender as ações, nos diversos campos das políticas culturais, e acaba por emplacá-las verticalmente nos estados e municípios: seja pelo exercício deste poder, seja pelo espelhamento institucional, que faz os entes replicarem medidas implantadas e bem sucedidas.

Nesse sentido, a discussão pertinente se relaciona a como a organização federativa brasileira reforça ou enfraquece o governo central no campo da cultura. Produto ou processo deste debate é a maior ou menor capacidade dos entes subnacionais em legislar e serem os decisores sobre as políticas, com a decorrente ampliação ou restrição do poder do governo central nesse tema.

O objetivo deste texto é levantar algumas teorias e, através delas, possibilidades de compreensão sobre a configuração federativa brasileira, que culmina inevitavelmente no debate sobre o Sistema Nacional de Cultura. Com tais teorias, a ideia é entender em que condições, em maior ou menor grau, os entes federados possuem a “palavra final” sobre matéria de cultura, nos termos de Willian Riker (1975). Como consequência, o sentido inverso dessa investigação leva ao exame sobre quão centralizada é a configuração federalista nacional na pauta da cultura, a ponto de restar pouca autonomia de decisão aos governos subnacionais, como sugerem as teorias de Obinger, Leibfried, Castles (2005) e demais autores.

Em outros termos, o artigo pretende analisar se há cabimento em se aplicar as categorias de *self-rule* e *shared rule* para analisar a dinâmica federalista brasileira e o seu impacto nas políticas públicas de cultura. Tomando tais categorias como definidoras de uma acepção mais contemporânea de federalismo, que foge à cisão binária entre Estado unitário centralizador e Estado federado desconcentrado, que Arend Lijphart (1999) traz, a ideia é investigar as bases teóricas que permitem sustentar as hipóteses de maior ou menor concentração de competências e responsabilidades no governo central e nos entes federados.

Tratando-se de um artigo sediado na área de Direito e Política Pública, que reside necessariamente na interface entre Ciência Política e Direito do Estado, essa análise deve

levar em conta a própria concepção federativa trazida pela Constituição Federal alinhada aos fundamentos teóricos que alicerçam as noções de federalismo.

O artigo será ferramenta para uma investigação preliminar e, naturalmente, não exaustiva. E seguirá a seguinte estrutura: bases teóricas a serem aplicadas para a compreensão de fortalecimento e enfraquecimento do governo central, *self* e *shared-rule*; a discussão sobre cenários para avaliação do quadro federativo e da (des)concentração de competências culturais; e as considerações finais.

BASES TEÓRICAS PARA A COMPREENSÃO DO FEDERALISMO NA CULTURA

Arend Lijphart, em sua clássica obra “Modelos de Democracia” (1999), diferencia dois tipos de Estados, conforme os atributos da centralização e descentralização. Segundo ele, há um modelo majoritário de Estado, em que o governo central concentra a autoridade e controla os governos não centrais, “potencialmente competitivos”. Uma série de características seriam típicas deste Estado, como um Executivo dominante, baseado no parlamentarismo, e um sistema bipartidário simples. Neste modelo, o Estado se configuraria como unitário (não federal) e centralizado. No outro modelo, o Estado seria consensual, com dispersão da autoridade. Nele, o presidencialismo seria o sistema vigente, possibilitando maior equilíbrio na relação entre Executivo e Legislativo. Dentre as características, estaria o multipartidarismo. No modelo consensual, o Estado seria descentralizado e federativo.

Esta distinção binária entre um Estado unitário, não federativo, e por isso centralizador, e um Estado descentralizado, federativo, e por isso, dissipador do poder entre os entes subnacionais, não mais explica a complexidade das acepções de Estado Federal ou de federalismo. Vários autores diferenciam conceitualmente federalismo de descentralização e passam a falar em variedades de federalismo, como Obinger, Leibried e Castles (2005) e Jonathan Rodden (2004), trazendo exemplos de países com governo central que exercem poder regionalmente (Alemanha e Áustria) e outros com forte autoridade regional (Estados Unidos e Suíça) (Arretche, 2013, p. 40).

Alfred Stepan explica o federalismo democrático como um “*continuum* que vai da alta restrição à ampliação do poder do demos [*high demos constraining to demos enabling*]” (1999). Nessa escala, os Estados federativos seriam diferenciados entre aqueles cujas instituições mais facilitam e as que mais obstam a vontade da maioria (determinada na escolha do chefe do Executivo). Em outras palavras: arranjos federais em que se têm maior possibilidade de veto dos poderes subnacionais às reformas partidas do governo central.

Segundo Stepan, nessa análise de 1999, o Brasil estaria entre os maiores representantes da *demos-constraining*, por reunir características, como: representação eleitoral desproporcional na Câmara dos Deputados e no Senado, que levaria a forte poder e agenda própria do Legislativo; e dificuldade de emendamento constitucional, que reforçaria esse poder parlamentar. Tais características ampliariam o poder de veto dos entes regionais ali representados e obstruíram as agendas de reformas.

Marta Arretche, no artigo “Federalismo e Relações Intergovernamentais no Brasil: A Reforma de Programas Sociais” (2002), refutou o argumento de Stepan de que o modelo federativo brasileiro representaria (i) um impasse na agenda de reformas, em decorrência da virtual oposição regional e (ii) uma subordinação das preferências do governo central àquelas dos governos regionais. Estudando quatro áreas sociais – educação fundamental, saúde, habitação e saneamento –, a autora constatou que os governos subnacionais “não representam um ponto de veto intransponível à implementação da agenda de reformas do governo federal” (2002, p. 433). A partir da análise dessas políticas sociais, ela concluiu que “o poder de veto dos governos locais varia de acordo com as políticas” (p. 434).

E o potencial de estas políticas específicas se estabilizarem, segundo a autora, está condicionado à maneira como se estruturam as relações intergovernamentais. Para Arretche, “as regras constitucionais, legados de políticas prévias e o ciclo da política estruturam diferentemente as arenas decisórias, condicionando as estratégias e as chances de sucesso dos atores federativos” (p. 434).

Esta conclusão é muito importante quando se traz a tese dos pontos de veto para o campo da cultura. Nesta transposição, torna-se importante a análise de alguns cenários: (i) as normas constitucionais de competências federativas no campo da cultura; (ii) a aprovação de emendas constitucionais importantes para a implementação de políticas públicas de cultura; e (iii) a execução direta de políticas culturais de iniciativa do Executivo Federal que tenham alcance e interferência nos entes subnacionais, afetando interesses de estados, municípios e Distrito Federal. Os três cenários serão analisados adiante.

Antes disso, porém, superada a teoria binária de Estado unitário *versus* Estado federativo, e compreendida a tese dos pontos de veto para a alteração do *status quo* federativo (Arretche, 2009, p. 381), importa ainda acionar outra chave de compreensão sobre a estrutura federalista. Trata-se da autonomia e da liberdade dos entes federados de darem a palavra final sobre suas políticas.

Nessa perspectiva, existe a clássica definição de William Riker, que explica o federalismo como “uma organização política na qual as atividades do governo são divididas

entre governos regionais e um governo central de tal forma que cada tipo de governo tem algumas atividades sobre as quais toma as decisões finais”² (1975, p. 101)

Esta definição traz o conceito de *self-rule*, como áreas de decisão final dos atores federativos locais, fugindo à interferência central. Quanto mais se fortalece a dinâmica de *self-rule*, mais se constata o fortalecimento do poder descentralizado. No mesmo sentido conceitual segue a ideia de federalismo de Robert Dahl, que, numa acepção jurídica, trata-o como o sistema pelo qual algumas matérias são de competência exclusiva das unidades locais, enquanto outras são constitucionalmente delimitadas como do governo federal (Dahl, 1986, p. 114).

Outros autores enxergam o federalismo como um arranjo que permite a distribuição de responsabilidades entre os entes federativos, com competências comuns e compartilhadas, através de um alinhamento jurisdicional. Essa conceituação de federalismo, baseada na *shared-rule*, é feita por autores como Obinger, Leibfried e Castles, através de cinco definições:

- “1. um conjunto de disposições institucionais e regras de decisão em nível de governo para incorporar interesses baseados no território; estes arranjos variam na medida em que eles fornecem poderes de veto para subordinar áreas do governo
2. um conjunto de atores de base territorial com ideias e interesses que variam muito em número e heterogeneidade
3. um conjunto de disposições jurisdicionais para atribuição de responsabilidades políticas entre diferentes níveis de governo; isso se refere tanto à formulação quanto à implementação de políticas públicas
4. um conjunto de acordos de transferência fiscal intergovernamental
5. um conjunto de arranjos informais - tanto verticais quanto horizontais - entre governos”³ (2005, p. 9).

Com a distinção entre *self-rule* e *shared-rule*, este artigo avançará na investigação sobre a defasagem do arranjo federalista no campo da cultura, procurando elementos que ajudem a identificar se predomina, nessa área, a ampla autonomia dos entes federados ou se estes são atrelados a um programa compartilhado de competências, coordenado fortemente pelo governo central, nos termos de Rodden.

TRÊS CENÁRIOS DA (DES)CONCENTRAÇÃO FEDERATIVA

Com base neste quadro teórico, esta investigação propõe identificar o tipo de arranjo federalista que se percebe no campo da cultura. As referências são as proposições de *self* e

² Em livre tradução.

³ Em livre tradução.

shared rule e a tese dos pontos de veto detalhadas. Para tanto, passa-se, então, a buscar essa identificação nos três cenários propostos: da arquitetura federalista das normas constitucionais de competências culturais; das emendas constitucionais da área; e da execução direta de políticas culturais de iniciativa federal que tenham alcance e interferência nos demais entes, afetando interesses de estados, municípios e Distrito Federal.

a) Cenário 1: competências constitucionais

Como já bem explorado, o primeiro cenário, das competências normativas constitucionais, demonstra um arranjo federativo cooperativo, denominado também colaborativo, em que as competências executivas são comuns entre União, Estados, Distrito Federal e Municípios, e as competências legislativas são concorrentes entre todos eles, com exceção dos últimos. Sem especialização no patamar constitucional, diferentemente do que ocorre em outras áreas sociais, a distribuição de responsabilidades é indiferenciada, o que acaba por fortalecer o ente responsável pela coordenação federativa, fiador das regras do jogo e das garantias constitucionais, conforme Rodden (2006, p. 33).

A falta de regulamentação da norma constitucional do Sistema Nacional de Cultura, somada à própria incipiência dos direitos culturais (positivados pela primeira vez na Constituição de 1988, em seu artigo 215) como ensejadores constitucionais de políticas públicas, geram confusão acerca das competências constitucionais dos entes federados no campo da cultura. Isso evidencia a problemática da construção sistêmica das políticas públicas em nível federativo, considerando o que deve ser realizado pela União, Estados, Municípios e Distrito Federal.

Pela leitura deste cenário, parece se configurar o quadro de *shared-rule*, com maior centralização do poder no governo central, na União, que chama para si as competências constitucionais, enfraquecendo a autonomia de tomada de decisão sobre a matéria cultural nas instâncias subnacionais. Com relação à tese dos pontos de veto, este cenário é anterior à potencial obstrução pelas arenas regionais.

b) Cenário 2: emendas constitucionais

A análise do federalismo na cultura sob a perspectiva dos pontos de veto faz mais sentido nesse cenário. Através desta tese, pode-se avaliar se os poderes de veto dos entes regionais foram capazes de obstruir a agenda proposta pelo Executivo e se, pelos motivos trazidos por Stepan (força do Legislativo, dificuldade de emendamento constitucional, etc.), seria possível afirmar um cenário de *demos-constraining*, em que a propositura de reformas

foi interrompida por oposição dos entes subnacionais ou se subordinou aos seus interesses. Neste artigo, tratam-se das reformas constitucionais, através das emendas.

Sob este ponto de vista, é possível lançar algumas reflexões. Pouco ou nenhum emendamento foi preciso para implantar políticas públicas de cultura, especialmente no período mais recente. E, mais do que isso, as emendas constitucionais que ocorreram foram poucas e pouco eficientes para gerar resultados concretos nas políticas públicas e no programa do Estado para a cultura.

Há apenas três emendas constitucionais na área da cultura desde 1988. O número é pequeno. Em todas, a matéria foi de interesse dos entes federados, com seu apoio. As três emendas constitucionais (EC) foram: EC 71, de 2002; EC n. 42, de 2003; EC 48, de 2005.

A Emenda 42, de 2005, é protocolar e inócua. Ela facultou aos Estados e Distrito Federal usarem até cinco décimos por cento (0,5%) de sua receita tributária líquida de seus fundos para o fomento à cultura - proibidos pagamento de pessoal, serviços da dívida e despesas indiretas, não relacionadas às ações apoiadas. Não é um dispositivo de vinculação orçamentário tampouco com mecanismo de repasse federativo de verbas. Se assim o fosse, seria exemplo de *demos-constraining*. Sem aplicação, a norma só comprova a não subordinação do governo central aos interesses regionais.

As emendas constitucionais 71 e instituíram, respectivamente, o Sistema Nacional de Cultura (SNC – EC 71) e o Plano Nacional de Cultura (PNC – EC 48). Em tese, políticas estruturantes.

Regulamentado pela Lei 12.343, de 02 de dezembro de 2010, o PNC surge potencialmente como “mapa e bússola para a atuação do poder público” (Varella, 2014, p. 99), nos aspectos normativo e regulatório do ordenamento nacional da cultura. Disciplinado depois de duas conferências nacionais de cultura (2005 e 2010), com 53 metas prioritárias estipuladas, o PNC teve sua primeira vigência de 2010 a 2020. Caducou, foi prorrogado até 2022 e deve passar pela atualização para a próxima vigência decenal, até 2030. Ocorre que este instrumento não teve a devida efetividade, por algumas razões, apontadas em outro trabalho (Varella, 2022), como: as muitas e inexequíveis metas, a ausência do SNC para operar um plano nacional e a própria falta de cultura institucional do Ministério da Cultura para lidar com um instrumento mais estruturante de planejamento de políticas públicas.

O Sistema Nacional de Cultura se tornou a norma constitucional 216-A pela EC 71, aprovada em 2012, que prevê o regime de colaboração, de promoção conjunta de políticas públicas, através do pacto federativo, da participação da sociedade, e com vistas ao atendimento dos direitos culturais. O MinC fez o esforço de tentar implementar o Sistema por

meio da adesão voluntária dos entes federativos e da criação de conselhos, planos e fundos municipais e estaduais de cultura. Apesar da importância desta ação governamental, o Sistema nunca operou com base em divisão de atribuições e competências, tampouco com coordenação programática federativa. Sem alinhamento com o PNC e lei regulamentadora, o SNC nunca foi devidamente programado, mostrando-se ineficiente como dispositivo de articulação administrativa, transmissão de recursos e capilarização organizada de políticas culturais.

Isto ficou evidenciado na execução da Lei Aldir Blanc I, a partir de 2022. Pesquisa do OBEC-BA (2022) demonstrou que grande parte dos recursos não foi executada pelos entes federados. Pode-se justificar isso pela falta de capacidade administrativa, apoio federal e clareza programática das competências, todos indicadores da ausência de um pleno Sistema Nacional de Cultura.

Dessa forma, tanto a emenda do Plano quanto a do Sistema Nacional de Cultura, apesar de atenderem diretamente às demandas dos entes federativos, não podem ser categorizadas como dispositivos aprovados por subordinação do governo central aos interesses de tais entes. A articulação institucional entre os entes não existe e os consequentes resultados federativos ainda não apareceram. Mais do que um exemplo de *demos-constraining*, o que a aprovação das emendas denota é sobretudo o ganho de adesão dos governos locais através da incorporação de suas demandas políticas pelo Executivo, nessas políticas que envolvem notadamente relações intergovernamentais (Arretche, 2002, p. 434).

No que tange às acepções de *self* e *shared-rule*, parece evidente que as políticas implementadas pelas emendas, especialmente o Plano e o Sistema Nacional de Cultura, dadas as suas características de articulação programático-institucional, configuram mais possibilidade para uma arquitetura federalista de *shared-rule* do que de *self-rule*.

c) Cenário 3: políticas públicas de cultura de iniciativa do governo central

Como visto, identifica-se a força do governo central, pela tese do poder de veto, nas relações verticais, pela capacidade de propor reformas e políticas sem a obstrução das unidades federadas, e sem se subordinar aos interesses destas. Pelo ângulo da maior ou menor autonomia de decisão, verifica-se pela lógica de *shared-rule* a ampla capacidade do governo central de tomar a decisão final sobre as políticas, ainda que interfiram diretamente nos entes subnacionais, restringindo a margem de *self-rule*.

No caso brasileiro, são muitas as iniciativas de políticas públicas no campo da cultura que parecem ilustrar essa lógica. Especialmente no período recente (2003-2016), quando se inaugurou uma nova etapa conceitual e programática de compreensão da cultura pelo Estado, foram implementadas ações importantes, como: o Cultura Viva (programa de pontos de cultura, de protagonismo popular, geralmente advindo dos interiores do Brasil e ligados às culturas populares); a política do audiovisual, de cunho fomentador e regulatório, amparada na Agência Nacional de Cinema (Ancine); a política de fomento à diversidade cultural (abarcando os segmentos de culturas populares, indígenas, ribeirinhos, ciganos, LGBTT, etc.); as políticas descentralizadas de patrimônio cultural e histórico do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan); a nova regulação da gestão coletiva dos direitos autorais, tornando-a mais transparente e democrática; entre muitas outras.

Todas elas são exemplos de políticas culturais executadas pelo Estado, naturalmente baseadas nos direitos culturais trazidos pela Constituição, longe de uma agenda de normatização via emendas constitucionais. Todas são políticas de iniciativa da União, que interferem direta ou indiretamente, positiva ou negativamente, no âmbito das demais instâncias federativas e que não tiveram delas oposição para implementação. Pelo contrário, tiveram ampla adesão e apoio em alguns exemplos: a política dos Pontos de Cultura se nacionalizou, ganhando, além da capilarização vertical, versões estaduais e municipais; no caso do cinema, além da dinamização da indústria nacional, na perspectiva da economia da cultura, diversas ações regulatórias, de financiamento e de tributação também se espalharam por estados e municípios.

Assim, no caso das políticas “extra constitucionais”, de implementação legal, iniciativa federal e alcance federativo, pode-se dizer que elas propiciaram o incremento da dinâmica federalista de *shared-rule* e ultrapassaram os limites impostos na tese dos pontos de veto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A arquitetura jurídico-política do Estado na área da cultura, com o desenho de suas competências e a consequente atribuição específica de responsabilidades entre os entes federados, não é algo convencional ou “convencionado”, a exemplo de outras áreas. De início, não se pode afirmar peremptoriamente que se trata de um fenômeno negativo ou positivo. Liberdade, criatividade, fluidez, desinstitucionalidade, imaterialidade, abrangência e

pluralidade são características do setor cultural, impactantes nas suas políticas públicas, e, por conseguinte, no aparato estatal, que impedem esse diagnóstico teórico precoce.

Analisando o desenho constitucional das competências, as emendas propostas (como gatilho de reformas intentadas pelo Executivo) e as políticas de iniciativa da União com efeitos nos entes federativos, chega-se ao apontamento – longe de uma conclusão, mas sim a estreia de todo um campo de investigação – de que parece se configurar um sistema de *shared-rule*. Além disso, o indicativo é de que os óbices trazidos pela tese dos pontos de veto parecem afetar pouco a área de cultura, ao menos no recorte específico proposto. Para a cultura, esse diagnóstico, no que toca à análise da agenda legislativa e de políticas públicas empreendida pelo (forte) governo central, parece ter muito cabimento.

De qualquer maneira, algo que parece essencial no debate é a construção dialógica com os próprios entes federados, de maneira que a atribuição seja acordada num real pacto federativo. Sabe-se que umas das vantagens da organização federalista é justamente propiciar o espelhamento de experiências positivas no nível da União, para estados e municípios, além de ativar neles capacidades político-institucionais e novas ações nas áreas da cultura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRUCIO, Fernando Luiz. Para além da descentralização: os desafios da coordenação federativa no Brasil. In: FLEURY, Sonia (org.). **Democracia, descentralização e desenvolvimento**: Brasil e Espanha. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. p. 77-125.

ARRETCHE, Marta. Federalismo e Relações Intergovernamentais no Brasil: a reforma de Programas Sociais. **DADOS – Revista de Ciências Sociais**, Rio de Janeiro, vol. 45, n. 3, 2002. p. 431-458.

ARRETCHE, Marta. Continuidades e Descontinuidades da Federação Brasileira: de como 1988 facilitou 1995, **DADOS – Revista de Ciências Sociais**, Rio de Janeiro, vol. 52, n. 2, 2009. p. 377-423.

ARRETCHE, Marta. Quando instituições federativas fortalecem o governo central?, **Novos Estudos**, São Paulo: CEBRAP, 2013. p. 95: 38-57.

BARBALHO, Alexandre *et al* (org.). **Cultura e desenvolvimento**: perspectivas políticas e econômicas. Salvador: EDUFBA, 2011.

BARBALHO, Alexandre; BARROS, José Márcio; CALABRE, Lia (org.). **Federalismo e políticas culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2013.

BERCOVICCI, Gilberto. Planejamento e políticas públicas: por uma nova compreensão do papel do Estado. *In*: BUCCI, Maria Paula Dallari (org.). **Políticas Públicas**: Reflexões sobre o conceito jurídico. São Paulo: Saraiva, 2006.

BERCOVICCI, Gilberto. O federalismo no Brasil e os limites da competência legislativa e administrativa: memórias de pesquisa. **Revista Jurídica**, Brasília, v. 10, n. 90, abr./mai. 2008, p. 1-18, 2008.

BERCOVICCI, Gilberto; MASSONETO, Luís F. A constituição dirigente invertida: a cegueira da constituição financeira e a agonia da constituição econômica, **Boletim de Ciências Econômicas**, XLIX, pp. 57-77. Coimbra, 2006.

BERCOVICCI, Gilberto; MASSONETO, Luís F. **Os direitos sociais e as constituições democráticas brasileiras**: breve ensaio histórico. *In*: RUBIO, David Sanchez, FLORES, Joaquín Herrera, CARVALHO, Salo de (org.). 2. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010. p. 510-528.

BOTELHO, Isaura. A crise econômica, o financiamento da cultura e o papel do Estado e das políticas públicas em contextos de crise. **Políticas Culturais em Revista**, Salvador: Universidade Federal da Bahia, vol. 1(2), p. 124-129, 2009. Disponível em: <https://politicasculturaisemrevista.ufba.br/>. Acesso em: 05 maio 2011.

BOTELHO, Isaura. As dimensões da cultura e o lugar das políticas públicas. **Revista São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 1-28, 2001.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BUCCI, Maria Paula Dallari. O conceito de política pública em Direito. *In*: BUCCI, Maria Paula Dallari (org.). **Políticas Públicas**: reflexões sobre o conceito jurídico. São Paulo: Saraiva, 2006. p. 1-59.

BUCCI, Maria Paula Dallari. **Fundamentos para uma teoria jurídica das políticas públicas**. São Paulo: Saraiva, 2013.

CHAUÍ, Marilena. **Cidadania cultural**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura e democracia** : o discurso competente e outras falas. 3. ed. São Paulo: Editora Moderna, 1984.

COSTA, Rodrigo Vieira. **Federalismo e organização sistêmica da cultura**: o Sistema Nacional de Cultura como garantia de efetivação dos direitos culturais. Fortaleza, 2012. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Direito, Universidade de Fortaleza.

COUTINHO, Diogo Rosenthal. O direito das políticas públicas. *In*: MARQUES, Eduardo; FARIA, Aurélio Pimenta (org.). **A política pública como campo multidisciplinar**. São Paulo: Editora Unesp; Editora Fiocruz, 2013.

CUNHA FILHO, Francisco Humberto. **Cultura e Democracia na Constituição Federal de 1988**. Rio de Janeiro: Letra Legal, 2004.

CUNHA FILHO, Francisco Humberto. **Federalismo Cultural e Sistema Nacional de Cultura**. Fortaleza: Edições UFC, 2010.

CUNHA FILHO, Francisco Humberto. Direitos culturais no Brasil. **Revista Itaú Cultural/OIC**, São Paulo: Itaú Cultural, n. 11, jan./abr. 2011, p. 115-126, 2011.

CUNHA FILHO, Francisco Humberto. Federalismo brasileiro: significados para a cultura. *In*: BARBALHO, Alexandre; BARROS, José Márcio; CALABRE, Lia (org.). **Federalismo e políticas culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2013. p. 13-41

DAHL, Robert A. **Federalism and the Democratic Process. In Democracy, Identity, and Equality**. Oslo: Norwegian University Press, 1986.

DONDERS, Yvonne. Cinderela encontra seu príncipe: a especialista independente no campo dos direitos culturais. **Revista Observatório Itaú Cultural/OIC**, São Paulo: Itaú Cultural, n. 11 (jan./abr. 2011), p. 73-88, 2011.

GIL, Gilberto. Cultura no governo Lula: uma visão estratégica do MinC. **Discurso do Ministro Gilberto Gil no seminário Cultura XXI**. Fortaleza, 20 mar. 2003. Disponível em: <https://www.cultura.gov.br/site/2003/03/19/discurso-do-ministro-gilbertogil-no-seminario-cultura-xxi/>.

GIL, Gilberto; FERREIRA, Juca. **Cultura pela Palavra**. Rio de Janeiro: Versal, 2013.

HARIOU, Maurice. **A Teoria da Instituição e da Fundação**. Porto Alegre: Sergio Antônio Fabris Editor, 2009. Tradução de José Ignacio Coelho Mendes Neto. p. 11-54.

LIPJHART, Arend. **Modelos de Democracia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

MARQUES, Eduardo. As políticas públicas na ciência política. *In*: MARQUES, Eduardo; FARIA, Aurélio Pimenta (org.). **A política pública como campo multidisciplinar**. São Paulo: Editora Unesp; Editora Fiocruz, 2013.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **As Metas do Plano Nacional de Cultura**. Brasília: Ministério da Cultura, jun. 2012.

MINISTÉRIO DA CULTURA; FUNARTE. **Política Nacional das Artes – Relatório de atividades: março de 2015 a maio de 2016**. Brasília: Ministério da Cultura, 2016.

Disponível em:

<https://culturadigital.br/pna/files/2016/05/Relat%C3%B3rio-de-Atividades-da-Pol%C3%ADtica-Nacional-das-Artes-4.pdf>.

OBINGER, Herbert; LEIBFRIED, Stephan; CASTLES, Francis. **Federalism and the Welfare State**. New World and European Experiences. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

OSTROM, Elinor. Institutional Rational Choice. *In*: SABATIER, Paul. **Theories of the Policy Process**. California: Westview Press, 2007.

PEDRO, Jesus Prieto de. Direitos culturais, o filho pródigo dos direitos humanos. **Revista Observatório Itaú Cultural/OIC**, São Paulo, SP: Itaú Cultural, n. 11 (jan./abr. 2011), p. 43-48, 2011.

PONTIER, Jean-Marie; RICCI, Jean-Claude; BOURDON, Jacques. **Droit de la Cultures**. Paris: Dalloz, 1990.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. **Cultura e políticas culturais**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. Plano Nacional de Cultura em debate, **Políticas Culturais em Revista**, vol. 1, n. 2, 2008.

RUBIM, Antônio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (org.). **Políticas Culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007.

RIKER, William. **Federalism in Handbook of Political Science**. Eds. Fred Greenstein and Nelson Polsby, Vol 5., pp 93-172.

RODDEN, Jonathan. **Hamilton's Paradox**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

RODDEN, Jonathan. Federalismo e descentralização em perspectiva comparada: sobre significados e medidas. **Revista de Sociologia e Política**, Curitiba, 24, p. 9-27, jun. 2005.

SABATIER, Paul. The need for better theories. In: SABATIER, Paul. **Theories of the Policy Process**. California: Westview Press, 2007.

SILVA, Frederico Barbosa. **Política Cultural no Brasil – 2002-2006: acompanhamento e análise**. Brasília: Ministério da Cultura; Ipea, 2007.

SILVA, Jose Afonso da. **Ordenação Constitucional da Cultura**. São Paulo: Malheiros, 2001.

STEPAN, Alfred. Para uma nova análise comparativa do federalismo e da democracia: federações que restringem ou ampliam o poder da demos. **Dados**, vol. 42, no 2, 1999, pp. 197-251.

VARELLA, Guilherme. **Plano Nacional de Cultura: direitos e políticas culturais no Brasil**. Rio de Janeiro: Azougue. 2014.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

OBSERVATÓRIOS DE CULTURA NA RETOMADA DAS POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL: APONTAMENTOS E PROPOSTAS

José Marcio Barros¹
Luisa Hardman²

RESUMO: O presente artigo pretende apresentar considerações sobre o papel dos observatórios no contexto de retomada das políticas culturais em âmbito federal – após um período de profundo desmonte institucional no país, com a extinção do Ministério da Cultura, marcado pela criminalização e censura do setor cultural. Nesse sentido, o argumento central é a defesa dos observatórios como espaços que estimulam a participação social e o exercício da cidadania, a partir da articulação entre atores estatais e não estatais, coletando dados e produzindo análises que devem colaborar na formulação de políticas públicas da cultura.

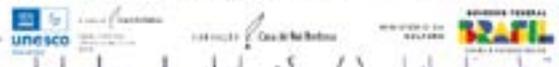
PALAVRAS-CHAVE: Observatório. Política Cultural. Sistema Nacional de Cultura.

CONSIDERAÇÕES INTRODUTÓRIAS

As primeiras experiências de observatórios sociais no Brasil se dão na década de 1980, relacionadas, sobretudo, ao processo de redemocratização pelo qual o país passava, e implementadas em paralelo à criação de instituições que tinham como objetivo o fortalecimento da democracia e da participação da sociedade civil no campo das políticas públicas. A criação de leis de acesso à informação, por exemplo, foi de grande importância para o desenvolvimento dos observatórios no Brasil. Pode-se afirmar, portanto, que a aparição de observatórios de cultura e políticas culturais é um fenômeno recente.

¹Professor do PPG Artes da UEMG e da Faculdade de Comunicação e Artes da PUC-Minas. Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ e líder do grupo de pesquisa Observatório da Diversidade Cultural. E-mail: josemarciobarros2013@gmail.com.

²Doutoranda do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (Pós-Cultura), integrante do grupo de pesquisa Observatório da Diversidade Cultural e coordenadora do PRONAC/FUNARTE. E-mail: luisahardman@gmail.com.



José Márcio Barros (2017), coordenador do Observatório da Diversidade Cultural, esclarece que os observatórios no campo das ciências humanas surgem

“[...] a partir de três movimentos não lineares e, de certa forma, até contraditórios no mundo contemporâneo: como decorrência das lutas pelo direito à informação; como decorrência da utopia de uma sociedade global da informação; da necessidade de se compreender e comparar a diversidade. (Barros, 2017, p. 2).

Os primeiros observatórios aparecem no continente europeu, e em seguida se disseminam em outras partes do mundo. No Brasil, assim como no restante da América Latina, os observatórios culturais começam a se desenvolver de forma mais intensa somente a partir da segunda metade da década de 1990, e é nos anos 2000 que se proliferam e trazem consigo recortes temáticos específicos.

De sua origem e propósito iniciais, permanecem as noções de organismo voltado à pesquisa, ao desbravamento, à prospecção, ao distanciamento para melhor compreensão, ao diagnóstico e até mesmo a certa “imparcialidade”. A imagem primeira de um observatório é a imagem da visão privilegiada (nítida) ou de um local privilegiado a partir do qual se pode ver com maior precisão e detalhamento. Entretanto, a característica fundamental de um observatório é o seu direcionamento prático, aplicável e necessário para a solução de problemas (Silva, 2016, p. 38).

Os pesquisadores Luís A. Albornoz e Micael Herschmann (2006) buscaram apresentar um panorama dos observatórios de informação, comunicação e cultura, presentes no espaço ibero-americano, a partir de um mapeamento em torno das suas tipologias. Há mais de quinze anos os autores reiteraram os desafios dessa investigação mediante a escassa bibliografia sobre o tema, bem como a “[...] grande variedade de origens, estruturas, temáticas tratadas, objetivos programáticos, metodologias utilizadas, âmbitos de atuação e grau de evolução” (Albornoz; Herschmann, 2006, p. 4), e, ainda, a dificuldade na divulgação pública dos resultados obtidos, daquilo que era produzido pelas iniciativas existentes. Em matéria publicada em 2022 pela organização não governamental Nonada Jornalismo³, alguns observatórios atuantes no país acrescentam outros dois desafios: a falta de financiamento e a inexistência de informações, dados e indicadores na área cultural.

Os observatórios, em sentido abrangente, são instituições voltadas para a pesquisa, observação, coleta, análise e divulgação de informações. De maneira geral, para além da questão temática, segundo Albornoz e Herschmann, poderíamos dividi-los em dois conjuntos amplos: ou são concebidos a partir da noção de fiscalização e monitoramento, relacionados, pelos autores, aos meios de comunicação – conhecidos como “observatórios fiscais”; ou atuam como um organismo que colabora, por meio de sistematizações e reflexões, na formulação de políticas públicas, chamados de “observatórios *think tank*” (Albornoz;

³Nonada Jornalismo é uma organização sem fins lucrativos que entende a cultura para além da produção artística.

Herschmann, 2006, p. 5). Este último articula a atividade reflexiva à intervenção no campo das políticas, podendo inclusive compor o próprio aparato do estado, fornecendo subsídios para formulação das diretrizes e tomadas de decisão do poder público (Albornoz; Herschmann, 2006, p. 6).

OBSERVATÓRIOS E POLÍTICAS CULTURAIS

Segundo o pesquisador Octavio Getino, que foi coordenador do Observatório de Indústrias Culturais da Cidade de Buenos Aires (OIC) e do Observatório Mercosul Audiovisual (OMA), o surgimento dos observatórios no campo específico das políticas da cultura se dá no contexto do avanço das políticas neoliberais, quando “alguns governos tomaram a iniciativa de adotar medidas preliminares para conhecer a dimensão econômica e social da cultura e, em particular, das indústrias culturais, com o propósito de atualizar as políticas públicas existentes” (Getino, 2007, p. 45). Ele defende que

“[...] embora a formulação das políticas culturais possa ser orientada por um marco teórico e ideológico, que é tão necessário quanto válido, o que se requer, em especial, é o estudo científico da realidade na qual serão implementadas. Isso exige uma observação rigorosa e, em alguns momentos, “matemática”, do amplo campo da cultura e dos diferentes setores que o formam. [...] A coleta, o processamento e a análise da informação quantitativa configuram-se, então, como um recurso indispensável para a reflexão de caráter qualitativo” (Getino, p. 2007, p. 45).

Vale comentar que é nesse contexto de globalização e avanço de uma agenda neoliberal que se constituem e se fortalecem redes internacionais de cooperação, no contexto crescente da atuação de organismos multilaterais como a OEI, UNESCO e OEA. Observa-se como o entendimento da cultura como elemento que contribui para o desenvolvimento compõe o arcabouço dessas organizações, junto a temas como educação e ciência. Portanto, esses temas pautam a análise e coleta de dados, a conformação de diagnósticos e pesquisas, a consolidação de sistemas de informação nacionais e regionais, favorecendo, por sua vez, o fortalecimento e disseminação de organismos como os observatórios.

Nessa conjuntura, deve-se mencionar a Rede Internacional de Observatório das Políticas Culturais, uma iniciativa da UNESCO lançada no ano 2000, que conectou entidades espalhadas pelo mundo a fim de promover o intercâmbio de experiências, melhoria da base de conhecimentos para formulação de políticas culturais, além da promoção de estudos avaliativos, tendo em vista as perspectivas de desenvolvimento desse campo (OEI, 2002). É interessante perceber como os observatórios se tornam, muitas vezes, comunidades de referência, reflexões e estudos e têm sido cada vez mais conhecidos e reconhecidos pela

sociedade, proliferando-se em uma ampla diversidade de modelos e metodologias. Nas palavras de Barros (2019, p. 4):

“[...] observatórios são estruturas de compartilhamento e não de acumulação. Compartilham conhecimento, e não apenas informações, por meio de trabalho colaborativo e em rede, de forma a viabilizar a troca, a comparação e a cooperação, consolidando a articulação entre a pesquisa quantitativa e a pesquisa qualitativa (Barros, 2019, p. 4).

Nessa perspectiva, os observatórios são potencialmente espaços de confluência de diferentes atores, produzindo, muitas vezes, arranjos entre diferentes instâncias. Não somente trabalham com a informação, como podem atuar na formação, tendo em vista a produção e a partilha do conhecimento. Percebe-se, assim, como o observatório tem a capacidade de promover a cooperação entre diferentes entes, articulando administração pública, universidade, coletivos e organizações sociais, entidades de pesquisa e estatística, entre outras instâncias.

O Observatório da Diversidade Cultural (ODC)⁴, por exemplo, para além das publicações organizadas ao longo dos 18 anos de existência, apostou, como linha de atuação, na formação de agentes e gestores culturais, com ênfase na diversidade cultural. Desde 2005, foram diversas pessoas formadas pelo observatório a partir da realização de seminários, oficinas e cursos de curta e média duração, integrados ao Programa Pensar e Agir com a Cultura, com o objetivo de formar e fornecer ferramentas a artistas, arte-educadores, agentes e lideranças culturais, gestores, pesquisadores e comunicadores, por meio de metodologias reflexivas e participativas. Importante mencionar que o ODC nasceu e se desenvolveu por meio de políticas públicas advindas do Ministério da Cultura (MinC), da Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais (SEC-MG) e da Secretaria Municipal de Cultura (SMC), por meio de mecanismos de fomento da área da cultura e também educação e pesquisa – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig) e CNPq.

Os observatórios são recorrentemente vinculados aos conceitos de cidadania e democracia participativa e podem ampliar e qualificar a experiência cidadã, desenvolvendo ferramentas de fiscalização e monitoramento do comportamento de entidades e órgãos públicos em relação à aplicação dos recursos, ao comportamento ético de seus funcionários e dirigentes, aos resultados gerados e à qualidade dos serviços prestados, por exemplo.

A professora e pesquisadora Paula Schommer (2015), ao tratar da relação entre governantes e cidadãos, reforça a importância da integração entre os mecanismos

⁴O Observatório da Diversidade Cultural (ODC) é uma organização não-governamental integrada a um grupo de pesquisa, que desenvolve projetos e ações de formação, investigação, difusão de informações e consultoria.

institucionalizados e os menos institucionalizados. Os observatórios também compreendidos como a possibilidade de uma participação social que pode e deve se dar em outros formatos, para além dos espaços instituídos, como os conselhos e conferências. Nesse sentido, os observatórios convergem com os novos paradigmas de governo, que apostam na maior abertura e interlocução, na transparência das informações e na gestão integrada, fortalecendo uma outra “cultura” da administração pública.

Com base nas informações e análises que produzem, os observatórios sociais podem fiscalizar a ação de gestores públicos, contribuir para a observância dos princípios constitucionais da administração pública, ativar e qualificar o funcionamento do sistema de controle institucional, composto por diversos mecanismos e órgãos da administração pública, com papéis complementares; gerar mobilização coletiva e influenciar decisões e o processo de planejamento, implantação e avaliação de políticas públicas; estimular o engajamento mútuo entre governantes e cidadãos para o enfrentamento de desafios coletivos (Schommer, 2015, p. 23).

Na dissertação da pesquisadora Selma Cristina da Silva, intitulada “Observatórios Culturais no Brasil: genealogia, práticas e contribuições ao campo cultural”, está ressaltado “[...] o caráter de utilidade pública e de instrumento democrático, com forte apelo à questão da cidadania” (Silva, 2016, p. 40). A autora coaduna com a perspectiva de Schommer, reiterando que

“[...] a discussão sobre cidadania e representação política, presente nos discursos de legitimação dos observatórios, entre eles os relacionados à cultura, traz à tona a reflexão sobre o distanciamento das instituições tradicionais com relação aos desejos e necessidades de grande parte da população. Quase se pode afirmar que o modelo de funcionamento dessas instituições tradicionais está obsoleto, não correspondendo mais à dinâmica social contemporânea (Silva, 2016, p. 41).

O distanciamento das instituições tradicionais – pelas quais os cidadãos não se veem representados, tampouco ouvidos – abre espaço para novas formas sociais, conforme reflexão da autora. Interessa pensar, nesse sentido, como os observatórios podem ser fruto de novos elos com o Estado, sendo possível constituir-se a justa distância, que tanto permite maior autonomia de posicionamento diante da análise e crítica da política pública quanto permite estabelecer proximidade nos diferentes arranjos.

“Mas por que criar observatórios culturais?” Primeiramente, para enfrentar o diagnóstico de que vivemos em uma “sociedade cada vez mais abundante em informações, mas cada vez mais rasa em suas formas coletivas de conhecer a realidade e agir sobre ela” (Barros, 2019, p. 3). Em segundo lugar, para incidir nos processos de planejamento, execução e avaliação das políticas culturais.

E, em terceiro lugar, precisamos de observatórios para agregar aos processos de participação social nas instâncias de gestão democrática da cultura, informação e formação, de modo a qualificar o exercício da cidadania. Dessa forma, observatórios podem contribuir para a superação da ideologia participacionista, que pouca atenção

dá à efetividade de tais práticas, contentando-se apenas com a eloquência discursiva (Barros, 2019, p. 3).

Outra experiência que deve ser citada, inclusive pelo papel que cumpriu no contexto da pandemia e no cenário de desmonte da política cultural em âmbito federal, é o Observatório da Economia Criativa (OBEC). Em 2014, por meio de um edital da Secretaria de Economia Criativa do Ministério da Cultura, foi criada uma rede de núcleos vinculados às universidades federais do Brasil que tinham o objetivo de produzir informações e conhecimento e gerar experiências e experimentações sobre a economia criativa local e estadual (OBEC, 2023). Um deles foi o OBEC-BA⁵, 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.

Entre diversos estudos, nos interessa mencionar, no âmbito desta reflexão, o desenvolvimento da Pesquisa Impactos da covid-19 na Economia Criativa e a pesquisa referente ao Panorama Nacional da Lei Aldir Blanc. Esta última se deu a partir da escuta de gestores públicos e agentes culturais, assim como a partir da análise dos mecanismos lançados em estados e municípios, possibilitando uma leitura importante sobre a execução da lei em todo país. A análise da implementação da Lei Aldir Blanc – a maior ação de descentralização de recursos públicos na história das políticas culturais brasileiras até então – deve ser uma fonte de dados e informações tanto para execução das leis em curso, bem como para a formulação em torno do fomento e financiamento à cultura no Brasil atual.

OS OBSERVATÓRIOS E A RECOMPOSIÇÃO INSTITUCIONAL: A RETOMADA DO MINISTÉRIO DA CULTURA

Perguntamo-nos, então, qual a importância dos observatórios no contexto atual? Ainda não é possível dimensionar a força e condições necessárias para reerguer as estruturas institucionais no âmbito da reconstrução do Ministério da Cultura, bem como na reorganização de um campo, extremamente impactado, não somente pelo desmonte sistêmico, como pelas diversas crises – social, sanitária e econômica que se abateram sobre o país. Vale mencionar que, de 2019 para cá, ou seja, durante o mandato de Jair Bolsonaro, foram 195

⁵O OBEC-BA desenvolve atividades formativas e projetos de pesquisa e extensão sobre a economia criativa em territórios, comunidades, redes, setores e circuitos criativos. A equipe de pesquisadores tem competência para atuar na coleta, sistematização e análise quantitativa e qualitativa de dados, incluindo o desenvolvimento de indicadores econômicos, sociais e culturais” (OBEC, 2023).

casos registrados de cerceamento à arte, dados lançados pelo o MOBILE (Movimento Brasileiro Integrado pela Liberdade de Expressão Artística).

Organizado como uma rede de entidades e coletivos que atuam na defesa e promoção da liberdade de expressão artística e cultural no Brasil, o MOBILE surge como uma reação aos diversos episódios de censura e autoritarismo contra o setor cultural brasileiro nos últimos anos. Essa rede desenvolveu o Mapa de Violações à Liberdade Artística e Cultural no Brasil⁶, uma ferramenta para contribuir na identificação, registro e mapeamento dos casos, funcionando nos moldes de um observatório.

De modo semelhante, há o Observatório de Censura à Arte, projeto do Nonada Jornalismo voltado a mapear os casos de censura às expressões artísticas no Brasil desde o episódio do Queermuseu, escolhido como marco devido à repercussão emblemática. Até 2022, 70 casos de censura direta estão registrados no relatório.

Iniciativas como essas reforçam a importância da produção e disponibilização de informações qualificadas de forma a denunciar e contrapor as práticas que se tornaram comuns, especialmente entre 2019 e 2022, marcada pela proliferação de fake news, junto a medidas autoritárias e retaliações aos opositores do bolsonarismo. Houve situações em que mecanismos públicos da cultura se tornaram dispositivos de perseguição, como a criminalização da Lei Rouanet em todas as suas dimensões. Vimos, nesse episódio, abusos na incidência das normativas vigentes, por meio de decretos e instruções, que culminaram na tentativa arbitrária de asfixia do mecanismo, para além das narrativas, recorrentemente acionadas pelo próprio governo, associando a lei à “mamata”, entre outras distorções.

Se o ataque ao campo cultural revela em si o ataque ao próprio Estado de direito – no sentido de atacar justamente o conjunto de valores e crenças que fundam a democracia – trazer à tona esses dados não deve corroborar para a reconstrução das políticas culturais e a própria recomposição do Ministério da Cultura? O reconhecimento das atrocidades vivenciadas no último ciclo deve apontar para um novo ambiente de “regeneração” que tenha a dimensão da reparação no horizonte de retomada, nas formulações e nas práxis, no conceito e na materialidade.

No entanto, entendemos que será necessário, para o enfrentamento dos desafios coletivos de reconstrução de um estado de direito e de exercício da cidadania cultural, entendida aqui como pleno exercício dos direitos culturais assegurados nos artigos 215, 216 e 216-A da Constituição Brasileira, um vigoroso investimento político, institucional e

⁶Disponível em: <https://movimentomobile.org.br/mapa-da-censura/>.

financeiro para se garantir a articulação entre atores estatais e não estatais na efetiva prática de cooperação e complementaridade, fundamento do Sistema Nacional de Cultura (SNC), para a produção de informação qualificada e conhecimentos críticos sobre a realidade cultural brasileira. O Decreto Presidencial 11.336, de 1º de janeiro de 2023, que recriou e organizou a nova estrutura do Ministério da Cultura, define em seu artigo 26, inciso III, que caberá à Diretoria de Desenvolvimento Econômico da Cultura em parceria com a Fundação Casa de Rui Barbosa coordenar, implementar e gerenciar o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC). Sabemos da urgência e importância da retomada da implementação desse importante e estratégico componente do SNC.

Entretanto, defende-se aqui que, para além do SNIIC e sua missão de suprir a falta de dados e indicadores culturais que permitam o efetivo acompanhamento, monitoramento e avaliação das políticas culturais, é necessário haver a participação, escuta e envolvimento de outras organizações da sociedade civil, especialmente observatórios já constituídos e com experiências diversas, para que as políticas públicas da cultura respondam às urgências deste tempo de retomada. Será fundamental debruçar-se sobre os dados, conhecer profundamente a realidade dos fazedores e fazedoras de cultura, produzir análises e reflexões sobre as condições e conjunturas desse campo tão diverso. E o mais importante: fazer da produção e disponibilização das informações um meio de efetiva e qualificada participação social.

Os observatórios podem vir a cumprir um papel importante no próximo ciclo, contribuindo para visibilizar os invisíveis, trazer à tona a diversidade entre aqueles mais impactados pelo desmonte das políticas culturais a partir da 2016, identificando os níveis crescentes de desigualdade territorial, racial e de gênero no campo da cultura. Mas também para identificar, publicizar e analisar as inúmeras realidades de resistência e inovação que ocorreram e continuam ocorrendo Brasil afora, de tal forma a contribuir para a explicitação das emergências, mas também dos emergentes e insurgentes no cenário cultural nacional. Dessa forma, podemos conformar um cenário diverso de contribuições possíveis que estes organismos podem fomentar a médio e longo prazo, a fim de provocar o desenvolvimento do setor e melhores resultados no que concerne à implementação das políticas públicas da cultura.

Entende-se, nesse sentido, que será necessário lançar mão de “novas epistemologias e metodologias para dar conta da heterogeneidade do setor cultural, reforçando a necessidade social de um aparato que seja capaz de captar as diversidades e de compará-las” (BARROS, 2019, p.4). Para observar a realidade, será necessário elementos e filtros a partir de uma reordenação dos conhecimentos, reivindicando outras bases, outros autores, que possam

contribuir para perspectivas críticas, para traduzir sua pluralidade e complexidade. E que contribuam também nas formas de ver e conviver com realidades díspares e desiguais, com os dados dessas realidades, e então se estabeleçam olhares atentos, que alcancem a diversidade e formulem a partir dela.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não se pode perder de vista que, em tempos de crise generalizada, o campo da cultura enfrenta novos e maiores desafios, somados aos já enfrentados em consequência de uma institucionalidade frágil, tardia e marcada por hiatos e intermitências. Em um contexto de pesquisas e levantamentos sazonais, sem uma preocupação em estabelecer análises comparativas ou séries históricas, e com a recorrente dificuldade de acesso e transparência da informação, é preciso enfatizar que a coleta, o processamento e a análise dos dados quantitativos são um recurso fundamental para reflexões de caráter qualitativo, e devem subsidiar de forma programática e contínua as políticas públicas no campo da cultura. Os observatórios podem abrigar pesquisas e reflexões importantes para que se vislumbre os próximos passos, tendo em vista os acúmulos de outrora, as experiências autoritárias dos últimos tempos e a convicção do quanto é necessário, ainda, avançar.

No âmbito de uma democracia, para que haja discussão real sobre as estratégias, os investimentos, as orientações e a satisfação dos direitos e necessidades dos cidadãos, é imprescindível que as informações sejam confiáveis, compreensíveis e bem divulgadas, adaptadas aos desafios das políticas públicas e às exigências da sociedade participativa (Tolila, 2007, p. 35).

Em 2015 uma equipe de trabalho liderada pela Escola de Administração da Universidade Federal da Bahia (UFBA) – com a participação da Universidade Federal de Santa Catarina, a Universidade Federal do Rio Grande do Sul, a Universidade Federal do Recôncavo Baiano e a Universidade do Estado de Minas Gerais –, por solicitação da então Secretaria de Articulação Institucional do MinC, esboçou uma proposta de um observatório do Sistema Nacional de Cultura. Entretanto, os descaminhos das políticas culturais nos anos subsequentes interromperam o processo, realidade que se estendeu ao próprio processo de avaliação de um de seus principais componentes, o Plano Nacional de Cultura.

Na perspectiva da retomada das políticas federais, é evidente a necessidade de enfrentarmos os desafios da implementação e regulamentação do Sistema Nacional de Cultura (SNC), reconhecendo que o percurso da efetivação do SNC é inconcluso e incompleto, mas nem por isso menos relevante. Nesse processo, a criação de um Observatório do SNC não poderia ser uma ferramenta importante de monitoramento da implementação bem como um

espaço de articulação do sistema? Um Observatório do SNC não poderia vir a colaborar com adesão dos entes, extraindo dados importantes a partir das experiências estaduais e municipais? A criação de um organismo que não seja formado exclusivamente a partir da estrutura institucional do Ministério da Cultura, a partir de uma composição mista e paritária, que envolva os diferentes entes da federação em articulação com a sociedade civil, no sentido de aprimorar a experiência do SNC, não poderia ser um caminho possível para sua consolidação?

Não se pretende aqui aprofundar essa proposta, mas deixá-la como provocação. O objetivo de trazer os questionamentos elencados acima é afirmar os observatórios como um aliado na formulação de política pública, na diversidade de formatos e de interação possíveis. Na conjuntura atual, apostar nos espaços de confluência e fortalecimento do ecossistema da cultura deve ser um horizonte comum a gestores e agentes, entidades, organizações, universidade e sociedade civil.

Por fim, para concluir, reiteramos o caráter estratégico desses espaços diante das disputas políticas em torno do desenvolvimento das sociedades contemporâneas. A análise dos dados possibilita reconhecer, ainda que com limites, qual parcela e qual papel a cultura tem na construção de mundos mais equânimes e mais sustentáveis, ratificando o impacto que o setor cultural exerce na geração de emprego, distribuição de renda, reforço educacional, eficácia terapêutica, combate ao racismo, regeneração do meio ambiente e nas diversas dimensões que constituem as subjetividades, por um lado, e a vida em comum e coletiva, por outro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBORNOZ, Luís A.; HERSCHMANN, Micael. Os observatórios ibero-americanos de informação, comunicação e cultura: balanço de uma breve trajetória. *In: E-COMPÓS*, 7, 2006. **Anais...** Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/102>. Acesso em: 20 jun. 2023

BARROS, José Márcio. Observatórios de cultura: por que e para quê? *In: Seminário SMIIC, Secretaria Municipal de Cultura*, [s. l.], p. 1-5, 5 nov. 2019. **Anais...** Disponível em: <https://prefeitura.pbh.gov.br/sites/default/files/estrutura-de-governo/fundacao-municipal-de-cultura/2021/artigo-6.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2023

GETINO, Octávio. Experiências de alguns observatórios Culturais: para a melhoria das políticas e desenvolvimento do setor cultural. **Revista Observatório Itaú Cultural/OIC**, n. 1, jan./abr. 2007. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

NONADA JORNALISMO. Observatórios culturais resistem à queda de recursos e ajudam a suprir apagação de dados. **Nonada Jornalismo**, 2022. Disponível em:

<https://www.nonada.com.br/2022/09/observatorios-culturais-resistem-a-queda-de-recursos-e-a-judam-a-suprir-apagao-de-dados/>. Acesso em: 20 jun. 2023

OEI – Organização dos Estados Ibero-americanos. Políticas y las legislaciones culturales. *In: AGENDA IBEROAMERICANA DE LA CULTURA*, Madrid, 2002. **Anais...** Disponível em <http://www.oei.es/agendacultural/inicio.htm>. Acesso em: 20 jun. 2023

SCHOMMER, Paula Chies; MORAES, Rubens Lima. Observatórios sociais como promotores de controle social e accountability: Reflexões a partir da experiência do Observatório Sociais de Itajaí. **Gestão. Org Revista Eletrônica de Gestão Organizacional**, v. 8, n. 3, p. 298-326, set./dez. 2010.

SEMENSATO, Clarissa. O surgimento dos observatórios de cultura e de políticas culturais: reflexões iniciais para a construção de tipologias. **pragMatizes, Revista Latino Americana de Estudos em Cultura**. ano 5, n. 8, p. 55-66, out./2014-mar./2015. Disponível em: <http://www.pragmatizes.uff.br>. Acesso em: 20 jun. 2023.

SILVA, Selma Cristina da. **Observatórios culturais no Brasil: genealogia, práticas e contribuições ao campo cultural**. 2016. 200 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Informação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

CAPACITAÇÃO DE GESTORES PARA A IMPLEMENTAÇÃO DO SISTEMA MUNICIPAL DE CULTURA NO ESTADO DE MATO GROSSO

Silvia Cristina Machado Oliveira¹
Douglas Mansur da Silva²

RESUMO: Este artigo tem como objetivo central apresentar uma breve análise da realização do projeto do *Curso de Capacitação do Sistema Municipal de Cultura*, executado no primeiro semestre de 2021, no formato online, com a participação de 100 municípios do estado de Mato Grosso. O trabalho também visa apresentar as experiências promovidas pelo Ministério da Cultura para a consolidação do SNC com os entes governamentais para o fortalecimento da organização sistêmica das políticas culturais e a difusão do “saber” sobre o Sistema Nacional de Cultura. E ademais, promover uma reflexão sobre a prática de capacitação permanente de gestores públicos de cultura e a sua contribuição para retomada do fortalecimento do Sistema Nacional de Cultura.

PALAVRAS-CHAVE: Capacitação de gestores. Sistema Nacional de Cultura. Sistema Municipal de Cultura. Gestão municipal de cultura.

INTRODUÇÃO: SISTEMA NACIONAL DE CULTURA E A NECESSIDADE DE UM SABER

No campo das políticas culturais, a criação de um Sistema Nacional para a cultura, iniciado pela equipe do ministro Gilberto Gil, simbolizou um marco importante no processo de sistematização da gestão e promoção das políticas públicas de cultura articuladas entre os três níveis de governo: federal, estadual e municipal (Calabre; Barbalho; Barros, 2013).

¹Bacharel em Produção Cultural pelo IFRJ. Mestranda bolsista do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense. Email: silvia.procult@gmail.com.

²Douglas Mansur da Silva. Doutor em Antropologia Social (Museu Nacional/UFRJ). Professor Associado do ICHS/UFF e docente permanente do PPCult/UFF. E-mail: douglasmansur@id.uff.br.

O Sistema Nacional de Cultura (SNC) elevou o grau de complexidade da gestão pública da cultura em todas as esferas e demandou um aperfeiçoamento da prática de planejamento, da garantia da participação social democrática, do aprimoramento da articulação local e da elaboração de legislações (Calabre; Barbalho; Barros, 2013).

A estruturação do SNC – política que propõe institucionalizar e estruturar a gestão da cultura no país e também impulsiona as discussões sobre a elaboração de um saber específico de modo a legitimá-lo internamente no governo e externamente para a sociedade, conforme apresenta Alexandre Barbalho, 2019:

“Naquele momento inicial de elaboração de um pensamento sobre o SNC, Silva aponta a necessidade do MinC de criar ou qualificar órgãos gestores, recursos institucionais e financeiros e capacidade de articulação com instituições e agentes da administração pública e da sociedade civil, definindo as competências entre as diversas esferas governamentais e estratégicas para cada uma delas dentro da lógica sistêmica, inclusive levando em consideração a realidade bem heterogêneas entre estados e, principalmente, municípios brasileiros” (Barbalho, 2019. p. 93).

Com o objetivo de promover a efetivação da intenção de adesão ao SNC, o MinC realizou 6 *Ciclos de Oficinas do Sistema Nacional de Cultura* de capacitação para a implementação do Sistema Municipal de Cultura, que reuniu gestores públicos, agentes culturais e representantes da sociedade civil (Calabre, 2006).

Em 2008, compreendendo o pilar de importância da qualificação para a efetivação das políticas culturais pretendidas, o Ministério da Cultura criou, três grupos de trabalho (GTs) para a implantação do SNC: Marco Legal, Mapeamento e Formação (Calabre, 2008, p. 165). O trabalho do GT entrou em prática em 2009, com a Secretaria de Articulação Institucional do MinC reunindo consultores externos – Maria Helena Cunha, José Márcio Barros e Isaura Botelho – com o objetivo de elaborar um curso-piloto voltado para a formação de gestores culturais dentro do processo de consolidação do SNC, recebeu suporte técnico e contribuições pedagógicas do Sesc São Paulo (Calabre, 2012, p. 167).

Em 2010, foi publicado pelo MinC o documento *Estruturação, Institucionalização e Implementação do Sistema Nacional de Cultura - 1ª Edição*, no final da gestão Juca Ferreira. Conhecido como documento-básico do SNC, a publicação de 108 páginas incluía a conceituação do SNC, os instrumentos legais e minutas de termo de adesão ao Sistema.

Nos anos de 2011 e 2012, foram publicados e distribuídos nacionalmente o documento-base do SNC, intitulado “Estruturação, Institucionalização e Implementação do SNC” - 2ª edição (20.000 exemplares) e as cartilhas “Guia de Orientações do SNC (Perguntas e Respostas) – para Municípios” (50.000 exemplares) e “Guia de Orientações do SNC (Perguntas e Respostas) – para os Estados” (10.000 exemplares). Barbalho (2014)

afirma que essa atitude demonstrou um esforço do MinC em orientar e divulgar o máximo possível o SNC, e conseqüentemente garantir o maior número de adesões.

Utilizando o formato de educação a distância – EAD, a partir de 2012, o então Ministério da Cultura (MinC), através da Secretaria de Articulação Institucional (SAI), promoveu o desenvolvimento de dois importantes projetos de capacitação: o Projeto de Apoio à Elaboração de Planos Estaduais de Cultura, conduzido pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC); e o Projeto de Assistência Técnica para a Elaboração de Planos Municipais de Cultura, a cargo da Universidade Federal da Bahia (UFBA), realizando a primeira edição EAD em 2014/2015 e a segunda edição EAD em 2017 (Telechea; Hastenreiter Filho, 2019).

CAPACITAÇÃO DOS GESTORES MUNICIPAIS DE CULTURA DO ESTADO DE MATO GROSSO

O segundo semestre do ano de 2020 foi marcado por grandes investimentos na cultura devido aos repasses promovidos pela Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc (LAB) nº 14.017 de 29 de junho de 2020. O projeto do *Curso de capacitação para implantação do Sistema Municipal de Cultura* foi inscrito e aprovado no Edital MT Nascentes nº 05/2020/SECEL/MT, promovido pela Secretaria de Estado da Cultura, Esporte e Lazer de Mato Grosso - SECEL, na categoria: Ações formativas para produtores e gestores culturais. E teve como proponente, a autora deste artigo, produtora e ex-diretora de cultura do município de Juína/MT, Silvia Machado, que atuou no processo de articulação e oficinas com municípios do estado para a implementação do Sistema Municipal de Cultura (SMC) e concretização do CPF da Cultura, entre os anos de 2018 a 2020.

O contexto do estado de Mato Grosso no período final de 2020 e início de 2021 foi marcado por eleições municipais e troca de secretários e dirigentes das gestões municipais de cultura. A Secretaria de Estado da Cultura, Esporte e Lazer de Mato Grosso (SECEL/MT), provinha de um esforço de articulação junto aos municípios, interrompida durante à pandemia da Covid-19, para a implementação dos dispositivos obrigatório do SMC, e que formam o chamado CPF da Cultura (Conselho, Plano e Fundo). Em outubro de 2020, o estado de Mato Grosso ocupava a 15ª posição do ranking nacional de adesões ao SNC, com somente 65 municípios adesos ao SNC, o que correspondia apenas a 46,1% do total de 141 municípios do estado.

O projeto do *Curso de capacitação para implantação do Sistema Municipal de Cultura* também se alinhava a uma demanda apresentada na conferência estadual de cultura realizada em novembro de 2018, que tratava sobre a realização de cursos e oficinas de capacitação para

gestores e conselheiros municipais de cultura, uma vez que a Lei nº 10.362, de 27 de janeiro de 2016, que dispõe sobre a criação do Sistema Estadual de Cultura de Mato Grosso, garante a realização do Programa Estadual de Formação.

Em 2020, o Setor de Integração e Interiorização da SECEL/MT, destinado ao atendimento aos municípios, encontrava-se somente com dois colaboradores. O cenário futuro político também era muito desafiador, pois as eleições municipais do estado de Mato Grosso foram marcadas pelo predomínio alinhamento político-ideológico com o governo Bolsonaro, chamada popularmente de “onda bolsonarista”. Como característica desta política-ideológica, as políticas culturais não faziam parte da pauta prioritária.

O desequilíbrio territorial da distribuição da mão-de-obra especializada e qualificada na área da cultura, também é apresentado como desafio. Devido a sua extensa amplitude territorial de 903.357 km² do estado de Mato Grosso e a reduzida oferta de cursos para área da cultura concentrada em Cuiabá, refletiam na carência da oferta da mão-de-obra especializada, impactava na escolha da indicação dos gestores públicos e na clareza da sua atribuição à frente da pasta da cultura. Por outro lado, a SECEL/MT, apesar do esforço de se colocar à disposição dos municípios, também não possuía corpo técnico suficiente para concretizar o objetivo da conquista da elevação dos seus índices culturais.

Neste contexto, o projeto do Curso contou com uma equipe formada por: Silvia Machado, como coordenadora e consultora técnica; Juliana Rufino e Bruno Smaha, como suporte administrativo e pesquisa.

Em janeiro de 2021, antes da abertura das inscrições a equipe do curso iniciou uma pesquisa de situação dos municípios do estado de MT, utilizando com fonte os dados disponíveis na Plataforma SNC, informações publicadas nos sites das Prefeituras sobre as leis que compõem o Sistema Municipal de Cultura e os contatos das secretarias e dirigentes das gestões de cultura dos municípios do estado de Mato Grosso. O objetivo da realização da pesquisa foi identificar o estado da arte dos Sistemas Municipais de Cultura e mapear os contatos para a realização de mobilização e acompanhamento das inscrições.

As inscrições do curso ocorreram no período de 18 de fevereiro a 09 de março de 2021, no formato online, com divulgação nos sites de notícias locais, no site oficial da SECEL/MT e nas redes sociais. O formulário de inscrição online *google form* contava com o preenchimento das informações pessoais do participante, tais como: nome completo, email, telefone, município, nome do órgão municipal de cultura e o cargo. Além destas, o formulário também solicitava que os inscritos respondessem sobre a situação atual do Sistema Municipal de Cultura do seu município e os desafios considerados na implementação do SMC.

Estas perguntas qualitativas inseridas da ficha de inscrição, ao ser confrontadas com os dados levantados na pesquisa da equipe, contribuíram para a análise do grau de compreensão acerca do Sistema Municipal de Cultura e da situação atual do município, por parte dos inscritos. Após o encerramento das inscrições e tabulação dos dados, foi identificado que: 56% das respostas dos inscritos não estavam de acordo com os dados levantados na pesquisa realizada pela equipe do curso, 33% responderam *não ter conhecimento sobre a situação do Sistema Municipal de cultura do seu município*. E apenas 11% responderam de acordo com os dados publicados na Plataforma SNC e no site da Prefeitura. Sendo assim, foi considerado como hipótese para o desconhecimento acerca da situação do Sistema de Cultura do Município o fato da recente nomeação destes gestores, já que muitos deles foram nomeados entre janeiro e fevereiro, e as inscrições do Curso finalizaram em março. Outra hipótese levantada, confirmando os dados coletados, seria o desconhecimento sobre a organização da cultura como política pública sistêmica por parte dos inscritos.

As inscrições foram destinadas exclusivamente para os municípios do estado de Mato Grosso, sendo ofertada 2 vagas por município, sendo uma ao gestor municipal de cultura e outra para uma pessoa da equipe do gestor(a). Ao término do período de inscrições, o curso contabilizou 175 inscrições válidas, com 100 municípios participantes.

Quadro 1: Quantitativo de inscrições e perfil dos participantes.

INSCRITOS NO CURSO	
Total de inscrições válidas	175
Total de municípios participantes	100
PERFIL DOS MUNICÍPIOS	
Gestores municipais de Cultura inscritos	100
Total de inscritos para a 2ª vaga ao município (equipe)	75
Municípios inscritos sem adesão ao SNC	50
Municípios inscritos com adesão ao SNC	50
Municípios inscritos do interior do estado	97
Municípios inscritos da região metropolitana	3

Dentre as vagas destinadas aos gestores, recebemos em sua maioria a inscrição do secretário(a) geral da secretaria, a outra vaga foi preenchida pelos coordenadores de cultura, secretários(as) adjuntos, diretores, chefes de superintendência de cultura, auxiliares e outros. Nenhum dos municípios inscritos possuíam secretaria exclusiva para a pasta da cultura. Com relação ao gênero dos participantes, o curso contou com uma significativa predominância de mulheres, sendo 113 mulheres e 62 homens. Não foi solicitada informações acerca da escolaridade e formação dos participantes.

ASPECTOS METODOLÓGICOS DA CAPACITAÇÃO

O curso teve a duração total de 11 semanas, divididas em: 4 semanas de conteúdo teórico em 4 Módulos Temáticos e tarefas práticas, 2 semanas para o agendamento de consultoria individual ao município e 5 semanas para suporte e certificação dos participantes. A capacitação foi realizada no formato online, com aulas gravadas, encontros síncronos online, consultoria e material de apoio textual. Os inscritos também receberam modelos de documentos, legislações para auxílio na implementação dos componentes do SNC e lista de tarefas de cada módulo.

A base de ensino foi focada nos aspectos práticos da gestão, com linguagem acessível e visual. Os materiais de cada módulo foram disponibilizados conforme cronograma do curso, semanalmente, sempre às quintas-feiras, via email, com link de acesso à pasta do curso no *google drive*. O registro da presença e participação aconteceram durante os encontros síncronos por meio de lista de presença disponível no chat da sala de reunião.

O roteiro pedagógico dos módulos da capacitação foram:

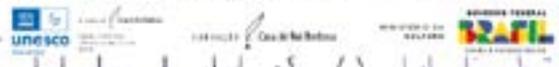
Quadro 2: Roteiro pedagógico dos módulos da capacitação.

Módulo Temático	Objetivo	Materiais Disponibilizados	Tarefa Prática Sugerida
Módulo 1: <i>O que é e como aderir ao Sistema Nacional de Cultura? / Cadastro na Plataforma SNC</i>	Apresentação dos marcos legais de criação do SNC; a adesão voluntária do município ao SNC e os componentes que deverão ser implementados no SMC; funcionamento da Plataforma SNC.	<ul style="list-style-type: none"> • Videoaula 1: Apresentação dos Componentes do SNC e SMC (duração: 37:15) • Videoaula 2: Acordo de Cooperação Federativa e Plataforma SNC (duração: 40:25) • Apostila Módulo 01- Primeiros Passos • Modelo editável: Acordo de Cooperação Federativa.word • Tutorial do Ministério: Como aderir ao Sistema Nacional de Cultura • Modelo editável de Ofício de solicitação de TROCA DE RESPONSÁVEL CADASTRADOR NA PLATAFORMA SNC.word • Tutorial do Ministério: Alteração do Responsável Cadastrador na Plataforma SNC • Tutorial do Ministério: Solicitação de prorrogação do prazo do Plano de Trabalho. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Pesquisar a situação do município na Plataforma SNC: http://snc.cultura.gov.br/adesao/consultar/municipio; 2. Cadastrar o município na Plataforma SNC ou cadastrar o login de usuário de acesso à Plataforma; 3. Preencher e coletar a assinatura do Prefeito no ofício de solicitação de autorização e cadastramento usuário responsável do órgão de cultura; 4. Preencher e enviar o ofício de solicitação de novo prazo para cumprimento do Plano de trabalho.
Módulo 2: <i>Executando o Plano de Trabalho: Conselho Municipal de</i>	Orientações sobre como fazer o upload das leis já aprovadas na Plataforma SNC, criação do SMC, importância da	<ul style="list-style-type: none"> • Videoaula 1: Executando o Plano de Trabalho do SMC e Conselho de Política Cultural (duração: 36:01) • Videoaula 2: Fundo de Política Cultural (duração: 21:23) 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Verificar e atualizar o prazo do Plano de Trabalho do seu município, solicitando via ofício um novo prazo de execução;

<p>Política Cultural e o Fundo Municipal de Política Cultural</p>	<p>garantia da participação democrática e do controle social e a elaboração da legislação do Conselho Municipal de Política Cultural.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Apostila Módulo 02- Plano de Trabalho: Conselho e Fundo • Modelo editável: Minuta da Lei de criação do Sistema Municipal de Cultura; • Relação de exemplo de leis de criação do Fundo Municipal de Cultura de outros municípios. 	<ol style="list-style-type: none"> 2. Elaborar o projeto de Lei da Criação do Sistema Municipal de Cultura. 3. Verificar a situação dos membros do Conselho Municipal de Política Cultural e o mandato para o seu pleno funcionamento; 4. Analisar as demandas financeiras da cultura para a elaboração da lei do FMPC e da regulamentação. 5. Abrir o CNPJ do Fundo Municipal de Política Cultural.
<p>Módulo 3: Plano Municipal de Cultura (parte I)</p>	<p>Orientações sobre a estrutura do Plano Municipal de Cultura, realização de pesquisa e levantamento para composição do diagnóstico cultural do município, etapas de elaboração do Plano e cronograma de execução.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Vídeoaula 1: Plano Municipal de Cultura – Parte 1 (duração: 42:32) • Apostila Módulo 3: Plano Municipal de Cultura (Parte 1) • Cartilha do Ministério da Cultura: Como fazer um Plano de Cultura • Cartilha Minc/UFBA: Planos Municipais de Cultura – Guia de Elaboração • Lei do Plano Municipal de Cultura de Juína/MT • Formulário editável para levantamento de demandas e participação social; • Formulário editável- Roteiro de organização para a elaboração do PMC. 	<p>Responder as perguntas do Formulário - Roteiro de organização para a elaboração do PMC, disponibilizado na pasta compartilhada do módulo 3:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. QUEM VAI AJUDAR? - Definir a equipe e colaboradores que auxiliarão na elaboração do Plano. 2. QUEM VAI CONTRIBUIR? - Definir, no mínimo, 10 segmentos, áreas e referências que serão consultadas para o levantamento de demandas. Além do Fórum da Cultura. 3. COMO SOU? - Relacionar os aspectos e levantamento das características culturais do município.
<p>Módulo 4: Plano Municipal de Cultura (parte II)</p>	<p>Trabalhar a temática do Plano Municipal de Cultura sob os aspectos da sistematização das metas e ações e a elaboração do documento final.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Vídeoaula 1: Plano Municipal de Cultura – Parte 2 (duração: 48:43) • Apostila Módulo 4: Plano Municipal de Cultura (Parte 2) • Links de acesso a exemplos de Planos de Cultura de outros municípios. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Definir as FRAGILIDADES (demandas de articulação), VOCAÇÃO (o que demanda de fortalecimento) e PONTENCIALIDADES (demandas que serão consolidadas)

Após a execução dos módulos, o curso abria uma agenda de atendimentos online de consultoria individual ao município, via *google meet* de até 2h para a retirada de dúvidas, análise de documentos e orientações acerca do SMC do município. No total, 41 municípios foram beneficiados com a consultoria.

O curso também contava com suporte, durante toda a execução da capacitação disponível de segunda a sexta, das 8h às 18h, para atendimento direto aos inscritos e mediação para o encaminhamento de dúvidas técnicas à consultora do curso. Também foi realizado mediação junto à equipe do Sistema Nacional de Cultura de Brasília para solucionar erros na Plataforma SNC, verificar o andamento das publicações dos Acordos de Cooperação dos municípios adesos no Diário Oficial da União e outras dificuldades demandadas pelos



gestores, o que contribuiu para o avanço das adesões e solucionamentos de dificuldades encontrada sobre a usabilidade da Plataforma SNC.

Após o encerramento da fase de consultorias, a equipe realizou uma *Pesquisa de Satisfação*, com participação não obrigatória, e teve o recebimento de 82 respostas. Os atendimentos de suporte e retiradas de dúvidas foram encerrados no dia 31 de maio de 2021. E o curso atingiu total de 116 certificações de conclusão e 59 participantes desistentes.

RESULTADOS ALCANÇADOS

Com o objetivo de analisar os resultados qualitativos e quantitativos da capacitação, tomamos como referência o indicador quantitativo de adesões ao Sistema Nacional de Cultura motivados pela capacitação e a data da formalização das adesões ao SNC disponibilizada no Portal SNC – Ver Cultura no endereço <http://ver.snc.cultura.gov.br/>. Sendo assim, foi identificado que dos 50 municípios participantes da capacitação sem adesão ao SNC, 22 municípios executaram a adesão voluntária ao Sistema Nacional de Cultura durante o curso, com a formalização e publicação do Acordo de Cooperação Federativa no Diário Oficial da União.

Outro resultado observado em consequência ao aumento do quantitativo de adesões, foi o impacto na posição do estado de Mato Grosso no ranking nacional de adesões que saiu da 15ª posição em 10 de fevereiro de 2021 para a 5ª posição em 25 de maio de 2021, demonstrado no Relatório de adesão publicado no portal SNC.

Em uma análise mais ampliada, agora, considerando todos os 141 municípios do estado de Mato Grosso e a evolução das adesões ao longo dos anos em um recorte de 2012 a 2022 encontramos o seguinte indicador:

Gráfico 1: Evolução das adesões ao SNC – Mato Grosso: 2012-2022.



Para esta análise, é importante evidenciar que a Plataforma SNC apresenta apenas as adesões a partir da aprovação da EC nº 71/2012, que incluiu o Sistema Nacional de Cultura na Constituição Federal por meio do art. 216-A. Os municípios que assinaram o Protocolo de Intenção ao SNC e os Acordos de Cooperação Federativa formalizados entre 2010 e 2012, foram atualizados e publicados em Diário Oficial em 2013. Sendo assim, verificamos um elevado pico de adesão em todos os estados no ano de 2013, e que se apresenta também no estado de Mato Grosso.

Outro pico de adesões identificadas foi no ano de 2021, ano da realização da capacitação. Neste sentido é possível constatar que o processo de capacitação gerou impacto relevante na ampliação das adesões e implementação das políticas públicas do Sistema Municipal de Cultura.

Para além das adesões, ao analisar as respostas recebidas da pesquisa de avaliação, os participantes demonstraram um indicador de ampliação do repertório teórico sobre a gestão pública da cultura e para o entendimento do SMC, tanto para a implantação, quanto para a execução no caso de o município já possuir o SMC implementado. As respostas evidenciaram também uma demanda de continuidade da capacitação e acompanhamento do processo de implementação para além do período de execução da capacitação.

Após o término do curso e encerramento do projeto, os gestores procuraram a SECEL/MT para suporte e orientações. Esta elevada procura gerou um aumento da demanda no auxílio aos municípios e possíveis transtornos, pois a Secretaria de Estado não possuía recurso humano técnico suficiente que atendesse a esta “imprevista” demanda. Muitos gestores cobraram o acompanhamento continuado e suporte técnico para que prosseguissem de modo orientado à implementação do SMC. Os gestores justificavam essa demanda por se tratar de um processo burocrático e demorado, e que exigia, inclusive, orientações técnicas para a realização de diálogos com os conselheiros de cultura e articulações internas com as outras secretarias da administração municipal e com os jurídicos das Prefeituras para o andamento das leis e melhorias orçamentárias para a cultura.

UM NOVO CURSO

Devido à alta procura dos gestores do estado de Mato Grosso pela continuidade do acompanhamento da capacitação e dos resultados alcançados para os indicadores culturais do estado, a Associação dos Produtores Culturais de Mato Grosso propôs à SECEL/MT uma parceria para o desenvolvimento do projeto de uma capacitação voltada à gestão pública da

cultura com a duração de 8 meses, no formato híbrido, intitulado *Curso Gestão Pública da Cultura*.

O curso foi executado no período de 01 de junho de 2021 a 31 de março de 2022, sendo ofertado a todo território do Mato Grosso, com conteúdo online, atividades presenciais e orientação personalizada aos gestores no processo de implementação do Sistema Municipal de Cultura e na elaboração do Plano Municipal de Cultura, oportunizando a qualificação de todos os municípios do estado, alinhada com a realidade de cada território. O curso alcançou a marca de 531 participantes, com elevação significativa da aprovação das leis que compõe o CPF da Cultura.

Ao término do *Curso Gestão Pública da Cultura*, foi apresentado um novo projeto de continuidade intitulado *Curso Gestão Pública da Cultura – Módulo II: Setoriais da Cultura*, que teve como objetivo qualificar gestores públicos e profissionais que atuam em instituições públicas, nos âmbitos municipal e estadual em Mato Grosso para o desenvolvimento assertivo e democrático das áreas setoriais da cultura, evidenciando a abordagem de implementação de políticas públicas setoriais para a cultura nas áreas do Livro, Leitura, Literatura e Bibliotecas; Economia Criativa e Patrimônio Cultural.

A 2ª edição do curso, *Curso Gestão Pública da Cultura – Módulo II: Setoriais da Cultura*, foi executada no período de 10 de junho de 2022 a 10 de abril de 2023, e contou com um total de 588 inscritos, sendo 334 do estado de Mato Grosso e 254 de outros estados do território nacional. As aulas foram ministradas no formato online, síncrona, via google meet e todo conteúdo gravado, juntamente com o material de apoio, eram disponibilizados na Plataforma exclusiva do Curso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os resultados alcançados a partir destas capacitações incentivadas pelo governo de Mato Grosso revelaram a necessidade permanente de capacitação aos gestores municipais de cultura. Identificamos que o trabalho permanente orientativo e articulado entre os entes pode contribuir para a continuidade dos avanços das políticas culturais municipais e minimização dos retrocessos da gestão pública da cultura. Sabemos que o processo de adesão ao SNC é apenas o início de um longo processo que envolve diversos atores a nível governamental e social. Além disso, o fortalecimento sistêmico da cultura e do seu saber, promovem um “efeito cascata” de ações e provocações, tais como: o aumento da conscientização da complexidade das políticas culturais influenciando na escolha dos representantes da pasta da

cultura e da equipe; direcionamento estratégico das ações sob à luz da política pública do Plano de Cultura; organização estrutural e orçamentária para a execução de fomentos e investimentos; valorização da participação democrática da sociedade civil representada no Conselhos de Política Cultural local.

O cenário futuro com relação à retomada dos avanços do Sistema Nacional de Cultura é promissor. A Lei Paulo Gustavo (Lei Complementar nº 195 de 8 de julho de 2022) tem demonstrado o retorno da articulação e aproximação com os municípios com a participação presencial dos representantes do Ministério da Cultura, o art. 4º da lei, que estabelece que os Estados, o Distrito Federal e os Municípios que receberem recursos oriundos desta Lei Complementar deverão comprometer-se a fortalecer os sistemas estaduais, distrital e municipais de cultura existentes ou, se inexistentes, implantá-los, com a instituição dos conselhos, dos planos e dos fundos estaduais, distrital e municipais de cultura, nos termos do art. 216-A da Constituição Federal.

A Lei Paulo Gustavo e a Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura (PNAB) instituída pela Lei nº 14.399 de 08 de julho de 2022, retomam para cenário da gestão pública da cultura a importância da implementação dos Sistemas Municipais de Cultura, porém mesmo com o retorno da presença do Ministério da Cultura nas unidade federativas com a promoção do assessoramento técnico aos municípios na execução dessas duas leis, é necessário a execução efetiva e continuada do Programa de Formação na Área da Cultura para capacitar gestores, servidores das secretarias municipais de cultura e conselheiros municipais de cultura na implementação e execução dos SMCs. Acreditamos que a capacitação permanente poderá fortalecer o “saber” sobre o SNC e promover a prática da cultura institucional dos instrumentos do Plano Municipal de Cultura, do Fundo de Política Municipal de Política Cultural e do Conselho Municipal de Política Cultural (CPF da Cultura).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBALHO, Alexandre. **O Sistema Nacional de Cultura no Governo Dilma:** continuidades e avanços. Revista Lusófona de Estudos Culturais, v. 2, n.2, p. 188-207, 2014..
- BARBALHO, Alexandre. **Sistema Nacional de Cultura:** campo, saber e poder. EdUECE, 2019.
- BRASIL. **Lei n. 14.017, de 29 de junho de 2020.** Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo n. 6, de 20 de março de 2020.

BRASIL. **Lei Complementar nº 195, de 8 de julho de 2022.** Dispõe sobre apoio financeiro da União aos Estados, ao Distrito Federal e aos Municípios para garantir ações emergenciais direcionadas ao setor cultural.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Sistema Nacional de Cultura. Relatório de Adesão ao SNC, de 10 de fevereiro de 2021.** Disponível em: <https://portalsnc.cultura.gov.br/estatisticas/>.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Sistema Nacional de Cultura. Relatório de Adesão ao SNC, de 25 de maio de 2021.** Disponível em: <https://portalsnc.cultura.gov.br/estatisticas/>.

CALABRE, Lia. (org.). **Oficinas do Sistema Nacional de Cultura.** Brasília: Ministério da Cultura, 2006.

CALABRE, Lia (org.). **Políticas culturais:** pesquisa e formação. São Paulo: Observatório Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2012.

ROCHA, Sophia Cardoso. **Da imaginação à Constituição:** a trajetória do Sistema Nacional de Cultura de 2002 a 2016. Tese de Doutorado. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

SECEL (MT). **Edital de Seleção Pública Nº 05/2020/SECEL/MT MT NASCENTES.** Órgão oficial do Governo de Mato Grosso, 2020, 29 de outubro de 2020.

TELLECHEA, Justina; HASTENREITER FILHO, Horacio Nelson. **O uso de tecnologias de ensino a distância na formação para a elaboração de Planos Municipais de Cultura (PMC).** Planos Municipais de Cultura: reflexões e experiências. Belo Horizonte: EDUEMG, p. 81-99, 2019.

MESA XVIII

POLÍTICA DE AUDIOVISUAL II

O IMPACTO CULTURAL DO ENSINO DE CINEMA: A CONTRIBUIÇÃO DA EXPANSÃO DA ATIVIDADE DE FORMAÇÃO NA CONSTITUIÇÃO DO MOVIMENTO INDEPENDENTE DE CINEMA E AUDIOVISUAL BRASILEIRO DO PÓS-RETOMADA

Thiago Nogueira Carvalho¹

RESUMO: Com intuito de examinar a sinergia entre políticas culturais e educacionais, e considerando a complementaridade entre criação artística, ação cultural e formação, este artigo tem como objetivo tecer reflexões preliminares acerca do papel da expansão de cursos e escolas de cinema e audiovisual na constituição do movimento independente de cinema e audiovisual brasileiro do Pós-Retomada, entre o final dos anos 1990 e meados dos anos 2010. Para tal, utiliza-se de abordagem qualitativa, com aportes de estudos que se referenciam na sociologia da cultura, e breve estudo de caso do fenômeno ocorrido na cidade do Rio de Janeiro e seu entorno, por meio de depoimentos de integrantes do movimento geracional, egressos de instituições de ensino e atividades de formação.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema brasileiro. Cinema independente. Formação profissional. Movimento cultural. Identidade geracional.

INTRODUÇÃO

O movimento independente de cinema e audiovisual que surge no país a partir dos anos 2000, inserido dentro de um contexto de transformação do cinema brasileiro, que teve início na mudança do século a partir de transformações sociais e tecnológicas no ambiente cultural, veio a se transformar, a partir de 2010, com o reconhecimento em instâncias de legitimação como festivais internacionais e crítica especializada, na geração² de renovação do cinema brasileiro do período. Esse fenômeno, dependendo do enfoque adotado, foi descrito por diferentes estudos: “cinema de garagem” (Ikeda;

¹Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Mídias Criativas da Escola de Comunicação da UFRJ (2022). Especialista em Regulação da Agência Nacional do Cinema. E-mail: thiagonogueirac78@gmail.com.

²Neste trabalho, utiliza-se o conceito de geração a partir do estudo de Motta e Weller (2010), adotando sua dimensão sociológica e política com foco nas relações de poder e nos conflitos geracionais, embasada nas ideias de posição e conexão geracionais de Mannheim (1964 [1928] *apud* Motta; Weller, 2010). Segundo as autoras, a posição geracional “[...] se constitui a partir da vivência de acontecimentos biográficos paralelos que leva indivíduos pertencentes a grupos de idade próximos a desenvolverem perspectivas similares sobre determinados acontecimentos históricos” (Motta; Weller, 2010, p. 176). A conexão geracional, por sua vez, para se estabelecer necessita ainda de “[...] um tipo de participação em uma prática coletiva, seja ela concreta ou virtual, que produz um vínculo geracional a partir da vivência e da reflexão coletiva em torno dos mesmos acontecimentos” (Motta; Weller, 2010, p. 177).

Lima, 2011); “novíssimo cinema brasileiro” (Oliveira, 2016 *apud* Valente; Kogan, [200-]); e “cinema pós-industrial” (Migliorin, 2011).

Segundo Oliveira (2016), esse novo contexto denominado pela autora de “novíssimo cinema”³ independente, que tem suas origens na virada do século, em sua forma de organização social, possui similaridades com outros contextos culturais de produção simbólica da história ocidental, assim como com outros movimentos históricos de oposição e contestação no cinema brasileiro, caracterizando-se, portanto, enquanto um cinema independente contemporâneo. Independência aqui entendida enquanto uma categoria relacional de oposição a uma situação estabelecida ou institucionalizada.

Para a autora, no campo do cinema brasileiro, esse novo contexto se insere na oposição histórica entre cinema industrial (cinemão) e movimentos independentes. Assim como o Cinema Novo teria estabelecido uma contestação ao projeto desenvolvimentista do cinema de estúdios, e o Cinema Marginal representaria um contraponto à institucionalidade da Embrafilme, o cinema independente brasileiro contemporâneo surgiria como questionamento ao cinema da Retomada⁴ e das leis de incentivo fiscal.

Para Oliveira,

“Parte do que vem se chamando de ‘novíssimo’ cinema brasileiro se explica, então, a partir das transformações históricas do próprio campo: a proliferação de novos realizadores, trazida por um cenário de estabilidade (e também pelas transformações nos paradigmas tecnológicos, não se pode negar), num campo em que as estruturas de poder (bem como as próprias representações sobre o que é ‘cinema’ e sobre o que é ‘fazer cinema’) já estavam muito consolidadas, parece incitar um desequilíbrio nas estruturas de poder. Ao não encontrar espaço, parte dessa nova geração opta por negar o engajamento ‘pelas bordas’, buscando estabelecer seus próprios circuitos e colocar em prática um discurso de contestação (discurso esse que também já tinha uma trajetória no campo)” (Oliveira, 2016, p. 53).

³Segundo a autora, o termo “novíssimo cinema brasileiro” começou a ser utilizado por críticos e pesquisadores a partir de 2008, para referir-se ao cenário de produções de orçamentos baratos realizadas por jovens realizadores que despontavam no circuito de festivais de perfil independente. Em 2009, os curadores Eduardo Valente e Lis Kogan organizaram no Cine Glória, no Rio, uma sessão mensal intitulada “Novíssimo Cinema Brasileiro”, com objetivo de dar visibilidade a filmes com “propostas artísticas [de...] grande vigor e inquietude”, e que não conseguiam espaço nos circuitos tradicionais (Valente; Kogan, 2009). Posteriormente, os curadores vieram a integrar o grupo de fundadores da Semana dos Realizadores.

⁴Segundo Marson, entre 1993 e 1994, em decorrência dos primeiros resultados da criação de leis de incentivo, e do Prêmio Resgate, a imprensa começou a falar em retomada e renascimento do cinema brasileiro. A criação do termo Retomada é atribuída ao crítico de cinema Hugo Sukman em notas sobre filmes brasileiros do período, em coluna do Jornal do Brasil, publicada em 1993 (Marson, 2006).

Conforme afirma a autora, entre as características principais da organização social desse movimento, destacam-se a juventude de seus realizadores; a formação de coletivos e agrupamentos como unidade típica de produção; a busca por autonomia; o engajamento em função da afinidade, identidade e envolvimento com o objeto; a constituição de uma rede de colaboração também norteada pelo afeto; a presença de certa horizontalidade na organização do trabalho com predomínio de vínculos menos formalizados com perfil multifuncional; a produção de filmes de baixo orçamento financiados muitas vezes com recursos próprios onde o processo possui mais valor que o resultado; a existência de fronteiras turvas entre o amador e o profissional; e principalmente a oposição ao modelo e às práticas de cinema industrial então estabelecidas no período denominado de Retomada⁵ do cinema brasileiro.

Ikeda, por sua vez, investiga as características desse contexto nacional de renovação mais amplo das primeiras décadas do século XXI, e na descrição proposta para o que denomina de “cinema de garagem” (Ikeda, 2011; 2018; 2021), adota um enfoque que examina também a realização de curtas-metragens no período. Para o autor, essa geração, que se constitui em função do surgimento da tecnologia digital de baixo custo que começa a se popularizar na época, para além da estrutura colaborativa e dos modos de produção mais flexíveis, apresenta também ambição artística e de expressão pessoal. Acreditando “na precariedade como potência” (Ikeda, 2018, p. 460), retomavam o improviso e a experimentação, deixando em segundo plano a aproximação com o mercado e o filme como um produto comercial.

Segundo Ikeda,

“A ampla difusão da tecnologia digital permitiu uma maior acessibilidade dos equipamentos de gravação e pós-produção de imagem e som. Com o barateamento dos custos e a consequente redução às barreiras de entrada na produção, tornou-se possível realizar filmes para um conjunto de agentes, de outras origens sociais e geográficas. A portabilidade dos equipamentos implicou uma abertura de possibilidades para outros arranjos produtivos, outros modos de fazer, outros modelos de organização das equipes e dos processos de realização” (Ikeda, 2021, p. 52).

⁵Oliveira aponta a criação da Ancine, em 2001, ou o início de seu funcionamento em 2002, como marco final da Retomada, por instituir o “início de uma nova fase institucional” (Oliveira, 2016, p. 35). Marson (2006) considera que a proposta de “Cinema da Retomada” entrou em crise, em função de não atingir totalmente seu objetivo de legitimação mercantil do cinema brasileiro (autossustentabilidade), encerrando-se com o fim do governo FHC em 2002.

O grande crescimento da quantidade de escolas e cursos de formação em cinema e audiovisual pelo país⁶, observado a partir do período citado, evidencia a proliferação de novos realizadores dentro do campo que Oliveira (2016), por sua vez, identifica como fator de tensionamento. Tanto em função da contingência de não encontrarem possibilidades de colocação no cenário existente do cinema da Retomada, ou movidos pela crença em outros valores, esses grupos de jovens começam a produzir em modelos de cinema alternativos ao industrial, assim como a construir suas próprias instâncias de legitimação.

OS CURSOS E ESCOLAS DE CINEMA NO BRASIL

Conforme observa Silva, a inserção no campo de atuação profissional do cinema brasileiro esteve tradicionalmente vinculada a relações de apadrinhamento ou parentesco:

“É importante sublinhar que, até por conta das dificuldades de financiamento e da precariedade estrutural do cinema brasileiro, muitas vezes são as relações de amizade e parentesco que possibilitam a colaboração entre os profissionais para viabilizar boa parte das produções nacionais. Além, é claro, de constituírem formas de ingresso em um mercado pouco institucionalizado. É bastante comum que filhos de cineastas, produtores e artistas sigam o caminho que seus pais abriram, de forma que um sobrenome conhecido no meio pode facilitar o desenvolvimento de carreiras e de acesso a mercados” (Silva, 2017, p. 234).

Segundo os autores Marques, Rodrigues e Santos, na história do cinema brasileiro era comum que o aprendizado do ofício ocorresse na prática da atividade, “no cotidiano das produções” (Marques; Rodrigues; Santos, 2014). Mesmo que existam registros, desde a década de 1920, de iniciativas pontuais e esporádicas de escolas de cinema, foi principalmente a atividade cineclubista que sistematizou as primeiras reflexões sobre o cinema no país. Era comum também (como ainda o é) que os realizadores brasileiros buscassem formação no exterior, como, por exemplo, nas escolas europeias então existentes, como o Centro Sperimentali di Cinematografia (CSC) – atual Scuola Nazionale di Cinema, na Itália – e no Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC) – atual Fondation Européenne des Métiers de l’Image et du Son (FEMIS), na

⁶Até os anos 1990, eram apenas quatro cursos de cinema de nível superior no país: um no Rio de Janeiro, dois em São Paulo e um em Brasília (Silva, 2012). Duas décadas depois, em 2016, existiam 86 cursos de nível superior (bacharelado, tecnológico e licenciatura) em cinema e audiovisual no país, reconhecidos pelo MEC, em 76 instituições de ensino localizadas em 18 unidades federativas (UFs) de todas as regiões do país (FORCINE, 2016). Além desses, inúmeros cursos livres, profissionalizantes, especializações, pós-graduações e oficinas surgiram no período.

França. Somente em 1962, após muitos debates e tentativas frustradas, e como consequência da relação entre a Igreja Católica e o movimento cineclubista, surgiram as duas escolas precursoras de ensino superior de cinema no Brasil: a Escola Superior de Cinema da Universidade Católica de Minas Gerais, em Belo Horizonte, e a Escola Superior de Cinema São Luiz, em São Paulo. No entanto, assim como grande parte dos cursos que surgiram posteriormente, acabaram por encerrar suas atividades em poucos anos em função dos custos elevados de manutenção (Marques; Rodrigues; Santos, 2014, p. 101).

Segundo descreve Silva (2012), o primeiro curso de cinema de nível superior em uma instituição pública foi criado em 1963, na Universidade de Brasília (UnB). Posteriormente, foram criados os cursos de cinema da Universidade de São Paulo (USP), em 1967, da Universidade Federal Fluminense (UFF), em 1968, e, no início dos anos 1970, o curso da instituição privada Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP). Para a autora, esse quadro do ensino de cinema no país se manteve praticamente inalterado até meados dos anos 1990, quando o surgimento da tecnologia digital e a estabilidade proporcionada pela Retomada do cinema brasileiro contribuíram para um aumento exponencial do número de cursos nas últimas décadas.

Um aspecto interessante desse fenômeno e provavelmente de importância histórica foi que essa expansão das escolas e cursos de cinema, sejam cursos técnicos, profissionalizantes, superiores, de especialização ou pós-graduação, ocorreu nas diversas regiões do país, sendo um dos fatores responsáveis por certa descentralização da produção observada no período – estruturalmente constituída na principal região econômica do país (o eixo Rio-São Paulo) – com o surgimento de grupos de realizadores e cenas localizadas em outras regiões, algumas até mesmo fora das capitais. Acerca desse ponto, Ikeda destaca o programa de expansão das universidades públicas ocorrido no período:

“[...] deve-se notar que, no mesmo período, houve também a multiplicação de cursos sobre o cinema em geral, tanto cursos focados na realização de filmes (“práticos”) quanto os dedicados à linguagem, crítica ou à história do cinema (“teóricos”), sejam cursos livres sejam cursos universitários. A partir de meados dos anos 1990, os cursos universitários de comunicação passaram a dedicar disciplinas específicas sobre a linguagem audiovisual. Na década seguinte, estimulados pelo programa de expansão das universidades públicas federais no país (o Reuni), surgiram cursos universitários de cinema em instituições públicas em diversos estados do país, descentralizando a formação universitária de audiovisual, antes restrita a Brasília (UnB), São Paulo (USP) e Rio de Janeiro (UFF)” (Ikeda, 2021, p. 131).

Segundo Mourão (2014), um fator decisivo para esse processo de proliferação de cursos de cinema foram as Novas Diretrizes Curriculares para o Ensino de Cinema e Audiovisual, aprovadas pelo Ministério da Educação (MEC) em 2006⁷, cuja proposta foi elaborada por meio de ampla discussão no Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual (Forcine), e que serviram de base para estruturação dos cursos. O próprio Forcine, criado em 2000, surge nesse contexto de expansão, fruto de reivindicação histórica do setor, manifestada no 3º Congresso Brasileiro de Cinema (CBC), congregando profissionais e instituições ligados ao ensino e formação de cinema no Brasil, com objetivo de organizar e representar as instituições de ensino (FORCINE, [20--]).

O cenário de expansão territorial dos cursos de cinema no país pode ser observado na Tabela 1 abaixo, confeccionada a partir de listagem de cursos de cinema e audiovisual de nível superior reconhecidos pelo MEC no Brasil, fruto de pesquisa realizada pelo Forcine em 2016.

Tabela 1 – Número de cursos de cinema e audiovisual por UF (2016).

UF	Nº	LOCALIZAÇÃO	Nº
SP	32	CAPITAL	19
		FORA DA CAPITAL	13
RJ	13	CAPITAL	9
		FORA DA CAPITAL	4
BA	7	CAPITAL	3
		FORA DA CAPITAL	4
MG	5	CAPITAL	3
		FORA DA CAPITAL	2
DF	4		
SC	4	CAPITAL	1
		FORA DA CAPITAL	3
PE	3	CAPITAL	1
		FORA DA CAPITAL	2
PR	3	CAPITAL	1
		FORA DA CAPITAL	2
ES	2		
GO	2	CAPITAL	1
		FORA DA CAPITAL	1
RN	2		
RS	2	CAPITAL	1
		FORA DA CAPITAL	1
SE	2		
AC	1		
AM	1		
CE	1		
PA	1		
PB	1		
TOTAL	86		

Fonte: Elaboração própria a partir de Forcine (2016).

⁷Resolução nº 10, de 27/06/2006. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/rces10_06.pdf.

Observa-se que nesse momento existiam 86 cursos de cinema e audiovisual no país, em 18 unidades federativas. Desse total, 54 cursos (62,8%) estavam localizados em capitais e 32 (37,2%) no interior ou em região metropolitana, sendo 24 (27,9%) cursos em instituições públicas e 62 (72,1%) em entidades privadas. Com relação à titulação, existiam 47 (54,7%) cursos de bacharelado, 38 (44,2%) tecnológicos e apenas um (1,2%) curso de licenciatura.

Para Caetano *et al*, a ampliação recente das atividades acadêmicas possibilitou “[...] a formação de gerações sucessivas de profissionais de vários ramos do cinema, participando ativamente desta ampliação da cultura de cinema do país” (Caetano *et al*, 2005, p. 40).

Outro ponto a se destacar nesse fenômeno, para além do ensino, é a expansão da pesquisa, com a criação, também durante esse período, de programas e linhas específicas para estudo de cinema nas instituições acadêmicas. A ampla produção de artigos, livros, seminários, e estudos sobre cinema, em seus diversos aspectos e dimensões, contribuiu para ampliar o debate, desenvolver o conhecimento e disseminar a cultura cinematográfica na sociedade.

O PAPEL DA ESCOLA NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE GERACIONAL – O CASO DO RIO DE JANEIRO

Em sua pesquisa de campo sobre o “novíssimo cinema” brasileiro, Oliveira (2016) identificou que, dos 21 integrantes dos cinco grupos estudados em diferentes capitais do país (Rio, São Paulo, Fortaleza, Belo Horizonte, Recife), 18 (85,7% do total) estudaram em escolas e cursos de cinema, audiovisual ou comunicação. Desses, 12 (66,7%) estudaram em universidades públicas. A autora destaca que, mesmo que alguns membros desses grupos não tenham concluído a formação, encontra-se presente de forma marcante na fala dos entrevistados a referência ao ambiente da escola como local de encontro dos jovens e lugar de origem dessas iniciativas coletivas, ou seja, a escola representando um espaço formativo que configuraria a forma de atuação e posicionamento social dessa geração.

“Destaca-se o fato de a grande maioria deles ter se conhecido na faculdade/universidade, predominantemente em cursos de Cinema ou de Comunicação. [...] De qualquer forma, mesmo que alguns membros do grupo não tenham passado pela faculdade, esse lugar é citado na origem de todos os grupos analisados. [...] O fato de a maior parte dos integrantes dos grupos ter entre 30 e 35 anos, bem como o fato de os grupos já terem, todos, entre 6 e 10

anos de existência, indica que esses realizadores estiveram na faculdade no início dos anos 2000” (Oliveira, 2016, p. 92).

“[...] Ou seja, a ideia de que ‘o lugar importa’, aqui, parece se sustentar não só no sentido de que o posicionamento ocupado no grande campo do cinema configura práticas e representações específicas, mas também no sentido de que o lugar geográfico (e social) de que se fala, ou do ambiente de cinema em que se é criado influencia no que é produzido” (Oliveira, 2016, p. 258).

A observação da cena específica ocorrida na cidade do Rio de Janeiro no período também sugere a correlação identificada pela autora. Até o início dos anos 1990 existia na região apenas o curso de cinema da UFF. No final dos anos 1990 e início dos anos 2000 foram criados o curso de tecnólogo da Universidade Estácio de Sá, o curso da Universidade Gama Filho, a habilitação em Cinema no curso de Comunicação Social na PUC-Rio, e uma série de cursos livres e profissionalizantes, como, por exemplo, a criação da Escola de Cinema Darcy Ribeiro e os cursos da Academia Internacional de Cinema (AIC) e da Associação Brasileira de Cinematografia (ABC). Também nesse período, surgem os cursos de graduação e especialização da FGV, ESPM e FACHA. Outras iniciativas importantes são escolas e cursos livres de cinema e audiovisual que surgem em diversas áreas da cidade, inclusive na periferia, fruto de ações do poder público ou de projetos sociais do terceiro setor, como o projeto Oi Kabum!, a Escola Popular de Comunicação Crítica (ESPOCC), projeto do Observatório de Favelas da Maré, os cursos da Central Única de Favelas (CUFA), o projeto Cinemaneiro, a Escola Livre de Cinema de Nova Iguaçu, entre muitos outros, assim como a proliferação de oficinas de cinema e vídeo em festivais, eventos, escolas de ensino médio e espaços diversos.

Conforme relatos presentes no depoimento de integrantes da cena local, o ambiente efervescente das escolas e das universidades foi ponto de encontro e local de associação de grupos e parcerias que deram origem a diversas das principais iniciativas e manifestações dessa geração na cidade e seus arredores.

O depoimento da diretora, curadora e produtora Roberta Sauerbronn, ex-aluna do curso de cinema da UFF, em entrevista concedida ao autor (2022), ilustra, por exemplo, a motivação presente nos jovens da época que buscavam o ensino formal para ingresso no campo:

“A minha família não tem nenhum retrospecto no cinema, tem nenhuma conexão, tem nenhum amigo, nenhuma pessoa conhecida que fazia isso da vida. [...] O cinema brasileiro estava no auge da Retomada dos anos 90 então. O que é isso, companheiro, tinha ido ao Oscar, O quatrilho tinha ido ao Oscar. Tinha uma ebulição em torno do novo cinema nacional e eu comecei a

achar que ali podia estar meu caminho [...]” (Sauerbronn *apud* Carvalho, 2022, p.81).

Por sua vez, o cineasta, crítico e curador Eduardo Valente, também ex-aluno do curso de cinema da UFF, em depoimento para o filme “O cinema que eu vivi” (2014)⁸, de Bernardo Florim e Daniel Nolasco, menciona a importância da experiência universitária enquanto local de encontro e espaço coletivo de compartilhamento:

“Não é só uma questão das pessoas, é questão do ambiente que uma escola de cinema cria, de pessoas interessadas, com sonhos parecidos, com desejos parecidos, com problemas parecidos. E você estar junto com essas pessoas molda muito o que você vai fazer no futuro” (Valente, 2014, 18 min).

Da mesma forma, o diretor e editor de cinema Rodrigo Savastano, ex-aluno da PUC-Rio, destaca o papel do período universitário na definição de sua trajetória:

“Na PUC, que foi meu centro ali, a gente criou uma série de movimentos culturais ali de todos os tipos e formas possíveis durante o tempo que eu tive lá. [...] E aquilo ali meio que moldou o meu futuro” (Savastano *apud* Carvalho, 2022, p. 82).

O diretor e produtor de cinema Cavi Borges, ex-aluno do curso de cinema da Universidade Estácio de Sá, destaca, por exemplo, o papel central que a expansão das atividades de formação pelas regiões da cidade e seu entorno, tiveram para o surgimento de novos realizadores e grupos:

“Quando surge o cinema digital, como eu falei, não é só a câmera, o projetor. Aí vem as escolas, cineclubes, as escolas da CUFA, Nós do Morro, Cinema Nosso, Cinemaneiro, Nós do Cinema, começam a surgir escolas nesses lugares, formação nesses lugares. A câmera digital e esse pensamento digital realmente democratiza e as pessoas começam a poder filmar mesmo, no início dos anos 2000. Começam a surgir novos diretores dessas classes que nunca puderam filmar, entendeu?” (Borges *apud* Carvalho, 2022, p. 104)

Da mesma forma, o realizador e cineclubista Igor Barradas, do coletivo Mate com Angu, de Duque de Caxias, e ex-aluno da Escola de Cinema Darcy Ribeiro, recorda o sentimento presente na época a partir desse cenário de abertura de oportunidades: “Isso foi eu acho uma coisa muito forte assim da cena [...]. Era essa onda. Tinha uma onda. [...] Vamos acabar com a Rede Globo, sabe? Agora vai ser o audiovisual popular. Vamos dominar as mídias” (Barradas *apud* Carvalho, 2022, p. 103).

Ainda acerca desse sentimento idealista presente nos grupos e coletivos de estudantes, a roteirista, diretora e curadora de cinema Karen Black, também ex-aluna da

⁸O filme foi resultado de projeto com apoio do CNPq, através da bolsa PIBIC, sob orientação da professora Aída Marques.

UFF, relata que: “a gente acreditava muito [...] tinha essa ideia de uma causa sim. Porque eu acho que se você gosta muito de um negócio, faz porque acredita, faz com toda dedicação e não tem dinheiro envolvido, isso é uma militância, totalmente” (Black *apud* Carvalho, 2022, p. 85). Cavi Borges, por sua vez, resume a formação do sentimento coletivo de colaboração presente na cena do Rio de Janeiro da época:

“Começa a surgir esses grupos. Eu acho que esses coletivos [...] começou a formar esse espírito de um ajudar o outro. [...] Então, assim, a gente até pensa que tá inventando o ouro, que tá inventando a fórmula do independente. Pô, isso foi feito lá atrás. [...] A gente não inventou nada, acho que a gente meio que adaptou à nossa realidade, ao nosso momento (Borges *apud* Carvalho, 2022, p. 101).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente artigo procurou refletir, de forma preliminar, a partir de revisão bibliográfica e breve exame qualitativo do caso da cena local do Rio de Janeiro, sobre as contribuições da expansão das atividades de formação e do ensino de cinema no país para o processo geracional de alargamento no campo de atuação do cinema brasileiro ocorrido no Pós-Retomada, especialmente do final dos anos 1990 até meados dos anos 2010. A visibilidade adquirida no período pelo cinema da Retomada impulsionou o aumento da busca pelo ensino formal, para inserção no meio, por um grande contingente de jovens que, independentemente de relações de parentesco ou apadrinhamento, enxergou nesse campo uma possibilidade viável de atuação social. Juntamente com a chegada da tecnologia digital, essa demanda acarretou a expansão de escolas, cursos, oficinas e espaços de formação. Argumenta-se, portanto, que a formação e a vivência, nos cursos e escolas, são traços marcantes dessa nova geração de realizadores, adquirindo papel fundamental para a construção de sua identidade, seja na constituição do ideário, quanto na forma de organização social e posicionamento cultural dos agentes, que por não se enxergarem no cenário então estabelecido, desenvolveram suas próprias estratégias de legitimação enquanto um movimento de contraposição.

Por fim, se faz necessário pontuar que o presente trabalho representa uma abordagem preliminar sobre tema complexo e multifacetado, e teve como objetivo esboçar uma visão de conjunto, procurando examinar as contribuições das atividades de ensino para um movimento de transformação cultural em um determinado campo. Porém, naturalmente, cada fenômeno, manifestação e localidade, constituinte do período estudado, possui suas particularidades e elementos próprios, tanto em suas

condicionantes e historicidades, quanto em suas formas de organização e atuação, origens e objetivos. A análise pormenorizada dessas nuances, diferenças, possíveis conflitos e disputas internas, assim como a existência de fenômenos e manifestações desviantes e divergentes, não fez parte do escopo do presente estudo, e necessitaria de futuras investigações.

Da mesma forma, também não fez parte do escopo do presente trabalho a investigação de relações mais amplas entre o fenômeno aqui observado e o contexto social, histórico e cultural do país no período. Quais outros aspectos de natureza política e social da época foram também determinantes para as transformações ocorridas no campo do cinema brasileiro, ou em que medida esse movimento geracional aqui observado também esteve presente nas demais manifestações artísticas e culturais do país, são questões que também demandam maiores estudos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAETANO, Daniel *et al.* 1995-2005: histórico de uma década. *In*: CAETANO, Daniel (org.). **Cinema brasileiro 1995-2005**: revisão de uma década. Rio de Janeiro: Azougue, 2005, p. 11-47.

CARVALHO, Thiago. **Cinema é celebração: a cena de exibição de cinema e audiovisual independentes do Rio de Janeiro na virada dos anos 2000**. 2022. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022. 120 f. Disponível em: <https://tr.ee/40AgBVX9Gy>. Acesso em: 5 jul. 2023.

FORCINE. **Cursos de cinema e audiovisual no Brasil**. 2016. 4 f. Disponível em: <http://www.forcine.org.br/site/publicacoes/gerais/>. Acesso em: 19 jun. 2022.

FORCINE. **Sobre o Forcine**. [20--]. Disponível em: <http://www.forcine.org.br/site/forum/sobre/>. Acesso em: 19 jun. 2022.

IKEDA, Marcelo Gil; LIMA, Dellani. **Cinema de garagem**: um inventário afetivo sobre o jovem cinema brasileiro do século XXI. Fortaleza/Belo Horizonte: Suburbana Co., 2011. 179 p. Disponível em: http://www.mediafire.com/file/sdjguu7777sts16/Cinema_de_Garagem_Dellani_lima_Marcelo_Ikeda.rar/file. Acesso em: 28 jun. 2023.

IIKEDA, Marcelo Gil. O “cinema de garagem”, provisoriamente: notas sobre o contexto de renovação do cinema brasileiro a partir da virada do século. **Aniki**, v. 5, n. 2, 2018. Disponível em: <https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/394>. Acesso em: 28 jun. 2023.

IKEDA, Marcelo Gil. **Das garagens para o mundo: movimentos de legitimação no cinema brasileiro dos anos 2000**. 2021. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2021. 327 f. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/40034>. Acesso em: 28 jun. 2023.

MARQUES, Aída; RODRIGUES, Luciana; SANTOS, Bernardo. Ensino de cinema e audiovisual. In: MARQUES, Aída; RODRIGUES, Luciana (eds.). **Cadernos do Forcine – Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual**. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, 2014, v. 1, p. 99-171.

MARSON, Melina Izar. **O cinema da retomada: estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine**. 2006. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006. 203 f. Disponível em: <http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2012/02/O-Cinema-da-Retomada-Estado-e-Cinema-no-Brasil.pdf>. Acesso em: 28 jun. 2023.

MIGLIORIN, Cezar. Por um cinema pós-industrial: notas para um debate. **Cinética**, fev. 2011. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>. Acesso em: 28 jun. 2023.

MOTTA, Alda Britto da; WELLER, Wivian. Apresentação: a atualidade do conceito de gerações na pesquisa sociológica. **Sociedade e Estado**, [s. l.], v. 25, n. 2, 2011. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/5528>. Acesso em: 28 jun. 2023.

MOURÃO, Maria Dora. Breve histórico da área do ensino de cinema e do audiovisual. In: MARQUES, Aída; RODRIGUES, Luciana (Eds.). **Cadernos do Forcine – Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual**. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, 2014, v. 1, p. 24-32.

OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos. **“Novíssimo” cinema brasileiro: práticas, representações e circuitos de independência**. São Paulo: FFLCH/USP, 2016.. Disponível em: https://spap.fflch.usp.br/sites/spap.fflch.usp.br/files/DO_Maria%20Carolina%20Vasconcelos%20Oliveira.pdf. Acesso em: 15 abr. 2023.

SILVA, Luciana Rodrigues. **O cinema digital e seus impactos na formação em cinema e audiovisual**. 2012. Tese (Doutorado em Comunicação e Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. 280 f. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-10052013-162929/pt-br.php>. Acesso em: 29 jun. 2023.

SILVA, Ricardo Cardoso. **Protagonistas e figurantes na construção e direcionamento da política nacional do cinema e do audiovisual no Brasil (2001 a 2016)**. 2017. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Econômico) – Instituto de Economia, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017. 335 f. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalhe/983413>. Acesso em: 27 jun. 2023.

VALENTE, Eduardo e KOGAN, Lis. O que é o Novíssimo Cinema Brasileiro? *In*: **Novíssimo Cinema Brasileiro**, 20 jul. 2009. Disponível em: http://novissimocinemabrasileiro.blogspot.com/2009/07/sessao-inaugural_19.html. Acesso em: 18 jun. 2023.

VALENTE, Eduardo. [depoimento]. Rio de Janeiro, 2012. *In*: **O cinema que eu vivi**. Direção: Bernardo Florim e Daniel Nolasco. Rio de Janeiro: Departamento de Cinema e Vídeo, IACS, UFF, 2014. 1 DVD (63 min.).

DEMOCRATIZAÇÃO AUDIOVISUAL SOB DEMANDA: REFERENCIAIS PARA O STREAMING PÚBLICO BRASILEIRO

Ana Paula Melo Sylvestre¹

RESUMO: O Art. 215 da CF 1988 estabeleceu a obrigação do Estado em garantir a todos o pleno exercício dos direitos culturais, o acesso às fontes da cultura nacional, e o apoio e incentivo a sua valorização e difusão. Com vistas à implementação de uma política de democratização do acesso aos conteúdos culturais brasileiros, o Plano Nacional de Cultura estabeleceu, em sua Meta 40, o objetivo de disponibilizar na internet conteúdos em domínio público ou licenciados. Apesar do transcurso temporal, a meta em questão demonstrou resultados pouco expressivos. O presente trabalho tem o objetivo de apresentar referenciais nacionais e internacionais de plataformas públicas de vídeo sob demanda para subsidiar a formulação do *Streaming* Público Brasileiro, constituindo um novo modelo de política de difusão e acesso de conteúdos audiovisuais nacionais e endereçando a Meta 40 do PNC.

PALAVRAS-CHAVE: *VoD*. Vídeo sob demanda. *Streaming* Público. Democratização. Audiovisual.

INTRODUÇÃO

Conforme preconizado pelo Plano Nacional de Cultura (Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010), a cultura está baseada em três dimensões complementares e indissociáveis: a cultura como expressão simbólica; a cultura como direito de cidadania; e a cultura como potencial para o desenvolvimento econômico.

Assim, visando aprimorar e desenvolver os instrumentos de política pública mobilizados no âmbito dessas três dimensões inter relacionadas de cultura, é imprescindível abordar o papel constitucional do Estado, conforme Art. 215 da CF 1988 em garantir a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiar e incentivar a valorização e a difusão das manifestações culturais.

No que diz respeito aos fundamentos da difusão audiovisual, o Plano Nacional de

¹Doutoranda em Políticas Públicas pela Escola Nacional de Administração Pública. Mestra em Linguística pela UnB. Servidora Pública Federal e Chefe da Divisão de Acompanhamento de Difusão de Conteúdo em TVs e Streaming Públicos na Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura. E-mail: ana.sylvestre@cultura.gov.br.

Cultura, dispôs em sua Meta 40, o objetivo de propiciar a disponibilização na internet dos conteúdos que estejam em domínio público ou que sejam licenciados para tanto. No que alcança o audiovisual brasileiro, a meta previu a disponibilização de 100% das obras audiovisuais do Centro Técnico Audiovisual (CTAv) e da Cinemateca Brasileira. A manifestação dos critérios de conveniência e oportunidade para estabelecimento da meta se deu nos seguintes termos:

Os bens culturais podem ficar mais acessíveis aos brasileiros se estiverem disponíveis na internet. Por isso, com esta meta, o Ministério da Cultura (MinC) expressa o compromisso de oferecer na internet, de forma livre e gratuita, o acesso a obras e bens que estão em domínio público, ou cuja divulgação foi autorizada pelos autores (Brasil, 2013).

No entanto, uma década após o estabelecimento da meta, os resultados se demonstram pouco expressivos. Segundo portal de acompanhamento e monitoramento do PNC², o Centro Técnico Audiovisual disponibilizou 30% do seu acervo na internet e a Cinemateca Brasileira disponibilizou 2,1% do seu acervo.

Em que pese existirem questões técnicas relacionadas à qualidade técnica dos conteúdos sob guarda das instituições supracitadas e, ainda, quanto à própria mensuração, restauro e digitalização dessas obras e acervos, resta evidente a necessidade de formulação e aprofundamento de escopo para viabilizar um espaço de difusão dos conteúdos brasileiros para acesso da sociedade.

Assim, trata-se, em verdade, de discutir a viabilidade, conveniência, oportunidade e os potenciais modelos para uma reconfiguração da atuação estatal no campo da difusão audiovisual, redirecionando esforços e propiciando um reposicionamento tecnológico que viabilize o atingimento e ampliação da meta destacada, garantindo a democratização do acesso aos conteúdos audiovisuais brasileiros, sobretudo aqueles viabilizados com recursos públicos.

É nesse contexto que convém adentrar às perspectivas para implementação de uma plataforma de difusão de conteúdos audiovisuais brasileiros sob demanda, entendendo que garantir o acesso da população brasileira à produção audiovisual nacional reafirma sua condição cidadã, mobiliza sua expressão simbólica e potencializa o mercado setorial através da geração de demanda resultante da formação de público.

A esse respeito Guitart et al. (2010) destacam o papel do conteúdo difundido por mídia pública em assegurar espaço para grupos sub-representados na mídia comercial, e dar voz a uma auto narrativa que viabilize a construção de pilares identitários pessoais (de autonomia) e

²Disponível em: <https://pnc.cultura.gov.br/category/metasp/40/>. Acesso em: 5 jul. 2023.

sociopolíticos (de vínculo com a comunidade). Conforme os autores, esses pilares são: 1) autoconceito (a definição de si mesmo); 2) a intencionalidade, que dá sentido às nossas vidas (através da reconstrução do passado e antecipação do futuro); 3) pertencimento (a um grupo cultural historicamente localizado de forma afetiva e valorativa); 4) segurança (oferecendo a certeza do que é conhecido – como língua e tradição) e proteção (dos que compartilham deste mesmo sentimento); e, por fim, 5) a ação-transformação (que parte da experiência como união da pessoa em desenvolvimento com o seu meio, que orienta o comportamento) (Guitart *et al*, 2010, tradução livre).

Nesse sentido, o presente trabalho parte da premissa de que o desenvolvimento de uma política de difusão de conteúdos audiovisuais sob demanda no contexto de mídia pública mobiliza importantes aspectos nas três dimensões da cultura. Diante disso, o presente trabalho apresenta o resultado do mapeamento que consolida experiências referenciais de plataformas de streaming públicas em nível nacional e internacional. Além da presente introdução e da conclusão, o trabalho está dividido em três partes: a primeira apresenta referências de plataformas públicas e gratuitas em âmbito nacional; a segunda em âmbito internacional; e a terceira apresenta considerações técnicas e de escopo cuja observância poderá levar a um processo mais qualificado de constituição de uma política de democratização audiovisual sob demanda, mediada por plataforma pública de streaming.

EXPERIÊNCIAS NACIONAIS DE PLATAFORMAS PÚBLICAS/GRATUITAS

Para compor o corpus de referenciais de experiências de plataformas já implementadas, optou-se por selecionar plataformas de streaming públicas ou, que por suas características, desenvolvam ações com foco na difusão de conteúdos audiovisuais de maneira gratuita. Pertinente registrar que não se pretende esgotar de maneira conclusiva o rol de experiências referenciais, de modo que outras plataformas podem ser acrescentadas ao presente panorama visando ampliar e/ou diversificar a análise, em caso de efetivo desenvolvimento da política sob análise. Essa ampliação de escopo, inclusive, pode e deve ser feita em colaboração com especialistas, pesquisadores e agentes do setor audiovisual cuja prática e/ou trabalho de pesquisa estejam em sinergia com a temática e os objetivos de democratização do acesso ao consumo de bens culturais.

Outra ressalva relevante também diz respeito a existência de outras experiências de grande importância histórica, mas que, por suas características no momento presente não foram incluídas na amostra, como por exemplo o Porta Curtas, sob gestão do Instituto Porta

Curtas Cultural³, que por 20 anos foi operacionalizada gratuitamente e apenas recentemente passou a adotar um modelo de acesso pago. E, ainda, a plataforma VideoCamp, criada em 2015⁴, mas que deixou de existir como plataforma a partir de julho de 2022.

Para uma melhor sistematização do levantamento, apresentamos quadro resumo da amostra analisada no que diz respeito às experiências nacionais, de plataformas públicas e gratuitas, que podem servir de parâmetro referencial para o desenvolvimento de uma plataforma pública de Streaming no âmbito do endereçamento à Meta 40 do Plano Nacional de Cultura e, ainda, como importante ferramenta no âmbito da operacionalização da Lei nº 13.006/2014, que “acrescenta § 8º ao art. 26 da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para obrigar a exibição de filmes de produção nacional nas escolas de educação básica” (BRASIL, 2014).

Quadro 1 - Experiências Nacionais de Plataformas Públicas e Gratuitas referenciais

Item	Plataforma	Instituição responsável	Plataforma pública	Acesso gratuito	Perfil de catálogo	Link para acesso:
1.1.	Banco de Conteúdos Culturais (BCC)	Cinemateca Brasileira	SIM	SIM	Repositório	http://www.bcc.org.br/
1.2.	CTAv	Centro Técnico Audiovisual - CTAv	SIM	SIM	Canal no Youtube - Conteúdos do Acervo CTAv	https://www.youtube.com/@ctavcinema/featured
1.3.	TVBrasilPlay	EBC	SIM	SIM	Produções audiovisuais brasileiras presentes na grade da TV, segmentadas em ao vivo, entretenimento, jornalismo e infantil.	https://play.ebc.com.br/
1.4.	SPCINEPlay	SPCINE	SIM	SIM	Produções audiovisuais brasileiras com destaque para obras de SP.	https://www.spcineplay.com.br/ Demanda cadastro.
1.5.	Cultura Play	TV Cultura (Fundação Padre Anchieta)	SIM	SIM	Programas e conteúdos da TV disponibilizados no aplicativo.	Cultura Play App Android e IOS Não demanda cadastro. Acesso apenas por app.
1.6.	Cinemateca Pernambucana	Fundação Joaquim Nabuco	SIM	SIM	Repositório	http://cinematecapernambucana.com.br/acervo/
1.7.	EMCPlay MG	Empresa Mineira de Comunicação	SIM	SIM	Produções audiovisuais brasileiras com destaque para obras de MG.	https://emcplay.com/ Não demanda cadastro.

³Disponível em: <https://portacurtas.org.br/>. Acesso em: 8 jul. 2023.

⁴A plataforma VideoCamp foi um resultado de parceria entre o Instituto Alana e a produtora Maria Farinha Filmes.

1.8.	#Cultura em casa	Amigos da Arte e SECULT-SP	SIM	SIM	programas culturais de São Paulo, além de conteúdos de outras instituições e de artistas e produtores independentes.	https://culturaemcasa.com.br/
1.9.	Cine Humberto Mauro Mais	Fundação Clóvis Salgado	SIM	SIM	Faixas de curadoria categorizadas em Prêmio Humberto Mauro, Clássicos, Cults do Terror e Cineclubes acessíveis	https://www.cinehumberto.com.br/ Patrocínio pela lei estadual de incentivo à cultura Minas
1.10.	Itaú Cultural Play	Fundação Itaú para Educação e Cultura	NÃO	SIM	Produções audiovisuais brasileiras e programações de festivais e de instituições parceiras.	https://www.itauculturalplay.com.br/
1.11.	Sesc TV / Sesc Digital	SESC Serviço Social do Comércio	NÃO	SIM	Shows, documentários, séries, entrevistas e debates que propõem uma reflexão acerca da diversidade cultural brasileira.	https://sesc.digital/home https://sesctv.org.br/
1.12.	Libreflix	Colaborativa Feito por Guilmore Rossi e colaboradores	NÃO	SIM	Produções audiovisuais independentes. Plataforma colaborativa.	https://libreflix.org/ Possui financiamento coletivo na Catarse
1.13.	Todes Play	APAN - Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro	NÃO	SIM	Disponibiliza parte dos conteúdos de forma gratuita para acesso Conteúdo realizado por pessoas negras em todo país	https://todesplay.com.br/
1.14.	CurtaDocTV	Produtora Contraponto	NÃO	SIM	Documentários Latinoamericanos. Repositório, filmes pelo YouTube.	https://curtadoc.tv/ Patrocínio pela Lei de Incentivo
1.15.	Cine Poty	IFRN Natal Cidade Alta, Cinemateca Potiguar e NPD RN	NÃO	SIM	Plataforma de registro, reconhecimento, preservação e difusão do audiovisual potiguar	https://cinepoty.org/sobre/

EXPERIÊNCIAS INTERNACIONAIS DE PLATAFORMAS PÚBLICAS DE VÍDEO POR DEMANDA

No que diz respeito às experiências internacionais, optou-se por incluir na presente análise apenas plataformas de streaming efetivamente públicas. Naturalmente, não se pretende esgotar de maneira conclusiva o rol de experiências referenciais identificadas a nível internacional. De modo que outras plataformas podem ser acrescentadas posteriormente visando ampliar e/ou diversificar a análise. Novamente, cabe destacar que essa ampliação de

escopo pode e deve ser feita mediada participação social em colaboração com especialistas, pesquisadores e agentes do setor audiovisual, cujas contribuições deverão enriquecer e qualificar o desenho da política pública ora em análise, sobretudo previamente a sua eventual implementação. Para uma melhor sistematização do levantamento, apresentamos quadro resumo da amostra analisada no que diz respeito às experiências internacionais e multilaterais:

Quadro 2 - Experiências internacionais / multilaterais de Plataformas de Streaming Públicas

Item	País / Países	Plataforma	Instituição responsável	Perfil de Catálogo	Link para Acesso:
2.1.	Brasil, Argentina, Paraguai, Uruguai, Venezuela, Bolívia, Chile e Ecuador	Plataforma Mercosul Audiovisual	RECAM Reunião Especializada de Autoridades Cinematográficas e Audiovisuais do Mercosul	Produção audiovisual do Mercosul, com foco em melhorar as condições de acessibilidade audiovisual para pessoas cegas e com deficiência auditiva.	https://play.mercosur.audiovisual.org/
2.2.	Colômbia, Bolívia, Equador, México, Peru e Uruguai	Retina Latina	LatAm Cinema	O catálogo da plataforma oferece filmes clássicos, curtas e programas de televisão dos países participantes	https://www.retinalatina.org/
2.3.	Alemanha	Das Erste	República Federal da Alemanha (ARD)	Informações, telenovelas, desporto, filmes e programas musicais, reportagens, documentários e programas informativos.	https://www.ardmediathek.de/daserste
2.4.	Argentina	Cine.AR (Antigo Odeon)	Instituto Nacional de Artes Cinematográficas e Audiovisuais (INCAA)	Conteúdo audiovisual argentino, contendo filmes, séries, documentários e curtas	http://cine.ar/
2.5.	Argentina	Cont.ar	Sistema Federal de Medios y Contenidos Públicos	Catálogo de séries, documentários, recitais, eventos e filmes; assim como uma seleção de conteúdos educativos	https://www.cont.ar/ (Não disponível para acesso no Brasil)
2.6.	Chile	Ondamedia	Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio y las Artes - Chile	Produções cinematográficas nacionais, juntamente com outros conteúdos em todo o território do Chile	https://ondamedia.cl/
2.7.	Colômbia	RTVC PLAY	RTVC Sistema de Medios Públicos	Estreias, séries de ficção, filmes clássicos do cinema nacional, curtas, documentários, televisão colombiana, podcasts, novelas de rádio, programação e eventos ao vivo	https://www.rtvcpplay.co/
2.8.	Espanha	RTVE Play	RTVE Corporación de Radio y Televisión Española	RTVE Play Radio é uma plataforma de áudio composta por rádio, música, podcasts e vídeos	https://www.rtve.es/play/

				digitais.	
2.9.	França	FranceTV	France Télévisions	Propicia acesso ao conteúdo das TVs ao vivo e conteúdos franceses sob demanda	https://www.france.tv/
2.10	Suíça	Play Suisse	Sociedade Suíça de Radiodifusão e Televisão	Filmes, séries e documentários suíços	https://www.playsuisse.ch/it

O quadro a seguir, elaborado por Muñoz Larroa (2021), traz, também algumas pertinentes referências de disponibilidade internacional de serviços públicos audiovisuais na América do Norte, com a respectiva designação dos portais e aplicativos que viabilizam o acesso aos serviços.

DISPONIBILIDAD INTERNACIONAL DE SERVICIOS PÚBLICOS AUDIOVISUALES EN AMÉRICA DEL NORTE						
Servicio público	Modalidades	Acceso internacional tradicional	Tecnología de acceso en línea	Modelo de acceso	Disponibilidad internacional en línea	Canal en YouTube internacional*
Canal Once/ve	Conexión con la diáspora/migrantes Difusión internacional	Cable y satélite en EU y Can. (y Puerto Rico)	Portal en línea: canalonce.mx Apps: iOS y Android Socios: MX Play, iTunes	Gratuito	SI, excepto partes de EU, Can. y Puerto Rico	SI
Canal 22/ve	Monetización Difusión internacional	Conexión con la diáspora/migrantes Cable y satélite en EU y Can. (y Centroamérica y el Caribe)	Portal en línea: canal22.org Socios: MX Play	Gratuito	SI, excepto partes de EU, Can. y Centroamérica	SI, monetizando
TVuniv/ve	Internacionalización involuntaria	—	Portal en línea: tvuniv.mx Socios: iTunes	Gratuito	SI	SI
Canal 14/ve	Internacionalización involuntaria	—	Portal en línea: canal14.com.ve Apps: iOS, Android y Huawei Socios: MX Play	Gratuito	SI (algunos contenidos bloqueados por derechos de transmisión)	SI Contenido especial (cápsulas)
MX Play/ve	Internacionalización involuntaria	—	Portal en línea: mxplaytv.com Apps: iOS, Android, Huawei	Gratuito	SI (algunos contenidos bloqueados por derechos de transmisión)	—
Filmin Latino/Imcine	Geobloqueo	—	Portal en línea: filminlatino.mx Apps: iOS y Android	Gratuito/transacción/suscripción	Exclusiva México	Sólo promos, tráilers y entrevistas
Retina Latina/Imcine	Difusión internacional	—	Portal en línea: retinalatina.org Apps: iOS, Android	Gratuito	SI (10% del catálogo)	Sólo promos, tráilers y entrevistas
cic Gem/ico You.TV/cic	Geobloqueo Monetización	Canales de la cic disponibles en zona fronteriza Can.-EU Algunas islas del Caribe y Bermudas	Portal en línea: gem.cbcc.ca Apps: iOS, Android, tvOS, Fire TV, Android TV, Airplay y Chromecast	Gratuito-Publicidad/suscripción	Exclusivas Canadá	SI, monetizando Contenido especial (cápsulas)
Screening Room/ve	Difusión internacional Monetización	—	Portal en línea: retinalatina.org Apps: iOS y Android	Gratuito/transacción	SI	SI
ve	Geobloqueo Monetización	Canales de ve disponibles en zonas fronterizas Can.-EU-Mx En GB a través de Freeview	Portal en línea: pbs.org/video/ Apps: iOS y Android, Apple TV, Android TV, Roku, Samsung, Fire TV, Chromecast Socios: Apple TV, Prime Video	Gratuito/transacción (ve Home Video)/suscripción	SI de Internet y ve video app, exclusivo EU Canales en Amazon Prime disponibles en GB y Can. con costo	SI Contenido especial (cápsulas) cortas

Notas: * Algunos títulos pueden estar geobloqueados en canales de YouTube por causas de derechos de distribución.
 Mx= México, EU= Estados Unidos, Can.= Canadá, GB= Gran Bretaña.
 Fuentes: Bertrán (2020), Canal Once (2020b), Canal 22 (2020), cic Media Centre (2018), MX Play (2020), ve (2018, 2020a, 2020b).

Fonte: Muñoz Larroa (2021).

MODELOS DE PLATAFORMA E CONSIDERAÇÕES QUANTO À GOVERNANÇA

No que diz respeito aos possíveis modelos de plataforma pública que possam vir a ser implementados no Brasil, percebe-se a questão como um ponto central à formulação e ao desenho da política pública de forma a assegurar-lhe efetividade e robustez. Se, por um lado, é possível ao Governo Federal a criação de uma plataforma dedicada completamente nova constituída por um modelo com características de SVOD (vídeo por demanda por subscrição), é preciso atentar para a existência de diversas outras plataformas em âmbito nacional e multilateral (inclusive em esferas que contam com a participação brasileira). A esse respeito, pode-se destacar as iniciativas já implementadas e que contam com a participação / adesão do Governo Federal: Plataforma RECAM, Banco de Conteúdos Culturais (CB), Portal CTAv e, especialmente, TVBrasilPlay, gerida pela Empresa Brasil de Comunicação (EBC). Além disso, não se pode perder de vista o modelo federativo e o potencial de implementação de plataformas dessa mesma natureza em âmbito subnacional, nos estados e municípios do país, inclusive dando visibilidade e acesso aos conteúdos das TVs Públicas em âmbito subnacional.

A experiência da Argentina, por exemplo, conforme análise de Lufrano (2022) demonstra a coexistência de duas plataformas públicas (Cine.ar Play - INCAA e Cont.ar - SFMCP), sem que haja a devida coordenação entre os diferentes atores estatais envolvidos, pode resultar em duplicação e dispersão de esforços e investimentos, e competição pela atenção do público-alvo, comprometendo, em alguma medida, o potencial da política de difusão em execução. Já a experiência Alemã demonstra um modelo de agrupamento de emissoras de direito público que, aparentemente, demonstra bons resultados no que concerne à convergência de esforços, embora, naturalmente, caiba o aprofundamento nas experiências listadas para compreensão de suas limitações, potencialidades e singularidades, de forma a ampliar o escopo de análise para estabelecimento de referenciais.

Nesse contexto de conjugação de esforços e desenho de modelo de governança, propõe-se como alternativa a adoção de um modelo de plataforma agregadora de conteúdos e plataformas, que, para além da disponibilização de conteúdo, estabeleça uma atuação federativa que resulte em, concomitantemente, dar visibilidade nacional às iniciativas públicas e (total ou predominantemente) gratuitas desenvolvidas pelos entes subnacionais, por organizações da sociedade civil com atuação cultural de difusão, festivais e ações de

convergência de esforços e investimentos (federais, estaduais, municipais e privados) a necessidade de desenho de um modelo de Governança compartilhado, assegurando maior robustez à política pública e ao compartilhamento de conteúdos em âmbito nacional.

Alguns pontos de consideração relevantes que podem servir para a composição do formato a ser implementado podem ser destacados já a priori, como:

(i) Cadastro via Gov.Br: buscando assegurar a convergência das políticas públicas implementadas pelo Governo Federal, considera-se pertinente avaliar que o acesso à eventual plataforma pública de *streaming* seja integrado ao cadastro Gov.Br dos cidadãos, aproximando-os, assim, dos canais propícios à interação com o poder público e familiarizando-os com a porta de entrada para acesso a serviços públicos já digitalizados.

(ii) Estímulo ao compartilhamento de conteúdos: é importante considerar que o desenvolvimento de uma plataforma dessa natureza pode ser potencializadora de iniciativas em âmbito nacional, no sentido de estimular e fomentar o compartilhamento de conteúdos das emissoras públicas estaduais, municipais, universitárias e comunitárias e, ainda, dos acervos públicos e privados do país.

(iii) A atuação em sinergia com o Ministério da Justiça no que concerne à classificação indicativa: importante assegurar que os conteúdos infantis e o acesso por crianças e adolescentes seja objeto de desenho da plataforma, nos termos da legislação e dos normativos infralegais já existentes sobre a questão.

(iv) Difusão multiplataforma: importante o estabelecimento de parcerias e interlocuções necessárias para a disponibilização de aplicativo compatível nas televisões e principais lojas de aplicativos para telefone celular, de forma que o acesso seja facilitado à população, sem demandar grande expertise para sua operacionalização.

(v) Acessibilidade: importante assegurar que os conteúdos sejam disponibilizados em formatos acessíveis, realizando um cronograma para inserção gradual das ferramentas de acessibilidade audiovisual necessárias.

(vi) Conteúdos educacionais e material de apoio pedagógico: no contexto da disponibilização de conteúdos audiovisuais nacionais para subsidiar a efetiva implementação da Lei 13.006/2014, é pertinente viabilizar a inserção de conteúdos educacionais (planos de ensino) e de suporte para a atuação dos profissionais da educação. Caso haja viabilidade tecnológica, seria interessante que os próprios professores pudessem compartilhar experiências e recomendar planos de aula bem sucedidos para uma troca entre profissionais dos diversos estados brasileiros.

(vii) Veiculação de Festivais de Cinema: considerando que, por força da pandemia de COVID-19, diversos festivais de cinema chegaram a ser viabilizados mediados por plataformas de vídeo sob demanda, caberia avaliar a pertinência de incluir esse escopo à política em formulação.

(viii) Veiculação / publicização de jogos eletrônicos brasileiros: considerando a emergência dos jogos eletrônicos enquanto conteúdo audiovisual e o crescimento significativo desse segmento, inclusive tendo sido realizadas ações de fomento público a conteúdos transmídia (obra audiovisual conjugada com jogo eletrônico desde sua gênese), e tendo em vista, ainda, a emergência de conteúdos audiovisuais “*gameificados*”, seria pertinente verificar a viabilidade técnica e a pertinência de incluir a difusão de conteúdos audiovisuais dessa natureza sejam incluídos no escopo da ação em formulação.

(ix) Ferramenta de busca de conteúdos nacionais: considerando a quantidade de plataformas existentes (no Brasil e no mundo), e a dispersão do conteúdo, pertinente incluir na plataforma um modelo de ferramenta de busca de conteúdos brasileiros que possa unificar as bases de dados e informar ao cidadão onde a filmografia nacional pode ser encontrada, estratificando-a por nome, obras de um mesmo diretor ou produtora, obras com determinado ator, etc. Tal ferramenta poderá viabilizar a busca a partir dos conteúdos presentes na própria plataforma pública, e seus diferentes agregados por diferentes agentes. Um modelo referencial para esse mecanismo de busca é a plataforma Just Watch⁵.

(x) Plataforma amigável, responsiva e com boa usabilidade: Imprescindível assegurar que a plataforma seja amigável, operacional em distintas janelas (multiplataforma), e o mais leve possível, no que concerne aos aspectos técnicos e de design da plataforma, de forma a garantir sua atratividade pelo público consumidor.

Outro ponto crucial para o desenvolvimento da plataforma pública diz respeito à necessidade de levantamento de custos e dimensionamento da proporção dos investimentos necessários à sua viabilização.

A esse respeito cabe mencionar Muñoz Larroa (2021) ao afirmar que plataformas públicas de *streaming* usam a infraestrutura de distribuição da Internet, uma rede “pública” genérica que eles não controlam e que devem compartilhar com outros atores para transmitir os pacotes padronizados de arquivos de vídeo compactados. A autora afirma que, para atender aos altos níveis de demanda por vídeo simultaneamente por vários usuários, as plataformas usam infraestrutura que foi desenvolvidos por empresas privadas, como:

⁵“Apenas assista”, em tradução livre. Disponível em: <https://www.justwatch.com/>. Acesso em: 8 jul. 2023.

1) redes de entrega de conteúdo (CNDs), redes globais de servidores “para melhorar a velocidade e a confiabilidade na qualidade distribuição armazenando conteúdo próximo (geograficamente) aos consumidores finais” (Chalaby e Plunkett, 2020: 11; Lobato, 2019); e 2) serviços de computação em nuvem (CCS) que permitem que as plataformas armazenem e processem grandes quantidades de dados necessários para a distribuição de conteúdos audiovisuais. (...) (Chalaby e Plunkett, 2020). No entanto, este tipo de infraestrutura é capital intensivo – a nuvem pode custar quatro trilhões de dólares – e implica ser amortizados por um grande número de usuários, geram economias de escala e, conseqüentemente, são mercados altamente concentrados e com barreiras de entrada: seis empresas provedoras controlam entre metade ou dois terços do mercado CDN e cinco empresas, que coincidem com as anteriores, controlam os CCS (Chalaby; Plunkett, 2020 *apud* Muñoz, 2021).

Ou seja, existe um custo envolvido na operacionalização da política que não pode ser desprezado e que, aparentemente, não é trivial. Além dos custos relacionados à infraestrutura, é preciso atentar para outros custos também inerentes ao processo de difusão de conteúdos audiovisuais mediados por plataforma de consumo sob demanda. Ainda nas palavras de Muñoz Larroa (2021), outros tipos de custos que uma plataforma de streaming incorre, são: a) custos de aquisição de direitos de conteúdo; b) custos de transformação para formatos digital; c) custos de recepção (legendagem, dobragem, rotulagem, algoritmos); d) custos de promoção, branding e gestão de redes sociais; e) custos de design e desenvolvimento de aplicativos interface; bem como f) custos de coordenação e gestão (Labrada, 2015: 66 *apud* Muñoz Larroa, 2021). É imprescindível incluir nessa lista, ainda, os custos com acessibilidade dos conteúdos (audiodescrição, janela de libras e legendagem para surdos e ensurdecidos), tendo em vista que a política pública de difusão deve ser adaptada e recorrer às ferramentas disponíveis de forma a constituir-se acessível a todos os cidadãos.

Portanto, se faz necessário o aprofundamento da questão mediante mobilização estatal junto às potenciais partes interessadas, bem como profissionais de tecnologia e especialistas no segmento de vídeo por demanda, para assegurar o desenvolvimento de um desenho de política pública bem embasado, com ampla participação social e de forma alguma prescindindo da realização de um completo levantamento de custos técnicos, operacionais e de infraestrutura.

Há, ainda, a possibilidade de estabelecimento de uma ação de potencialização da estrutura tecnológica da plataforma já operacionalizada pela TVBrasil para consolidação dos objetivos e das perspectivas de ampliação da difusão de conteúdos audiovisuais de que trata o presente trabalho, visando avaliar o potencial de armazenamento e as perspectivas políticas e comunicacionais do instrumento mencionado em dialogar com a sociedade e se estabelecer no paradigma de governança necessário à uma integração e maximização de esforços e investimentos por parte dos atores institucionais públicos e privados de interesse público.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante de todo o exposto, conclui-se estarem evidentes e serem fartos os elementos de motivação e oportunidade para a implementação de Plataforma de Difusão de Conteúdos Audiovisuais Nacionais (*Streaming* Público Brasileiro) no modelo de consumo Sob Demanda, sobretudo no que concerne à obrigação constitucional do Estado, constante do Art. 215 da CF 1988, em garantir a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiar e incentivar a valorização e a difusão das manifestações culturais; ao cumprimento da meta 40 do Plano Nacional de Cultura: disponibilização na internet dos conteúdos em domínio público e licenciados; e ao eixo de ações de acesso e distribuição de produção audiovisual para as escolas públicas de educação básica, no âmbito da regulamentação da Lei nº 13.006/2014.

Conclui-se, ainda, pela necessidade de assegurar que o desenho da política pública ora em análise ocorra de maneira a viabilizar um desenho de governança efetivo e sistêmico, reunindo e inter relacionando os atores do campo audiovisual e as políticas públicas já desenvolvidas em âmbito federal e subnacional. É imprescindível assegurar que a formulação dessa política não apenas se some às muitas outras iniciativas públicas e essencialmente gratuitas de difusão realizadas em âmbito nacional e em âmbito multilateral. Mas, que o Governo Federal viabilize tal ação se posicionando como agregador e fomentador da difusão audiovisual, seja pela escuta ativa dos atores institucionais relacionados à temática, seja, sobretudo, pelo desenho de um modelo que traga proeminência às iniciativas públicas e gratuitas já desenvolvidas, congregando e potencializando todos os esforços e investimentos públicos e privados (de interesse público) já desenvolvidos no segmento.

Imprescindível, ainda, ponderar, que o desenvolvimento e a operação efetiva de uma plataforma nos moldes em questão tem o condão de constituir uma trajetória virtuosa de valorização da produção audiovisual nacional, familiarizando a sociedade brasileira com sua própria produção simbólica e identitária, desconstruindo estereótipos sobre a qualidade estética da produção nacional e formando novos públicos, com desdobramentos significativos para o setor audiovisual, nas três dimensões da cultura: simbólica, cidadã e econômica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. Ministério da Cultura. As metas do Plano Nacional de Cultura. 2013. Disponível em:
<https://www.ipea.gov.br/participacao/images/pdfs/conferencias/IICN/Cultura/metas-do-plano-nacional-de-cultura.pdf>. Acesso em: 4 jul. 2023.

BRASIL. Lei nº 13.006, de 26 de junho de 2014. Acrescenta o § 8º ao art. 26 da Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para obrigar a exibição de filmes de produção nacional nas escolas de educação básica. Brasília, DF, 2014. Disponível em:
https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2014/Lei/L13006.htm.

GUITART, M., NADAL, Josep. VILA, Ignasi. La construcción narrativa de la identidad en un contexto educativo intercultural. *Límite. Revista de Filosofía y Psicología*, v. 5, n. 21, pp. 77-94.

LUFRANO, L. E. (2022). De Odeón a Cine.ar Play. Una nueva ventana de exhibición para el cine argentino. In *Mediaciones de la Comunicación*, 17(1), 163-187. DOI: <https://doi.org/10.18861/ic.2022.17.1.3233>

Muñoz Larroa, Argelia Erandi. “Internacionalización De Las Plataformas Públicas De Streaming De América Del Norte.” *Norteamérica : Norteamérica Hoy : Temas Relevantes*, vol. 16, no. 1, 2021, pp. Norteamérica: Norteamérica hoy : temas relevantes, 2021, Vol.16 (1).

*Plataformas de Streaming Nacionais, Internacionais e Multilaterais: os links para acesso encontram-se nos respectivos quadros, tendo sido acessados entre abril e julho de 2023, período de realização do levantamento de dados.

A POLÍTICA AUDIOVISUAL EM FOCO: TRÊS DÉCADAS DA SECRETARIA DO AUDIOVISUAL DO MINISTÉRIO DA CULTURA (1992-2022)

Lina Rocha Fernandes Távora¹
Ana Paula Melo Sylvestre²
Jessyca Hellen Ferreira Paulino³

RESUMO: A política audiovisual no Brasil, em âmbito federal, se desenvolve a partir de um modelo de governança que se baseia no tripé: Conselho Superior do Cinema (CSC), Agência Nacional do Cinema (ANCINE) e Ministério da Cultura, por intermédio de sua Secretaria do Audiovisual (SAv/MinC). Duas das pontas deste tripé institucional, o CSC e a ANCINE foram criados em 2001, por intermédio da MP 2.228-1/01. Tendo o conceito de *Path Dependence* como referencial teórico, o presente trabalho se debruça sobre o histórico das instituições de execução da política audiovisual com foco na atuação da terceira ponta do tripé: a Secretaria do Audiovisual. O trabalho tem o objetivo de apresentar um panorama histórico da atuação da SAv/MinC, estabelecendo marcos institucionais relevantes e políticas públicas de destaque, desde antes da sua criação em 1992 até o ano de 2022, buscando identificar suas mudanças ao longo do tempo, sobretudo no contexto da criação da ANCINE e na implementação do FSA.

PALAVRAS- CHAVE: Audiovisual. Políticas Públicas. Secretaria do Audiovisual. *Path Dependence*.

INTRODUÇÃO

As políticas públicas culturais, assim como suas instituições estruturantes, vivem, infelizmente, de ciclos de hibernação e de estímulo, para não dizer de mortes e renascimentos. A verdade é que gestores e agentes culturais estão afeitos a usar em sua história a ideia de retomadas, em virtude dos períodos de descontinuidade e de impactos sofridos pelas políticas

¹Mestra em Comunicação pela UnB, na linha Imagem e Som. Graduada em Comunicação Social - Jornalismo, pela Universidade Federal do Ceará. Servidora Pública Federal e Coordenadora de Políticas para Distribuição e Exibição em TV, Salas de cinema e Streaming na Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura.

²Doutoranda em Políticas Públicas pela Escola Nacional de Administração Pública. Mestra em Linguística pela UnB, na linha de Linguagem e Sociedade. Servidora Pública Federal e Chefe da Divisão de Acompanhamento de Difusão de Conteúdo em TVs e Streaming Públicos na Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura.

³Pós-Graduada em Processos Criativos e Gestão da Indústria Cinematográfica na Fundação Armando Alvares Penteado. Licenciada em Letras Português pela UnB. Servidora Pública Federal e Coordenadora de Contratos e Suporte à Gestão de Acervos na Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura.

culturais ao longo da história.

Nesse sentido, o institucionalismo histórico, na perspectiva do conceito de dependência da trajetória (*path dependence*) (Chechi; Grisa, 2019; Mahoney, 2020; Skocpol; Pierson, 2002) destaca o papel das dimensões da temporalidade e da sequência, entendendo que os eventos ocorridos no passado influenciam a trajetória das decisões políticas posteriores, com impactos na continuidade e nos rumos das políticas públicas subsequentes. Assim, parte-se dessa perspectiva teórica, entendendo a importância das instituições e dos percursos históricos para a delimitação das políticas públicas do campo audiovisual como um todo. De forma mais geral, parte-se da premissa de que a história importa e as instituições moldam as ações dos indivíduos. Em uma análise histórica, portanto, é possível identificar momentos de maior equilíbrio e constância, alternadas pelo surgimento das conjunturas ou momentos críticos (*critical junctures*). O momento crítico é uma situação de transição política e/ou econômica, caracterizado por um contexto de profunda mudança, seja ela revolucionária ou realizada por meio de reforma institucional (Collier; Collier, 1991).

No que diz respeito à política audiovisual no Brasil, em âmbito federal, esta se desenvolve a partir de um modelo de governança que se baseia no tripé: Conselho Superior do Cinema (órgão colegiado que conta com a participação de órgãos públicos e de especialistas do setor audiovisual), Agência Nacional do Cinema (agência regulatória, portanto, administração indireta) e Ministério da Cultura (administração direta), por intermédio de sua unidade setorial: a Secretaria do Audiovisual (SAv/MinC). Duas das pontas deste tripé institucional, o Conselho Superior do Cinema e a Agência Nacional do Cinema foram criados em 2001, por meio da MP 2.228-1/01. Já a terceira ponta, a Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, foi criada em 1992. O presente trabalho tem o objetivo de apresentar um panorama histórico da atuação da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, estabelecendo marcos institucionais relevantes e políticas públicas de destaque, desde antes da sua criação em 1992 até o ano de 2022, buscando identificar suas mudanças ao longo do tempo, e os momentos críticos que, em alguma medida, moldaram e/ou alteraram sua concepção institucional e a operacionalização da política pública sob sua responsabilidade.

Além da introdução e da conclusão, o presente trabalho está dividido em três partes: (i) na primeira, é apresentado o percurso histórico da política cultural a partir de uma perspectiva institucional e evidencia-se a configuração histórica da política audiovisual; (ii) na segunda, são abordadas as principais ações e programas desenvolvidos pela Secretaria do Audiovisual nas três décadas de sua existência; (iii) a terceira, e última parte, apresenta reflexões acerca de possíveis momentos críticos (*critical junctures*) que causaram mudanças importantes no

desenho e operação da política audiovisual desenvolvida pela SAV/MinC durante as três décadas de sua atuação.

A CULTURA, O AUDIOVISUAL E SUAS ETERNAS RETOMADAS

A Cultura surge na estrutura organizacional federal em 1953, com a criação do MEC – Ministério da Educação e Cultura. Como pasta singular, o Ministério da Cultura foi criado por meio do Decreto nº 91.144, de 15 de março de 1985. Reconhecia-se, assim, a autonomia e a importância da área. Depois disso, a Cultura seria – algumas vezes – rebaixada para a categoria de secretaria, vinculada a outros órgãos, como à Presidência da República ou a outros ministérios. Esses rebaixamentos são sintomáticos para demonstrar que a Cultura, enquanto política pública, vivencia uma constante reivindicação por sua legitimidade, mas ainda não é reconhecida como uma política pública necessária à qualidade de vida dos cidadãos. A esse respeito, é importante registrar que a obrigação do Estado em garantir a todos o pleno exercício dos direitos culturais, o acesso às fontes da cultura nacional, o apoio e o incentivo à valorização e a difusão das manifestações culturais está registrada no Art. 215 da Constituição Federal de 1988. O setor audiovisual, de maneira análoga, vivenciou, em ciclos subsequentes, processos de maior ou menor legitimidade da política cultural que resultaram em momentos críticos de desmonte e posterior retomada.

Fernando Collor de Mello, que governou de 1990-1992, transformou o Ministério da Cultura em Secretaria da Cultura vinculada à Presidência da República, situação revertida em 1992, pela Lei 8.490. Além disso, em 1990, foram extintos órgãos culturais como a Embrafilme (1969-1990 – responsável pelo financiamento, coprodução e distribuição de filmes nacionais, sempre por meio de patrocínio direto do Estado), o Conselho Nacional de Cinema (Concine – órgão de fiscalização da indústria e mercado cinematográfico) e a Fundação do Cinema Brasileiro (que tinha a função de apoiar a produção e a difusão do cinema de caráter cultural).

“Em março de 1990, o primeiro presidente eleito diretamente desde 1960, Fernando Collor de Mello, varria toda a estrutura e legislação de suporte ao cinema em nome de uma política neoliberal que determinava o mercado como supremo guardião da cultura. O colapso da produção foi absoluta. Durante três anos, o número de longas-metragens realizados não completou os dedos de uma mão” (Labaki, 1998, p. 17).

Em 1991, numa tentativa de aproximação com os intelectuais, Collor substituiu o Secretário da Cultura Ipojuca Pontes, cineasta claramente contrário ao patrocínio estatal do cinema, pelo embaixador Sérgio Rouanet. Ele procura articular, junto ao campo

cinematográfico, uma saída para a crise e faz uma revisão da antiga e desativada lei de incentivos culturais (a Lei Sarney) que, reformulada, se torna a Lei Federal de Incentivo à Cultura, conhecida como Lei Rouanet (Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991), que regula o mecenato e permite descontos no imposto de renda para investimentos em cultura. Ela é o marco da nova etapa de fomento à indústria audiovisual, agora fundamentada em modelo de financiamento baseado na renúncia fiscal.

Itamar Franco assumiu a presidência após o impeachment de Collor, que havia deixado a cultura – e o audiovisual – destruídos. Com Itamar, há a retomada do Ministério da Cultura, por meio da Lei nº 8.490, de 19 de novembro de 1992, com as seguintes competências expressas: a) planejamento, coordenação e supervisão das atividades culturais; b) formulação e execução da política cultural; e c) proteção do patrimônio histórico e cultural brasileiro. Pela mesma lei, é criada a Secretaria do Audiovisual (SAv), então denominada Secretaria para o Desenvolvimento Audiovisual.

A Lei do Audiovisual (Lei nº 8.685) foi promulgada em 1993. Assim como a Lei Rouanet, a Lei do Audiovisual utiliza mecanismos de captação de recursos via renúncia fiscal. A Lei do Audiovisual foi aprovada em 20 de julho de 1993, permitindo o abatimento no imposto de renda de todo o dinheiro investido na produção cinematográfica quando a empresa se torna sócia do filme, com direito à participação nos lucros. A Lei do Audiovisual, como é possível perceber, é publicada antes da criação da Ancine. Esta Lei fica sob a competência do Ministério da Cultura até a criação da agência reguladora.

O Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro foi lançado em 1993, como medida emergencial para que se conseguisse retomar produção cinematográfica enquanto a Lei do Audiovisual ainda não gerava seus efeitos. O Prêmio, que teve três edições entre 1993 e 1994, disponibilizou o dinheiro da Embrafilme, extinta por Collor. São frutos do Prêmio Resgate importantes filmes da cinematografia nacional, como *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil*, de Carla Camurati; *Baile perfumado*, de Paulo Caldas e Lírio Ferreira; *O quatrilho*, de Fábio Barreto; *Quem matou Pixote?*, de José Joffily; *Corisco e Dada*, de Rosemberg Cariry; *A ostra e o vento*, de Walter Lima Junior; *Terra Estrangeira*, de Daniela Thomas e Walter Salles; entre outros. Por todas essas iniciativas, na opinião de Melina Marson, o cinema brasileiro ressuscita, recebendo a denominação de “Cinema da Retomada”: “o número de produções cresce (são lançados 12 filmes em 1995, 23 em 1996 e em 1999 são 30), novos diretores estreiam, a visibilidade do cinema nacional aumenta e o público começa a se interessar pelo novo cinema produzido no Brasil” (Marson, 2010, p. 31).

Em 2000, ocorreu em Porto Alegre o III Congresso Brasileiro do Audiovisual (47 anos

depois da segunda edição), que resultou na criação do Grupo Executivo de Desenvolvimento da Indústria do Cinema (Gedic), vinculado à Casa Civil. O Grupo enviou ao Governo uma série de recomendações, destacam-se: a criação de um fundo de fomento e estímulo à produção, à distribuição, à exibição e à infraestrutura; a reformulação de decretos obsoletos ou inadequados; e a aprovação de uma legislação específica para a televisão, visando induzir uma parceria com a indústria cinematográfica brasileira.

Duas medidas de caráter institucional também foram propostas, como explicou Silvio Da-Rin:

“A primeira delas era a criação de um órgão capaz de preencher o vácuo regulatório resultante do desaparecimento do Conselho Nacional de Cinema – Concine. A segunda recomendação de reformatação institucional que consta do sumário executivo do Gedic foi a 'redefinição e ampliação das atribuições da Secretaria do Audiovisual – SAV', órgão singular da administração direta, que havia sido criado por Itamar Franco, no final de 1992, como parte do ressurgido Ministério da Cultura – MinC. Durante quase uma década a SAV foi a única instituição do Estado brasileiro dedicada ao setor cinematográfico, responsável pela definição das macropolíticas e pela implementação de programas e ações de fomento setorial” (Da-Rin, 2010, p. 92).

Assim, apenas em 2001, são criados os outros dois órgãos que hoje compõem o tripé da institucionalização federal do audiovisual: a Agência Nacional do Cinema (Ancine) e o Conselho Superior do Cinema (CSC). Ambos criados pela Medida Provisória 2.228-1, de 2001.

A Ancine, autarquia especial, dotada de autonomia administrativa e financeira, vinculada desde 2003 ao Ministério da Cultura, é o “órgão de fomento, regulação e fiscalização da indústria cinematográfica e videofonográfica”. É uma agência reguladora que emite certificados, fiscaliza as produções e é responsável pela arrecadação de impostos das produções audiovisuais. O CSC é um órgão colegiado integrante da estrutura do Ministério da Cultura. Entre as suas competências estão a formulação da política nacional do cinema, a aprovação de diretrizes gerais para o desenvolvimento da indústria audiovisual, e o estímulo à presença do conteúdo brasileiro nos diversos segmentos de mercado.

Na esteira do institucionalismo discursivo, no que diz respeito à dependência da trajetória, podemos pensar em uma correlação da vocação das políticas públicas da SAV com a extinta Fundação do Cinema Brasileiro, e as da Ancine com o Conselho Nacional de Cinema (Concine). Ambos, destituídos no governo Collor. É interessante fazer essa correlação para pensarmos que não se faz história e nem política pública sem entender as sementes que dão origem a suas árvores, flores e frutos. A esse respeito Zubelli (2017) afirma o tripé anterior da política como sendo EMBRAFILME, Concine e FCB.

“[...] a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme); o Conselho Nacional de Cinema (Concine); e a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB). Estes três últimos representavam o antigo tripé de sustentação da política audiovisual brasileira, até então exclusivamente cinematográfica” (Zubelli, 2017, p. 55).

No Governo Lula, com Gilberto Gil à frente da Pasta, a Cultura é caracterizada a partir de três dimensões: simbólica, cidadã e econômica, e a gestão da SAv é atribuída a Orlando Senna, que trouxe consigo – de acordo com Silvio Da-Rin (2010, p. 93) – visão ampliada do audiovisual e uma nova geração de formuladores de políticas públicas para o setor.

Em 2010, foi instituído pela Lei nº 12.343/2010 o Plano Nacional de Cultura (PNC), que define as diretrizes da política cultural pelos próximos 10 anos, tem como principais objetivos: fortalecimento institucional e definição de políticas públicas que assegurem o direito constitucional à cultura; proteção e promoção do patrimônio e da diversidade étnica, artística e cultural; ampliação do acesso à produção e à fruição da cultura em todo o território nacional; inserção da cultura em modelos sustentáveis de desenvolvimento socioeconômico; e o estabelecimento de um sistema público e participativo de gestão, acompanhamento e avaliação das políticas culturais. O PNC determina, ainda, o fortalecimento do Fundo Nacional de Cultura (FNC) como mecanismo central de fomento às políticas culturais.

Em 2012, já no Governo da Presidenta Dilma Rousseff, há mais um importante marco da política pública cultural: o lançamento de um pacote de Editais Afirmativos, que envolvia a SAv, a Fundação Biblioteca Nacional (FBN) e a Fundação Nacional das Artes (Funarte), iniciativa da então Ministra da Cultura, Marta Suplicy.

O Edital de Apoio para Curta-Metragem – Curta Afirmativo: Protagonismo da Juventude Negra na Produção Audiovisual, desenvolvido em 2012, foi realizado pela Secretaria do Audiovisual em parceria com a Secretaria de Políticas de Ações Afirmativas da Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial da Presidência da República (SEPP/PR). O edital tinha como objetivo selecionar 30 obras audiovisuais de curta-metragem, de 10 a 15 minutos, dirigidos ou produzidos por jovens negros, de 18 a 29 anos, com temática livre, de ficção ou documentário. O valor individual para cada obra foi de R\$ 100 (cem) mil. O Edital é uma ação afirmativa, assim definida pelo Estatuto da Igualdade Racial: “os programas e medidas especiais adotados pelo Estado e pela iniciativa privada para a correção das desigualdades raciais e para a promoção da igualdade de oportunidades”. O Curta Afirmativo foi a primeira ação afirmativa no âmbito da política de fomento à produção audiovisual e chegou a sofrer judicialização, mas obteve sentença favorável a sua continuidade, se consolidando como referência e trazendo legitimidade às demais políticas

afirmativas no campo audiovisual.

Na história recente de fins e retomadas das políticas culturais, infelizmente, no Governo de Jair Bolsonaro (2019-2022), o Ministério da Cultura foi rebaixado à Secretaria Especial e transitou em Ministérios (primeiramente integrou a estrutura do então Ministério da Cidadania e, após o primeiro ano, passou a integrar a estrutura do Ministério do Turismo) sem ter um locus de pensamento crítico e de valorização. A pauta cultural no governo federal foi, assim, desmontada, desnutrida, desvirtuada e limitada. Com a eleição do terceiro governo Lula, há a reestruturação do Ministério da Cultura (MinC), com a nomeação de Margareth Menezes como Ministra e Joelma Oliveira Gonzaga como Secretária do Audiovisual, dando início a mais um novo ciclo de retomada.

Assim, em três décadas, com maior ou menor força, a SAV atuou na formulação de políticas públicas para o audiovisual, em especial, na perspectiva de estimular a formação e a inserção de novos realizadores e realizadoras no setor audiovisual (editais de fomento a curtas, longas de baixo orçamento e voltados para primeiros filmes e implementação de Núcleos de Produção Digital), a regionalização (Revelando os Brasis e cotas por região nos editais de fomento), à democratização de acesso (Programadora Brasil e Cine Mais Cultura) e a diminuição das desigualdades de gênero e de raça no setor (edital Carmen Santos e afirmativos). Além disso, no período, a unidade realizou ações de internacionalização e a instrumentalização de convênios, emendas parlamentares e instrumentos congêneres; e, ainda, a operacionalização da Lei de Incentivo à Cultura (Lei Rouanet), quanto aos projetos do audiovisual.

Quadro 1: Histórico dos principais Editais da SAV (por ano)

Longa B.O.	Curta Metragem	Curta Criança	Curta Animação	Curta Criança Animação	Roteiro / Desenvolv.	Document.	Série de TV	Comercial ização	Festivais Mostras	Política Afirmativa	Outros
	1997										
2000	1999				1999						
2001	2001				2001						Finalização 2003
2003	2003				2003	1999					
2004	2004	2003	2004		2004	2001				2012	
2005	2005	2004	2005		2005	2004				2013	Transmídia 2018
2007	2007	2005	2007		2007	2009				2014	
2009	2009	2007	2009	2004	2009	2010	2007	1999	2017	2016	APPs, Vlogs Jogos Eletrônicos
2010	2010	2010	2010	2018	2010	2011	2018	2000	2018	2017	
2011	2011	2013	2013		2011	2013				2018	
2014	2012	2018	2018		2011	2014					2017
2016	2013				2016	2018					2018
2018	2014				2017						
	2017				2018						
	2018										

Fonte: elaboração própria, 2023.

PRINCIPAIS AÇÕES E PROGRAMAS DESENVOLVIDOS PELA SECRETARIA DO AUDIOVISUAL

No decorrer da história da Secretaria do Audiovisual muitas políticas e programas foram instituídos para os diversos elos da cadeia do setor: difusão, preservação, formação, inovação e produção. O fomento a esses segmentos se deu de diversas maneiras, mas, infelizmente, muitos foram descontinuados, demonstrando que o setor audiovisual carece de políticas estruturantes, que sejam fortes o suficiente para não serem descontinuadas ou destruídas ao longo das gestões.

Em 2003, por meio do Decreto nº 4.805, a Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura incorpora a Cinemateca Brasileira à sua estrutura. A partir desse período, a Cinemateca Brasileira realiza grandes investimentos nas atividades de preservação e difusão de acervos, bem como na infraestrutura, com os recursos investidos pelo Ministério da Cultura. Em parceria com a Sociedade Amigos da Cinemateca (SAC) são realizadas ações como a Programadora Brasil, criada em 2006, que dispõe de um catálogo composto por filmes históricos e contemporâneos, curtas, médias e longas-metragens, de todos os gêneros (animação, documentário, experimental e ficção), que contam histórias do imaginário brasileiro e dos seus autores. A difusão não comercial dos filmes contribuiu para formação de público e desenvolvimento de pensamento crítico a partir do cinema brasileiro. O programa foi descontinuado e seus DVDs tornaram-se obsoletos. Parte do material foi perdido na enchente que atingiu o depósito da Cinemateca Brasileira localizado na Vila Leopoldina, em São Paulo, em janeiro de 2020. Outra parcela foi entregue, em 2021, pela Secretaria Especial da Cultura ao Departamento Penitenciário Nacional do Ministério da Justiça para distribuição nos diversos estados do Brasil no âmbito do sistema prisional brasileiro.

Outro programa estruturante realizado pela SAV com a Cinemateca Brasileira foi o Cine Mais Cultura, por meio do qual o Ministério da Cultura disponibilizava equipamentos audiovisuais de projeção digital e obras brasileiras do catálogo da Programadora Brasil, cujo objetivo primordial era ampliar o acesso às produções recentes e aos filmes representativos da cinematografia brasileira que estavam fora do circuito de exibição. Além disso, promovia oficinas de capacitação cineclubista, atendendo prioritariamente bairros periféricos de grandes centros urbanos e municípios. A meta 30 do PNC tinha como foco que 37% dos municípios brasileiros fossem equipados com um cineclube. Até 2014, 701 municípios possuíam cineclubes, ou seja, aproximadamente 12% dos municípios brasileiros possuíam cineclubes cadastrados no Cine Mais Cultura, como pode ser conferido no painel de atingimento de metas do PNC. A referida política não é mensurada desde então, levando a crer que foi

descontinuada por volta de 2013/2014 e confirmando que a meta do PNC não foi alcançada.

Em 2005, surgiram os Núcleos de Produção Digital (NPDs), com a missão de apoiar a articulação regional, a regionalização, a formação e capacitação profissional, a produção independente, a difusão e a inovação tecnológica do audiovisual. O objetivo era implantar centros de qualificação profissional e de aperfeiçoamento técnico, bem como de apoio à produção e à difusão não comercial do audiovisual.

A meta 43 do Plano Nacional de Cultura, instituído pela Lei nº 12.343/2010, prevê que 100% das Unidades da Federação devem dispor de, pelo menos, um Núcleo de Produção Digital. Nesse contexto, foram implantados nos últimos anos 29 NPDs, em 24 Unidades da Federação, com exceção dos estados de Amazonas, Rondônia e Roraima.

Atualmente, do total de NPDs implantados, 23 encontram-se ativos, ou seja, possuem instrumentos de pactuação vigentes ou relatórios de atividade atualizados. Outros 6 NPDs foram considerados inativos por não possuírem instrumentos vigentes e não atenderem às diligências de acompanhamento das atividades do Núcleo. Desses 23, o do Espírito Santo foi firmado no final de 2022, cabendo ainda uma inauguração de fato.

Apesar de ser um programa que ainda está ativo, não possui uma base normativa que o institua como uma política estruturante e estratégica da SAV.

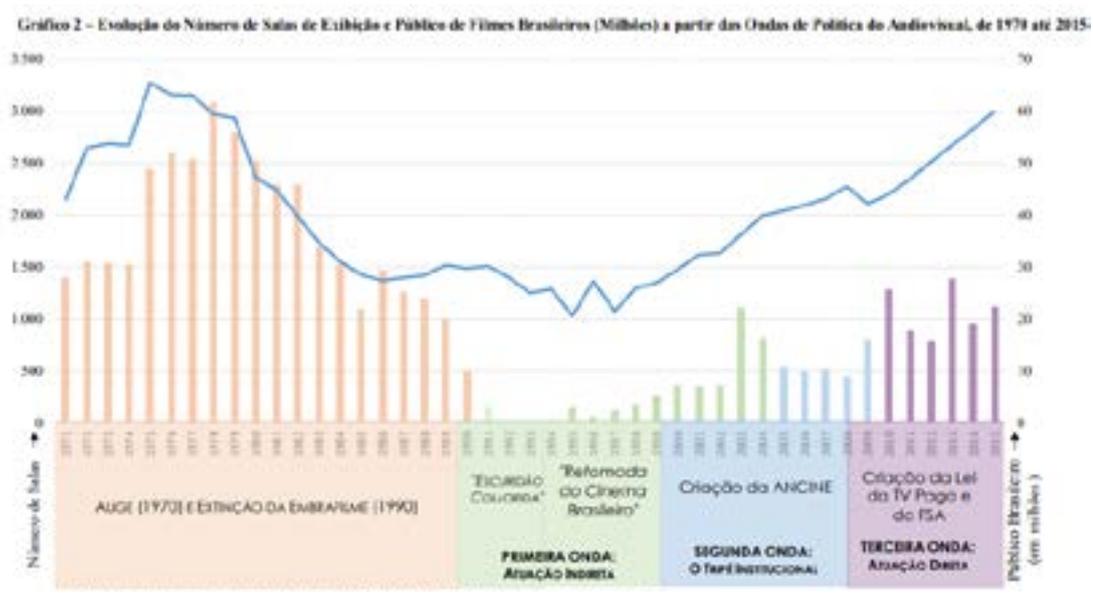
A atuação da Secretaria do Audiovisual nessas três décadas viabilizou obras audiovisuais históricas e premiadas. Nos editais de fomento à produção de longas-metragens de baixo orçamento, uma política histórica da SAV, podemos citar obras como *Amarelo Manga*, de Cláudio Assis, que ganhou o Grande Prêmio Cinema Brasil de melhor fotografia e indicação em outras 12 categorias além dos prêmios de melhor filme; *Dois perdidos numa noite suja*, de José Joffily, que foi vencedor nas categorias de melhor atriz, diretor e roteiro do Festival de Brasília (2002); *Houve uma vez dois verões*, de Jorge Furtado; vencedor nas categorias de melhor diretor, edição e roteiro no Cine Ceará; *Filhas do vento*, de Joel Zito Araujo, um marco do cinema negro tendo percorrido importantes festivais internacionais; *Elvis e Madona*, de Marcelo Laffitte, ganhador do prêmio de melhor roteiro no Festival do Rio; *Se nada mais der certo*, de José Eduardo Belmonte, vencedor nas categorias melhor filme, atriz e roteiro no Festival do Rio; *Cine Holiúdy*, de Halder Gomes, que viria a ser desenvolvido em outras obras audiovisuais e continua gerando frutos; *O som ao redor*, de Kleber Mendonça Filho, que venceu melhor filme da 36ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo; *Mãe só há uma*, de Anna Muylaert, que conquistou o prêmio Teddy Awards (cinema LGBTQIA+) no Festival de Berlim; *Boi Neon*, de Gabriel Mascaro, que venceu o Festival do Rio nas categorias longa de ficção, roteiro, atriz coadjuvante e direção de fotografia; *Marte Um*, de Gabriel Martins, que foi contemplado no Edital

Longa de Baixo Orçamento Afirmativo, e foi o escolhido para concorrer a uma vaga no Oscar, além de ter sido premiado no Out on Film Festival e no Festival de Nashville.

A SAv/MinC viabilizou mais de 1.000 produtos audiovisuais por meio de editais de fomento, além de ter viabilizado a realização de centenas de festivais e mostras de cinema anualmente, além de ter contribuído para a formação de técnicos, artistas, diretores e inúmeros atores do audiovisual, seja por meio dos cineclubes, NPDs, do Centro Técnico do Audiovisual (CTAv), da Cinemateca Brasileira (CB), ou da produção de curta, média e longas-metragens. A SAv também desenvolveu ações inovadoras que se tornaram referência para a política em âmbito federal e subnacional, como os instrumentos de política afirmativa (mediante editais exclusivos, pontuação indutora e/ou cotas), como os conteúdos transmídia, jogos eletrônicos e diversos outros tipo de ações com impactos tecnológicos, estéticos e de desenvolvimento da cadeia produtiva do audiovisual.

CONJUNTURAS E MOMENTOS CRÍTICOS

No que diz respeito às conjunturas, ou momentos críticos identificáveis no percurso histórico da política audiovisual no Brasil, entendidos como aqueles momentos de transição política e/ou econômica, caracterizado por um contexto de profunda mudança, seja ela revolucionária ou realizada por meio de reforma institucional (Collier; Collier, 1991), cabe mencionar o gráfico de Zubelli (2017), que analisa o setor na perspectiva de ondas (entre 1971 e 2015), demarcando fases temporais com o auge do setor; a extinção da Embrafilme; e as três ondas a partir de 1990.



Fonte: Zubelli, 2017 (a partir de dados do Filme B, OCA/ANCINE, Ikeda (2015), Bertini (2008) e Borges (2014))

O marco para a primeira onda é atribuído pela autora como o período de maior implementação da política audiovisual por intermédio de mecanismos de fomento indireto (incentivo fiscal via Lei Rouanet e Lei do Audiovisual), a segunda onda como a consolidação do tripé CSC-SAV-ANCINE e a terceira onda como a atuação direta após a criação do marco regulatório do SEAC (TV Paga), e da operacionalização do Fundo Setorial do Audiovisual como mecanismo de fomento direto ao setor, mediante investimento. Uma quarta onda, com reflexos de desmonte, poderia ser acrescida no recorte pós 2019, sobretudo no que concerne à paralisação do FSA e da ANCINE e o desmonte do Ministério da Cultura, materializado em sua extinção. No momento atual, com a recriação do órgão, tem início um novo processo de retomada.

No que alcança a Secretaria do Audiovisual, de maneira mais específica, na lógica dos momentos críticos que acabam por impactar a política pública, cabe mencionar a descontinuidade observada na gestão da unidade. Isso porque, para além dos resultados e impactos obtidos, a Secretaria do Audiovisual vivenciou um processo de descontinuidade e a alternância das gestões como elemento desafiador para a consecução dos objetivos da unidade, sobretudo na última década, conforme é possível constatar no quadro a seguir, que detalha os titulares da unidade. Enquanto, nas primeiras duas décadas, a SAV teve ciclos de 3 a 6 anos com o mesmo gestor, na última década, a unidade contou com 15 titulares diferentes, com destaque para o ano de 2019, que contou com 3 gestores diferentes naquele mesmo ano.

Quadro 2: Titulares da Secretaria do Audiovisual

1ª Década (1993-2002)	2ª Década (2003-2012)	3ª Década (2013-2022)
(1993) Geraldo Moraes	(2003) Orlando Senna (01/2003)	(2013) Leopoldo Nunes Mario Borgneth (11/2013)
(1994) Miguel Faria Junior	(2004) Orlando Senna	(2014) Mario Borgneth
(1995) Miguel Faria Junior Vera Zaverucha	(2005) Orlando Senna	(2015) Pola Ribeiro (02/2015)
(1996) Vera Zaverucha Moacir Ferreira de Oliveira	(2006) Orlando Senna	(2016) Alfredo Bertini (06/2016) Mariana Ribas (12/2016)
(1997) Moacir Ferreira de Oliveira	(2007) Orlando Senna Silvio Pirôpo Da-Rin (11/2007)	(2017) Mariana Ribas João Batista Silva (08/2017)
(1998) Moacir Ferreira de Oliveira	(2008) Silvio Pirôpo Da-Rin	(2018) João Batista Silva Frederico Maia Mascarenhas (07/2018)
(1999) José Álvaro Moisés (01/1999)	(2009) Silvio Pirôpo Da-Rin	(2019) Pedro Henrique Peixoto (02/2019) Ricardo Fadel Rihan (07/2019) Katiane de Fátima Gouvêa (11/2019-11/2019)

(2000) José Álvaro Moisés.	(2010) Newton Cannito (05/2010)	(2020) Heber Moura Trigueiro (04/2020) Bruno Graça Melo Côrtes (08/2020)
(2001) José Álvaro Moisés.	(2011) Ana Paula Santana (02/2011)	(2021) Bruno Graça Melo Côrtes Felipe Pedri (11/21)
(2002) José Álvaro Moisés	(2012) Ana Paula Santana Leopoldo Nunes (12/2012)	(2022) Jéssyca Paulino (03/22) Gustavo Chaves Lopes (05/22)

Fonte: elaboração própria, 2023.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho objetivou apresentar um panorama histórico da atuação da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, unidade integrante do tripé da governança da política audiovisual no Brasil. Na institucionalização do audiovisual, foi destacada a vocação da SAV para a formação, a preservação, a regionalização, a democratização de acesso e a diminuição das desigualdades de gênero e de raça no setor, resgatando a sua dependência da trajetória como herdeira do locus crítico da Fundação do Cinema Brasileiro.

Para tanto, buscou-se estabelecer os marcos institucionais relevantes e as políticas públicas de destaque da unidade, desde antes da sua criação, em 1992, até o ano de 2022, buscando identificar suas mudanças ao longo do tempo, apontando não apenas os períodos de fins e recomeços, mas a falta de raízes firmes que sustentem os programas e as políticas audiovisuais de forma mais estruturante. A falta de longevidade dos gestores à frente da SAV é um sintoma que precisa ser levado em consideração. Aponta-se, ainda assim, marcos históricos dos quais são difíceis de retroceder, mesmo que adormeçam por um tempo, como as políticas afirmativas da SAV, que são modelos que se disseminam tanto no âmbito federal, quanto estadual e municipal; o estímulo à produção de obras audiovisuais de longa-metragem de baixo orçamento, muitas das quais se tornam referência no cinema nacional; o olhar voltado à formação, seja de forma direta ou no fomento à produção de curtas e médias; a difusão por meio de mostras, festivais, cineclubes ou outros programas; a preservação e a memória audiovisual, em especial ligada à Cinemateca Brasileira e ao Centro Técnico do Audiovisual; e as ações voltadas à regionalização do setor como um todo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. Ministério da Cultura. As metas do Plano Nacional de Cultura. Disponível em: <http://pnc.cultura.gov.br/category/metas/30/>. Acesso em: 13 jul. 2023.

COLLIER, David; COLLIER, Ruth. **Shaping the political arena**. Critical junctures, the labor movement, and regime dynamics in Latin America. Princeton, New Jersey: Princeton

University Press, 1991.

CHECHI, Leticia; GRISA, Cátia. Abordagens Institucionalistas e as contribuições na análise de políticas públicas. **Revista de Políticas Públicas**, v. 23, n. 2, jul. 2019, pp. 735-753.

DA-RIN, Silvio. Dez anos de políticas públicas para o audiovisual brasileiro. *In: Revista Observatório Cultural/OIC*. São Paulo: Itaú Cultural, 2010. nº 10 (set/dez. 2010).

MAHONEY, J. **Path dependence in historical sociology**. *Theory and Society*. n. 29, p. 507-548, 2000.

MARSON, Melina. Para entender a retomada: cinema e Estado no Brasil nos anos 1990. **Revista Observatório Cultural/OIC**. São Paulo: Itaú Cultural, 2010. nº 10 (set/dez. 2010).

SKOCPOL, T.; PIERSON, P. Historical Institutionalism in contemporary Political Science. *In: KATZNELSON, I., MILNER, H. Political Science: State of the Discipline*. New York: W.W. Norton, p. 693-721, 2002.

ZUBELLI, Luana. **Uma visão sistêmica das políticas públicas para o setor audiovisual: entendendo sua trajetória desde os anos 1990 no Brasil**. Tese (Doutorado em Economia) Programa de Pós-Graduação em Economia do Instituto de Economia da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2017.

MESA XIX

I INTERFACES III:
CULTURA E EDUCAÇÃO

CINE DARCY: UM PROJETO DE INTERVENÇÃO CULTURAL INTERUNIVERSITÁRIO NO NORTE FLUMINENSE

Elis de Araújo Miranda¹
Maria Priscila Pessanha de Castro²

RESUMO: O Cine Darcy é um projeto de intervenção territorial implementado por duas universidades instaladas em Campos dos Goytacazes (RJ), a Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (UENF) e a Universidade Federal Fluminense (UFF). Objetiva difundir a produção audiovisual brasileira, promover a formação de plateia para o cinema e ampliar o debate sobre temas sócio-econômicos-políticos-culturais discutidos por grupos de pesquisas, por movimentos sociais de periferias e de cidades pequenas e médias do interior do Brasil. Busca-se, com o Cine Darcy, contribuir com o desenvolvimento regional tendo a cultura como dimensão central do desenvolvimento e assim, quem sabe, cumprir o desejo de Darcy Ribeiro em criar uma escola de cinema no Norte Fluminense e de Marilena Chauí, de promover a cidadania cultural.

PALAVRAS-CHAVE: Política Cultural. Cinema. Extensão. Norte Fluminense. Darcy Ribeiro.

INTRODUÇÃO

O Cine Darcy (Figura 1) é um projeto de intervenção territorial de alcance regional que tem a cultura como dimensão central para promover o desenvolvimento regional. Este projeto articula duas universidades públicas instaladas em Campos dos Goytacazes: a Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (UENF) e a Universidade Federal Fluminense (UFF) e que tem por objetivos: a) difundir a produção audiovisual brasileira; b) promover a formação de plateia para o cinema e c) ampliar o debate sobre temas

¹Doutora em Planejamento Urbano e Regional. Docente da Universidade Federal Fluminense com vínculo no curso de Graduação em Geografia e no Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Regional, Ambiente e Políticas Públicas (PPGDAP). E-mail: elismiranda@id.uff.br.

²Doutora em Física. Docente da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (UENF) com vínculo ao curso de Graduação em Física e ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Naturais (PGCN). E-mail: mariapriscula@uenf.br.

sócio-econômicos-políticos-culturais em foco nas regiões brasileiras, especialmente questões discutidas por grupos inseridos em periferias urbanas e em cidades pequenas e médias do interior de tais regiões. Ressalta-se o fato de Campos dos Goytacazes ocupar posição de centralidade da região Norte Fluminense.

Figura 1 - Logo do Cine Darcy.



Assim, em agosto de 2020 criou-se o Cine Darcy, no contexto do projeto de extensão universitária Gestão Cultural UENF (2020-2023). Importa ressaltar que a UENF é executora de um dos programas de extensão de maior impacto territorial no estado do Rio de Janeiro, com oferta de aproximadamente 3000 de bolsas para estudantes da própria universidade, para estudantes de nível médio e para profissionais de diferentes áreas do conhecimento com graduação e pós-graduação, no Programa Universidade Aberta (UA).

Segundo o informativo da Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Comunitários (PROEX) /UENF, a PROEX foi criada em 1999 com o objetivo de promover o desenvolvimento regional. Em agosto de 2004 a UENF criou o Programa Universidade Aberta alinhado com as diretrizes do Plano Nacional de Extensão. O foco desta política são os profissionais de nível elementar, médio e profissional da comunidade externa à UENF, vinculados aos Projetos de Extensão instituídos dentro do Programa Universidade Aberta, que contemplem as áreas temáticas de atuação da política de extensão universitária, em consonância com o Plano Nacional de Extensão e que privilegie a troca de saberes acadêmicos e populares, bem como prioriza práticas voltadas ao atendimento a necessidades de desenvolvimento social e tecnológico emergentes no Norte Fluminense, e busca a

Nesse cenário da extensão universitária, o Projeto Gestão Cultural UENF (2020-2023) foi aprovado e passou a realizar ações e promover articulações entre projetos culturais aos espaços universitários já existentes na UENF. Dentre as ações do referido projeto insere-se o Cine Darcy, executado em parceria com o Laboratório de Pesquisa em Planejamento, Cultura e Representações Espaciais (Lab_Cult_Uff), que prevê a realização de exibição de produções audiovisuais nacionais seguidas de sessões de debate com convidados de todo o Brasil e a organização de mostras temáticas inseridas em eventos acadêmicos e de extensão.

A articulação de ações culturais em consonância com os diferentes sujeitos sociais e grupos socioculturais advindos de diferentes classes sociopolíticas do país faz com que o Cine Darcy seja entendido como um projeto de intervenção territorial que não apenas discute questões associadas ao desenvolvimento regional como se propõe a ser um espaço de sociabilidade e de interação entre cidade-regiões.

Importa destacar que o projeto Gestão Cultural UENF (2020-2023) encontra-se amparado em dois conceitos-chave: o de região e o de cultura. No que se refere ao conceito de região, nos orientamos pelo conceito de região como arte-fato, elaborado por Haesbaert (2010, p. 110). O autor propõe uma discussão sobre a região a partir de três questões fundamentais: a região como produto e produtora dos processos de diferenciação; das dinâmicas tanto da globalização quanto da fragmentação e suas combinações e intensidades e por fim a região construída através da atuação de diferentes sujeitos sociais em lógicas espaciais de poder e de grupos socioculturais e de classes sociopolíticas.

No que se refere à cultura, buscou-se inspiração no pensamento do Ministro da Cultura do governo Lula da Silva (2003-2006) Gilberto Gil que afirma que a cultura está no âmbito das coisas ordinárias da vida e que deve ser pautada pelo princípio da diversidade. Para o ministro Gilberto Gil, a cultura é tudo aquilo que, no uso de qualquer coisa, se manifesta para além do mero valor de uso. A articulação de ações culturais em consonância com os diferentes sujeitos sociais e grupos socioculturais advindos de diferentes classes sociopolíticas do país faz com que o Cine Darcy seja entendido como um projeto de intervenção territorial que não apenas discute questões associadas ao desenvolvimento regional como se propõe a ser um espaço de sociabilidade e de interação entre as universidades-cidade-regiões. São nas universidades que se encontram diariamente estudantes advindos de todos os municípios do Norte e do Noroeste Fluminense, e é neste espaço de integração regional que as trocas de experiências e momentos de sociabilidade se realizam.

ANTECEDENTES HISTÓRICOS: O CINE DARCY NO CONTEXTO DA CRIAÇÃO DA UENF EM 1993

A Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (UENF) é um projeto político-pedagógico-territorial idealizado por Darcy Ribeiro, executado, pelo então governador do estado do Rio de Janeiro, Leonel Brizola e o projeto arquitetônico coube a Oscar Niemeyer. Inaugurada em 1993, a UENF provocou e ainda provoca mudanças na estrutura espacial urbano-regional, na circulação de pessoas entre os municípios que compõem o Norte e o Noroeste Fluminense, no pensamento e nas estruturas sócio-econômicas-político-culturais com a formação de profissionais nas três principais áreas do conhecimento: Ciências Humanas, Exatas e Naturais e Biológicas e da Terra. Tais profissionais são absorvidos pelas firmas e instituições que atuam na região, mas também se inserem em outras regiões do Brasil e do mundo.

Originalmente a UENF foi estruturada por Darcy Ribeiro em núcleos, laboratórios e centros culturais. A partir dos laboratórios, seriam estruturados os cursos de graduação e de pós-graduação e os centros culturais articulariam todos os centros, laboratórios e cursos de graduação e pós-graduação. Tendo como propósito o desenvolvimento de tecnologias-inovação-cultura. A cultura ocupava um espaço central na concepção darcyniana de universidade. Ensino, Pesquisa e Cultura integrados em laboratórios de onde seriam formados os novos pesquisadores.

No projeto de universidade apresentado por Darcy Ribeiro, a UENF deveria ter uma faculdade de educação, associada à produção audiovisual e a difusão de produção de conhecimento a partir da escola de comunicação, propondo, dessa forma, a instalação da Faculdade de Educação e Comunicação. Segundo o projeto de Darcy Ribeiro,

“A Universidade Estadual do Norte Fluminense retoma os compromissos e ambições da Universidade de Brasília também no campo da educação. A sua faculdade de Educação e Comunicação será a que Anísio Teixeira e eu quisemos criar ali, naturalmente adequada aos dias de hoje. A novidade atual da nova faculdade, com respeito aos nossos planos de trinta anos atrás, é o esforço de integrar a educação com a comunicação, a escola com a televisão” (Ribeiro, 1993, p. 7).

A Faculdade de Educação e Comunicação formaria um professor capaz de produzir materiais audiovisuais e dominar as tecnologias de comunicação. Para Darcy Ribeiro, o professor deveria ser capaz de se comunicar por meio de programas de TV e Rádio e que seriam esses os meios de ampliar as vozes docentes, propagando ideias para quem não pudesse ter acesso às escolas e universidades. Darcy Ribeiro já afirmava em 1993:

“A Faculdade de Educação – FEC - da UENF está voltada para o duplo objetivo a de capacitar professores para o uso efetivo de recursos audiovisuais e da multimídia e de capacitar os profissionais da televisão para o exercício consciente de suas funções educativas. Não se trata, porém, de formar profissionais ambíguos. O educador que formar, será especificamente educador, e o trabalhador da educação e rádio será preparado também especificamente, como um profissional do vídeo, da câmera, da televisão e do rádio. Mas, uns e outros, serão social e culturalmente responsáveis” (Ribeiro, 1993, p. 10).

Darcy Ribeiro concebeu a FEC em quatro níveis de formação do trabalhador da educação e o trabalhador da comunicação. A FEC estaria estruturada em quatro Escolas, todas em regime integral ou de residência, concebida a partir do princípio de interdisciplinaridade e transdisciplinaridade: a) Escola Normal Superior – nesta escola o estudante estaria sendo preparado para atuar na pré-escola e na educação infantil; b) a segunda seria a Escola de Professor que formaria profissionais para atuarem no ensino médio; c) a terceira Escola formaria profissionais para atuar no ensino técnico, em associação com o SENAI; por fim, d) a Escola Nacional de Cinema e Televisão – esta escola era sem dúvida, o projeto dos sonhos do Darcy Ribeiro³.

O sonho da Faculdade de Educação e Comunicação não vingou em Campos dos Goytacazes. Não da forma com que Darcy havia sonhado, mas floresceram anos depois. Em 2009 foi inaugurada a sala de cinema da UENF. Entre 2009 e 2020 a sala de cinema do centro de convenções da UENF permaneceu sob a coordenação do professor Ronaldo Novelli, sendo este o responsável por promover ações de integração entre cursos de graduação da UENF e escolas públicas assistindo a produções que tivessem a natureza como tema central. Apenas em 2020 a sala de cinema foi batizada com o nome do idealizador da UENF: Cine Darcy! Um reconhecimento ao projeto da Escola Nacional de Cinema pensada por Darcy Ribeiro para o Norte Fluminense no contexto do projeto da Universidade do Terceiro Milênio. Lembrando que o campus universitário é nomeado de Leonel Brizola, o Centro de Convenções de Oscar Niemeyer e a Universidade recebeu o nome do seu criador, passando a ser nomeada de

³Esta escola de cinema seria implantada sob a assistência da Escola Internacional de Cinema de Havana, em Cuba. Um acordo de cooperação técnica e científica permitiria o intercâmbio entre as escolas de Campos dos Goytacazes e de Havana e seria instalada no prédio do século XVII, que abrigou o colégio dos Jesuítas e funcionaria em regime de residência no período de dois anos de dedicação exclusiva. Segundo Darcy Ribeiro, nesta escola, “o professor ensina o que sabe e o aluno aprende fazendo”. O estudante teria aulas de fotografia, filmagem, gravação, direção, produção, edição, dramaturgia, vídeo e TV. Todas as escolas estabeleceriam relações com os CIEPES locais e outras escolas em funcionamento na região. Do projeto do Darcy para a UENF restou o curso de graduação em pedagogia e a criação de uma sala de exibição de filmes. Enquanto que a Escola de Cinema Darcy Ribeiro veio a ser fundada na cidade do Rio de Janeiro para formar profissionais do cinema. Mas as sementes plantadas por Darcy Ribeiro floresceram.

Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro. Não seria redundância prestar a dupla homenagem a um intelectual da envergadura de Darcy Ribeiro.

Importa ressaltar que a UENF atualmente encontra-se estruturada em quatro Centros: Centro de Ciências Biológicas, Ciência do Homem, Ciência e Tecnologia e Ciências Agrônômicas. Do projeto original para a cultura, manteve-se apenas a Casa de Cultura Villa Maria, um sobrado localizado na área central da cidade. Não havendo, portanto, espaços destinados à formação em cultura, artes ou comunicação, bem como acessibilidade a espaços culturais no campus Leonel Brizola.

A ausência de cursos de graduação associados aos campos da arte, da cultura e da comunicação é suprida por meio de projetos de extensão universitária. Assim, coube à extensão universitária promover a cidadania cultural em um campus reconhecidamente árido por seus estudantes, docentes e técnicos administrativos.

A CONCEPÇÃO DO CINE DARCY NO CONTEXTO DA GESTÃO CULTURAL DA UENF (2020-2023)

O Cine Darcy é parte integrante do projeto de extensão intitulado Gestão Cultural UENF (2020-2023) que, por sua vez, integra um conjunto de ações geridas pela Assessoria de Cultura da UENF em associação ao Lab_Cult_UFF. Objetiva promover a articulação entre projetos de extensão oferecidos pela UENF aos equipamentos culturais universitários, reconhecidamente a sala de cinema do centro de convenções, que passou a ser denominada de Cine Darcy e a Casa de Cultura Villa Maria. Esta última já bastante integrada à sociedade campista.

O projeto Gestão Cultural Uenf (2020-2023) começou a ser concebido ainda em dezembro de 2019, quando a atual gestão da UENF criou a Assessoria de Cultura e convidou docentes da UFF a compor a equipe para discutir e propor uma política cultural universitária ou até mesmo interuniversitária. A primeira tarefa foi identificar os espaços que seriam geridos pela Assessoria de Cultura. A segunda tarefa era elaborar projetos a serem submetidos ao edital de Extensão Universitária na UENF, visto que, por meio desse edital poderiam ser selecionados profissionais com experiência em produção e gestão cultural, com atuação em cineclubes, estudantes universitários interessados em integrar a equipe e assim poder receber uma formação em programação e projeção de cinema e um segundo grupo que pudesse pensar ações na Casa de Cultura Villa Maria. A assessoria de cultura da UENF concebeu o projeto de extensão Gestão Cultural UENF (2020-2023) e iniciou as ações a partir de março de 2020

com a projeção do filme Bacurau.

Após a exibição de Bacurau em 03 de março de 2020, já estávamos preparando as ações para continuidade da programação do cinema quando fomos surpreendidos com o anúncio das medidas de isolamento social impostas pela pandemia de Covid-19 que assolou o mundo em um curto período de tempo. As universidades foram fechadas e nenhuma atividade poderia acontecer de forma presencial. Nesse momento, o grupo de trabalho do projeto Gestão Cultural optou pela virtualização das suas ações e buscou oferecer atividades culturais a todos os impossibilitados de frequentar espaços públicos, espaços culturais. Mas como superar as barreiras técnicas e tecnológicas para que conseguíssemos realizar ações virtuais?

Buscou-se o apoio de outros grupos de trabalho que buscavam a virtualização de suas atividades. A partir das experiências do Laboratório de Pesquisa em Espaço e Tecnologia, o LABESPAÇO, do Instituto de Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional (IPPUR/UFRJ), coordenado pelas professoras Tamara Egler e Lalita Kraus, tivemos acesso a um curso de formação em tecnologias de comunicação e informação e passamos, então, a adotar o *streamyard* como ferramenta de transmissão e as redes sociais (*Facebook* e *YouTube*) para dar acesso ao público às programações do Cine Darcy.

Outro desafio a superar foi o acesso às produções audiovisuais sem que precisássemos dispor de recursos para pagamento de direitos autorais, uma vez que a universidade não dispõe de recursos para este fim. As redes acadêmicas e sociais nos ajudaram a superar este desafio. Contatamos com o apoio de cineastas que produzem curtas, longas, animações e solicitamos a liberação dos filmes para serem exibidos. Conseguimos adesões de cineastas de Belém, Recife e Curitiba e colocamos no ar a programação do Cine Darcy.

EXIBIÇÕES, SESSÕES DE DEBATES E MOSTRAS DE CINEMA: TEMÁTICAS LOCAIS, REGIONAIS E NACIONAIS EM DEBATE

No contexto pandêmico, previam-se exibições de filmes e sessões de debates. No entanto, o grupo passou a receber convites para integrar a programação dos eventos acadêmicos com mostras temáticas e a organizar sessões especiais apenas com exibições de produções campistas, um reforço ao regionalismo e à cultura local. O primeiro ano, por estarmos em formato virtual, criamos sessões semanais. A partir do segundo ano, passamos às sessões mensais em formato híbrido a ocorrer durante a semana para atender os estudantes universitários, docentes e comunidade em geral e mostras de cinema com temas associados aos problemas regionais brasileiros.

Em 24 de agosto de 2020 aconteceu a primeira sessão virtual do Cine Darcy (Figura 2), com o debate “Os impactos da Pandemia no Cinema” e assim seguiram as sessões, mostras temáticas e debates. Nesta sessão, que se encontra disponível no canal do *youtube* do Cine Darcy, contamos com a participação da cineasta Bete Bullara, dos pesquisadores Heitor Bejnamim, Pedro Maia e do gestor do Cine Arte UFF Pedro Gradella. Discutimos os impactos da pandemia para os gestores das salas de cinema, produção de audiovisual e os impactos na cadeia produtiva da economia da cultura. Neste momento não havia muita informação sobre o tempo em que precisaríamos ver em estado de isolamento social e não se previam os prejuízos causados por quase dois anos de isolamento e distanciamento social e de um governo negacionista que amplificou os problemas da gestão da saúde pública, da economia, da produção artística, das ações culturais e de todas as outras dimensões da vida.

Figura 2 - Primeira Sessão Virtual do Cine Darcy.



SOBRE OS TEMAS DAS SESSÕES REGULARES

Para as sessões regulares destacamos a produção em formato de curtas metragens com temas específicos que se constituem em problemas cotidianos de pessoas, grupos e regiões. Temas como a discussão sobre cinema e pandemia se tornou um problema para toda a comunidade audiovisual brasileira, visto que houve uma comoção em virtude do fechamento das salas de cinema e toda a programação de lançamentos de filmes foi suspensa, deixando muitos trabalhadores do cinema sem recursos para seus proventos básicos.

O tema associado aos recursos públicos do fundo do audiovisual brasileiro, as políticas públicas de cultura e as censuras que passaram a acontecer às produções nacionais também foram temas de sessões do Cine Darcy.

A participação da juventude negra e suas produções independentes estiveram em pauta em diferentes sessões. A participação de produtoras negras independentes, do ProduPretas, de

Cabo Frio e do Cine Clube TF, da Terra Firma, localizado na periferia urbana de Belém, teve destaque para ampliar as vozes da juventude periférica negra, indígena e LGBTQIA+. A partir do Cine Clube TF, discutimos não apenas o acesso à produção audiovisual, mas o acesso às salas de exibição. Por estarem localizadas em shopping o acesso a população negra e indígena é negado ou acontece de forma vigiada, denunciam tanto as ativistas do ProduPtretas quanto os jovens da Terra Firme.

Outro destaque das sessões regulares são as produções audiovisuais que associam cinema e música ou cinema e literatura. A partir de filmes exibidos convidamos músicos, escritores e docentes do campo da literatura para discutir qual seria o papel do cinema da divulgação da produção musical e de literatura. Importa dar destaque para a sessão que tivemos para discutir o trabalho escravo no Brasil. Em uma sessão realizada em parceria com a Comissão Pastoral da Terra (CPT) e o Ministério Público do Trabalho (MPT) foi exibido o filme Pureza (Figura 3), com a participação de membros da CPT nacional, o diretor do filme, Renato Barbieri e de parte do elenco na sessão de debate presencial.

Figura 3 - Sessão do Pureza.



TEMAS DAS MOSTRAS NO CONTEXTO DOS PROBLEMAS REGIONAIS BRASILEIROS

Além dos temas regionais brasileiros discutidos nas sessões regulares, organizamos sessões temáticas associadas aos temas das Mostras de Extensão e dos Congressos de Iniciação Científica e de Pós-graduação. Esta iniciativa tinha por objetivo divulgar a existência do Dine Darcy junto à comunidade acadêmica e ampliar o debate sobre temas relevantes em outras regiões brasileiras.

Organizamos as seguintes mostras temáticas (Figura 4): i) A Mostra de Cinema

Paraense; (ii) A Mostra Cinema & Periferia e a Mostra Brasil Interior e a mais recente, (iv) Mostra de Cinema Fernando Segtowick de cinema amazônico compôs a programação cultural da XIV Mostra de Extensão UENF – IFF – UFF e VI UFRRF com o tema “Darcy 100 anos: sociedade darcyniana disruptiva & extensão inclusiva”, ocorrida entre os dias 18 e 21 de outubro de 2022 no centro de convenções da UENF.

Figura 4 – Cartazes das Mostras de Cinema Realizadas no Cine Darcy entre 2020 e 2022.



As Mostras temáticas aproximaram o público a universos pouco debatidos nas produções nacionais exibidas em cinemas comerciais e iluminou a existência de cineastas inseridos em espaços urbanos e regionais pouco valorizados pelos investidores: as periferias e as cidades do interior do Brasil, com suas problemáticas que não alcançam as telas de cinema e as telinhas de TV.

PRODUÇÕES AUDIOVISUAIS CAMPISTAS

Após dois anos de funcionamento exibindo filmes de todas as regiões brasileiras, o Cine Darcy passou a ser procurado por realizadores campistas que retratam Campos dos Goytacazes para exibirem suas criações no cinema universitário. Por se tratarem de produções com a temática urbana e regional campista essas produções, juntamente com o filme Pureza, de Renato Barbieri, atraíram os maiores públicos do Cine Darcy. Ressaltando que esses filmes foram exibidos no contexto pós-pandemia, com exigência de apresentação de cartão de vacinação para o ingresso na sala de exibição. Segundo os diretores dos filmes campistas, a proposta dos filmes estaria em alinhamento à proposta do Cine Darcy de ser um cinema

crítico e democrático, ampliando o espaço para artistas, produtores, diretores do Brasil e especialmente, está de portas abertas para campistas em uma cidade que não possui outro espaço para a exibição pública de suas criações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde 1918, com a Carta de Córdoba, na Argentina, a extensão universitária é objeto de discussão em ambientes acadêmicos, mas ainda hoje provoca discussões acaloradas a respeito do reconhecimento das ações extensionistas nos processos de pontuação e de classificação dos cursos de graduação e de pós-graduação. No tripé ensino, pesquisa e extensão, esta última ainda recebe tratamento diferenciado quando comparada às atividades de pesquisa. A cada ano superamos uma dificuldade e incluímos a extensão do dia-a-dia acadêmico tanto no âmbito da graduação quanto da pós-graduação. É neste contexto de fortalecimento das ações extensionistas em associação às ações do ensino e da pesquisa que desenhamos a proposta do Cine Darcy. O projeto é fruto de debates sobre a relação cidade, cultura e universidade ocorridos em dois seminários ocorridos em 2017 e 2018 na UFF em Campos dos Goytacazes e de uma Mesa Temática no contexto do CONFICT/CONPEG em 2019 que colocamos as políticas públicas de cultura elaboradas por grupos de trabalho interuniversitário como tema central do debate.

Desde 2020, mesmo durante a pandemia do COVID19 que o Cine Darcy ocupa espaço na mídia local quando o assunto é a interação da universidade com a sociedade. A visibilidade do projeto na mídia é fruto das articulações que as coordenadoras e os bolsistas promovem. São articulações com produtores/produtoras, atores/atrizes, diretores/diretoras que fazem cinema com as mais distintas estruturas tecnológicas. Os filmes exibidos no Cine Darcy foram produzidos por cineastas com reconhecimento internacional, como Kleber Mendonça, Renato Barbiele e Carolina Markowicz, bem como são produções elaboradas com uso de um celular e um aplicativo de edição de imagens, como os filmes criados pelo coletivo da Terra Firme, em Belém. O CineTF tem poucos recursos tecnológicos, mas apresenta uma capacidade de organização e de criação a ponto de participar de festivais e ser selecionado para mostras competitivas, como o CineDocAmazônia.

Pode-se afirmar que o Cine Darcy se tornou um projeto institucional para a UENF e que os próximos gestores desta universidade possam ter o compromisso e a responsabilidade de ampliar o número de sessões mensais, dar continuidade às mostras de cinema e devem

buscar meios para ampliar o público que frequenta a única sala de cinema de rua de todo o Norte e Noroeste Fluminense.

Por fim, cabe reafirmar que se trata de um projeto de intervenção territorial, por provocar uma nova dinâmica na relação entre sociedade e universidade em diferentes escalas. A partir da dimensão cultural entrelaçam-se ensino-pesquisa-extensão em busca de alcançar o sonho darcyniano da criação da faculdade de comunicação e educação. Mesmo que não seja na UENF, outras instituições de ensino de nível superior instaladas em Campos que formam licenciados poderiam pensar a criação de um curso de comunicação integrado aos cursos de formação docentes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARRIEL, Matheus. **Jornal Folha da Manhã**. Campos dos Goytacazes. 3 mar. 2019.

PROEX. **Informativo da Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Comunitários da UENF**. Campos dos Goytacazes: PROEX/UENF, ano 3, n. 4, 29 jun. 2009.

HAESBAERT, Rogério. **Regional-Global: dilemas da região e da regionalização na geografia contemporânea**. Rio de Janeiro: Bertrand, 2010.

LÉVY, Pierre. **O que é virtual?**. Rio: Editora 34, 1996.

LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência**. Rio: Editora 34, 1993.

RIBEIRO, Darcy. Faculdade de Educação e Comunicação. **Revista Universidade do Terceiro Milênio**, Campos dos Goytacazes: EDUENF, ano 3, 1993.

SILVA, Joilson Bessa da. **Salas de cinema em Campos dos Goytacazes: lugar, sociabilidade e políticas culturais – da década de 1960 aos anos 2010**. 2017. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal Fluminense, Campos dos Goytacazes, 2017.

MIRANDA, Elis de Araújo; CASTRO, Maria Priscila P. de; BENJAMIM, Heitor; RABELLO, Gabriel Bon. Concrete experiences of university cultural planning and management in norte fluminense (Brazil). *In*: BAPTISTA, Maria Manuel; BARBOSA JUNIOR, Francisco Welligton. **Cographies of cultural studies in portuguese: perspectives, research and challenges**. Editor Gráfico: Coimbra, 2021.

REDES EDUCATIVAS QUE SE FORMAM COM AS POLÍTICAS CULTURAIS: UM CASO SESC

Marcia Costa Rodrigues¹

RESUMO: Em 2015 foi oficializada a Política Cultural do Sesc - Serviço Social do Comércio, legitimando o trabalho realizado pela instituição em todo o país. Esse texto, partindo de uma tese em andamento no ProPed/UERJ, propõe algumas reflexões sobre o processo de elaboração do documento, que envolveu técnicos e gestores da instituição e sobre sua implementação e desdobramentos, especialmente em decorrência da pandemia sanitária e do pandemônio político vividos nos últimos anos. Como o Sesc conseguiu, ou não, dar continuidade às suas diretrizes políticas, mesmo com o fechamento dos teatros e demais espaços culturais. Pretende, ainda, discutir a ideia de currículos como políticas, quando sinalizamos o caráter educativo do fazer cultural, identificando as redes educativas que se formam nos cotidianos dessas relações entre instituição, artistas e diferentes públicos, e interferem nos modos de ser, fazer e viver de todos.

PALAVRAS-CHAVE: Política Cultural. Redes educativas. Currículo. SESC.

INTRODUÇÃO

O Sesc – Serviço Social do Comércio, instituição privada com finalidade pública, foi criado em 1946 pelos empresários do Comércio de Bens, Serviços e Turismo, com o objetivo de melhorar as condições de vida dos seus empregados e familiares. “*Com o passar do tempo, esse trabalho foi estendido a toda a população, como forma de cooperar com a sociedade e contribuir para a igualdade social*”². Atua em todo o país com projetos e atividades nos Programas de Educação, Cultura, Saúde, Lazer e Assistência. Nos anos 80 a área de cultura se organiza, “*utilizando as diversas linguagens artísticas como elemento de transformação e preservação das tradições regionais*”³. Na década de 90, a cultura passa a ser uma das prioridades da instituição, atuando de forma mais efetiva e desempenhando um papel relevante na área do fomento e do desenvolvimento das artes e da cultura em todo o país. Em 2015 é formalizada uma Política Cultural da instituição, aprovada no Conselho Nacional,

¹Doutoranda do ProPed/Uerj, ex-gerente de cultura do Sesc Rio (2019-2021) e do Sesc Nacional (2002-2018). Email: marcia.rodrigues.rio@gmail.com.

²Disponível em: <https://sesc.com.br>. Acesso em: 13 dez. 2022.

³Disponível em: <https://sesc.com.br>. Acesso em: 13 dez. 2022.

órgão máximo deliberativo do sistema, o que lhe conferiu reconhecimento, fortaleceu a área e formalizou o caráter político do trabalho em todo o país.

A instituição é organizada através de um Departamento Nacional - DN, “*órgão executivo da Administração Nacional do Sesc, que elabora, coordena e monitora os projetos desenvolvidos nas unidades do Sesc, em suas diversas áreas de atuação*”⁴, nos 27 Departamentos Regionais - DRR, um em cada Estado e no Distrito Federal. Neste sistema, as Administrações Regionais são autônomas, sendo seus gestores escolhidos pelos presidentes das Federações do Comércio de cada Estado, que compõem a CNC – Confederação Nacional do Comércio de Bens, Serviços e Turismo. Apesar da independência administrativo-financeira de cada Departamento Regional, a instituição tem uma Administração Nacional, para garantia de seus preceitos legais e na busca da manutenção de coesão e coerência entre os princípios e valores institucionais, de acordo com seus documentos normativos⁵.

O Sesc tem muitas escolas formais espalhadas pelo país, entretanto, o foco desta pesquisa é a área da instituição ligada à Cultura, que atua junto às artes e aos artistas, na ocupação de seus teatros, cinemas, galerias, bibliotecas e oficinas artísticas; nas praças e nas ruas, formando redes de educação e movimentos culturais fora das escolas. Entretanto, não podemos perder de vista a inter-relação e codependência entre Educação e Cultura, e a proximidade de seus campos de atuação, o que nos faz adotar a ideia de “movimentos culturais que atuam nos ‘dentrofora’ das escolas”. Buscamos entender o Programa Cultura do Sesc como uma proposta de educação que acontece nos equipamentos culturais e também nas salas de aula; buscamos ‘*verouvir sentir*’ a tessitura de um processo de educação não escolar através das artes e das culturas, vivenciando currículos “culturais” não escolares.

Movimentos culturais que atuam nos ‘dentrofora’ das escolas e currículos “culturais” não escolares são noções tecidas dentro dos Estudos Cotidianos que costuram a pesquisa do qual esse trabalho é parte: “Currículos “culturais” não escolares: redes educativas que se formam e nos formam no ‘dentrofora’ das escolas. A Cultura no Sesc”.

Uma instituição que mantém unidades espalhadas em todo país, que tem uma estrutura hierarquizada e centralizada, necessita de muitas redes de conexão, para que as informações possam fluir e as relações aconteçam, além dos encontros presenciais, também imprescindíveis. As diferentes tecnologias de comunicação, que a cada dia facilitam mais os contatos, do telefone fixo às plataformas digitais, são os canais principais utilizados pelos

⁴Disponível em: <https://sesc.com.br>. Acesso em: 13 dez. 2022.

⁵Documentos institucionais disponíveis em: <https://www.sesc.com.br/>.

⁶Optamos, a exemplo de alguns pesquisadores dos cotidianos, a grafar alguns vocábulos juntos, em itálico e com aspas simples, para evidenciar a indissociabilidade das noções que expressam.

técnicos e gestores nos seus cotidianos, criando múltiplas redes de comunicação e educação, entre o Departamento Nacional e os Departamentos Regionais, e também com a comunidade em geral, governos e sociedade civil. Nas redes técnicas formadas entre xs profissionais que atuam na cultura, são constituídas muitas e diversas conexões com uma multiplicidade de artistas, produtores culturais e outras instituições, costurando dos grandes eventos às programações cotidianas locais, além dos projetos nacionais, onde grupos de artes cênicas, dançarinx, profissionais do circo, músicos, artistas visuais com suas exposições, cineastas com seus filmes, escritorxs com seus livros, circulam pelo país, apresentando seus trabalhos e conversando com outrxs artistas e diferentes públicos. Com elxs, são consolidadas ideias, diretrizes e objetivos do trabalho realizado, que se integram às programações de cada unidade, dando corpo ao documento e construindo a “cara” da instituição. Essa rede de ações presenciais que acontece nas programações regulares do Sesc é a “ponta do iceberg”, o que aparece para a sociedade, que se consolida através de muitas e diferentes redes.

Nesse contexto, a elaboração de uma política cultural foi uma demanda técnica, à medida que poderia propiciar uma unidade de princípios e valores, facilitando a elaboração dos planejamentos. A proposta foi acatada pelos gestores institucionais também na perspectiva de maior alinhamento aos outros programas, que já possuíam seus documentos normativos, possibilitando maior controle e acompanhamento dos resultados. Entretanto, foi uma caminhada que levou mais de 10 anos para ser concluída e que continua em um movimento de constante transformação e múltiplas leituras. Foram muitos e diversos envolvimento, interesses e valores; desde discussões sobre diferentes concepções de arte e cultura, às definições sobre modos de fazer e interagir com artistas e públicos diversos.

Entendendo a cultura em uma dimensão abrangente e plural, foi proposta a escrita de um texto envolvendo xs gestorxs e técnicxs da área de todos os regionais e do nacional, compreendendo a importância estratégica de elaboração e validação institucional de uma política própria, na busca de alguma coerência nas suas programações, nos seus cursos e projetos. A intenção não era uniformizar as ações, mas buscar uma unidade nos princípios e valores, considerando a diversidade das manifestações culturais, a extensão do país e as desigualdades sociais e econômicas existentes. Construir uma corrente de princípios e valores, que também pudesse responder às demandas políticas existentes, das várias instâncias governamentais e dos sindicatos que compõem o sistema, criando taticamente (Certeau, 2000) diretrizes e objetivos, uma forma de controle. Foucault (1999) foi quem sinalizou a existência da norma como estratégia de controle na formação hegemônica da sociedade moderna, mas

também os meios em que ela se dilui nas micropolíticas do biopoder. O que foi também discutido por Certeau (2000), quando questiona a existência de um controle absoluto:

“Em Foucault, os procedimentos escondidos nos detalhes da vigilância escolar, militar ou hospitalar, microdispositivos sem legitimidade discursiva, técnica estranha às Luzes, tornam-se a razão por onde se esclarecem ao mesmo tempo o sistema de nossa sociedade e o das ciências humanas. *Por elas e nelas*, nada escapa a Foucault. Permitem a seu discurso ser ele mesmo e teoricamente panóptico, *ver tudo*” (Certeau, 2000, p. 133).

Certeau questiona a produção dos discursos que produzem seus próprios autores e teorias, no caso, nos movimentos panópticos, de controle, para ele, de pseudo-controle, considerando as astúcias dos *‘praticantespensantes’*. *Tal como o dos poetas ou pintores, o saber-fazer das práticas cotidianas não seria conhecido senão pelo intérprete que o esclarece no seu espelho discursivo, mas que não o possui tampouco. Portanto, não pertence a ninguém* (p. 143).

Cabe indagar como se constituem as práticas que buscam seguir documentos normativos e prescritivos, acerca dos fazeres e saberes das artes e das culturas, considerando a pluralidade de seus conceitos e as singularidades de seus sentidos? Como acontecem as relações aparentemente dicotômicas entre as estratégias de poder e as táticas dos praticantes (Certeau, 2000) no âmbito do fazer artístico e da manifestação cultural? E como o resultado desses embates, astúcias e artimanhas traduzidos nas programações regulares da instituição chegam e se misturam nas escolas, com professorxs e estudantes, interferindo nos seus currículos e disciplinas?

E ainda, o que significa uma instituição privada de serviço social elaborar uma política de cultura para ser utilizada em todo o país? A provocação colocada não é fazer uma leitura da instituição através de seus documentos nem dxs gestorxs e funcionárixs e sim dialogar com xs *‘praticantespensantes’* que participaram desses processos, suas significações e representações além dos conteúdos formalizados. O que esses processos e produções textuais explicitam e revelam através de seus usos e práticas. Perceber os caminhos escolhidos para elaboração do documento e seus modos de operar é um modo de sentir a pluralidade, seja de discursos, estratégias, táticas, afetos e afecções: a complexidade de forças e as diferentes sujeições que constituem as *‘prácticasteorias’* da instituição.

Este trabalho se aproxima das Pesquisas com os Cotidianos (Alves, 2019) pela necessidade de sentir os modos como xs *‘praticantespensantes’*, sejam gestorxs, funcionárixs, artistas e públicos, tecem seus dias, costuram suas táticas com os fios das relações instituídas e das estratégias existentes; o que xs constituem, o que elxs constroem, o que transborda; o que vai além dos procedimentos formalizados, identificando também os processos vividos e

as relações tecidas entre xs envolvidosxs. Não é suficiente, apesar de necessário, narrar os modos de produção de *'prácticasteorias'*. É fundamental entender como operam e os usos dxs envolvidosxs, para além do que ficou formalizado. Trago para nos ajudar o trabalho de Ginzburg (1987) sobre xs que não aparecem na história oficial, aquelas que foram esquecidxs e que certamente teriam outras versões para contar, que eram ou foram inviabilizadxs. Por algum motivo não interessaram aos que tinham o poder do registro à época.

“No passado, podiam-se acusar os historiadores de querer conhecer somente as ‘gestas dos reis’. Hoje, é claro, não é mais assim. Cada vez mais se interessam pelo que seus predecessores haviam ocultado, deixado de lado ou simplesmente ignorado. ‘Quem construiu Tebas das sete portas?’ – perguntava o ‘leitor operário’ de Brecht. As fontes não nos contam nada daqueles pedreiros anônimos, mas a pergunta conserva todo seu peso” (Ginzburg, 1987, p. 15).

A elaboração de um documento reflete as práticas cotidianas de todos os envolvidos, ao mesmo tempo em que provoca reflexões e transformações. Uma das intenções foi ouvir algumas narrativas sobre os embates, sejam políticos, epistemológicos, conceituais e afetivos, vividos nas *'prácticasteorias'* de um *'fazerpensar'* educação e culturas em determinado momento do país. Como as pesquisas com os cotidianos podem colaborar para (des)fazer o “olhar colonizado e colonizador”, fundante da modernidade, experimentando a dança entre as táticas e as estratégias que constituem o cotidiano das escolas ou de outras instituições educativas não escolares, como o Sesc. É um instigante desafio *'verouvirsentir'* diversas camadas que compõem uma dada realidade, percorrendo diferentes relações e forças que se organizam constantemente em variadas cartografias.

No âmbito das redes educativas, sejam as criadas dentro dos Sesc's, nacional e regionais, e também entre os artistas e entre os diferentes públicos, incluindo as escolas, entendemos uma política como um documento orientador, como um currículo, como referências para se realizar ações e programações. Nesse sentido, entendemos que política e currículo podem se confundir e discutimos a possibilidade de utilizar na análise de documentos políticos o mesmo embasamento teórico da Nova Sociologia da Educação (iniciada na Inglaterra por Michael Young), especialmente considerando o trabalho de Ivor Goodson, com seus estudos sobre a história do currículo escolar. Se considerarmos a existência de tantos *'dentrofora'* das escolas, podemos entender que existem conceitos, valores e estratégias nas políticas que se identificam com os objetivos e disciplinas dos currículos e poderíamos, dessa forma, aproximá-los conceitualmente. Foi com Goodson (2002) que encontramos um caminho interessante para essa aventura:

“Fundamental para o projeto de uma abrangente reconceitualização dos estudos sobre currículo é a série de áreas e níveis em que o currículo é produzido, negociado e reproduzido. Um

movimento em direção a uma visão construcionista mais histórica e social da ação do currículo” (Goodson, 2002, p. 22).

Tanto uma política como um currículo são muito mais do que um documento escrito, ou digitado. Eles se constituem no antes, durante e depois do processo de sua elaboração, em um movimento histórico e social permanente. Com a possibilidade dessas aproximações entre uma política, um currículo e de que modo são utilizados pelos *‘praticantespensantes’*, indicamos os referenciais relacionados aos Estudos Cotidianos e à Nova Sociologia da Educação para refletir sobre seus processos de elaboração e de apropriação e usos. O quanto nos modos de fazer e de praticar há algo que sempre escapa, ideias que se misturam, ideias que fogem dos lugares instituídos ou não cabem em lugar nenhum. E ainda, no que elas se transformam quando são formalizadas e nos seus usos nos cotidianos das instituições, nas resistências dos sujeitos ordinários. E Certeau (2000) nos ajuda a enfrentar esse desafio:

“[...] pois, trata-se de práticas efetivas. Os conceptores conhecem muito bem essa mobilidade a que dão o nome de “resistências” e que perturbam os cálculos funcionalistas (forma elitista de uma estrutura burocrática). Não podem deixar de perceber o caráter fictício instilado numa ordem por sua relação à realidade cotidiana. Mas não devem confessá-lo” (Certeau, 2000, p. 308).

Os modos de fazer ultrapassam as fronteiras das dicotomias, criando diversos movimentos e múltiplas redes. O trabalho desenvolvido no Sesc, incluindo suas contradições, dificuldades e também “resistências”, ao propor “incentivar o desenvolvimento artístico-cultural”, dentre as Diretrizes expressas em sua Política⁷, que são Direitos Culturais e Diversidade Cultural, costura processos outros, como a educação da própria instituição, as redes educativas que se formam entre *‘praticantespensantes’* de diferentes regiões do país, sejam os diversos públicos, incluindo professores e estudantes, os artistas ou os funcionários e gestores do Sesc. Desde os encontros técnicos presenciais anuais, às conversas diárias mediadas pelos diferentes meios de comunicação, rompendo as fronteiras geográficas de um país continental e possibilitando muitas trocas e *‘conhecimentossignificações’*, o “chão da cultura” Sesc.

Redes que costuram outras redes, propostas tecidas em coletivos que geram movimentos outros e novas histórias. Como durante a pandemia, fechados os teatros e espaços culturais, outros percursos foram criados, inventando novos modos de fazer através de diferentes telas, com artistas e grupos artísticos resistentes e resilientes. Essas redes se refizeram através dos caminhos digitais, quando todxs os envolvixs precisaram reinventar seus modos de ser, fazer e pensar para sobreviverem, literalmente.

⁷Referência à Política Cultural do Sesc. Disponível em: <https://sescrj.org.br/>. Acesso em: 14 jul. 2023.

Como aconteceu com o SESC Rio, e todos os outros Departamentos Regionais, que precisaram se reinventar em um curtíssimo espaço de tempo, transformando seus teatros, galerias, oficinas e cinemas em palcos virtuais nas redes sociais. De março a junho de 2020, realizando teletrabalho, foram muitas conversas com os artistas já contratados ou em vias de contratação, suspendendo as programações, mas antecipando o pagamento delas, entendendo a importância disso para eles e buscando novas formas de realizações que não comprometessem a proposta estética, ética e política de seus projetos.

“Não conseguimos atender nosso público principal, nem o público infantil de forma significativa, mas conseguimos atender outros públicos que não frequentavam nossas Unidades. O desafio no início era os próprios artistas se adaptando ao virtual. Nosso desafio continua sendo na divulgação e para atingir nosso público. Em 2020 adaptamos todas as apresentações para o virtual. A maioria ficou num formato simples de apresentação. Não encontramos medos ou resistências, mas todos estavam também se adaptando para o novo formato” (Depoimento de Iara Costa, Analista de Biblioteca do Sesc RJ)⁸.

O caminho de utilização da tela, do uso das redes sociais para a realização das atividades, começou a ser utilizado por outras áreas e apresentado como solução estratégica para a instituição. Surgiram *lives* de todos os formatos e assuntos. Mas como fazer isso com as apresentações artísticas? Como transformar em digital a arte que se faz no encontro dos corpos, que se manifesta no calor da emoção dos sentimentos humanos? Ainda seria arte? O que é arte? Para que serviria a arte diante do medo da morte? Teríamos público? Precisávamos reinventar outros modos de realizar programações culturais que não dependessem do encontro físico entre palco e plateia, artistas e públicos.

“O artista e o homem estão unificados em um indivíduo de forma ingênua, o mais das vezes mecânica: temporariamente o homem sai da ‘agitação do dia-a-dia’ para a criação como para outro mundo de ‘inspiração’, sons doces e orações: o que resulta daí? A arte é de uma presunção excessivamente atrevida, é patética demais, pois não lhe cabe responder pela vida que, é claro, não lhe anda no encaixo. ‘Sim, mas onde é que nós temos essa arte – diz a vida –, nós temos a prosa do dia-a-dia’” (Bakhtin, 2010, p. 33).

Com pouco contato e acesso às tecnologias que poderiam colaborar para essas novas possibilidades, técnicos e gestores da instituição tiveram que ultrapassar as formas instituídas das relações padronizadas entre as equipes do SESC, para, com os produtores, artistas, cenógrafos, músicos e escritores, se reinventarem. Esse foi o grande desafio “[...] da prosa do dia-a-dia [...]” (Bakhtin, 2010) no início e durante toda pandemia, conversando com todos, refletindo sobre possibilidades, experimentando diferentes caminhos, aprendendo juntos. “A arte é uma presunção excessivamente atrevida [...]” (Bakhtin, 2010). E nasceu o Arte em Cena, um projeto desenvolvido por muitas mãos, vozes e ideias, com o objetivo de criar um

⁸Entrevista concedida por *WhatsApp*, em 08/08/2021, como parte da pesquisa para compor este trabalho.

palco virtual, para que as programações culturais pudessem continuar acontecendo, apesar do “isolamento social” decretado no município e em todas as outras 91 prefeituras que fazem parte do estado do Rio de Janeiro.

A partir de 9 de junho de 2019, o Sesc Rio assumiu um palco no YouTube⁹ com programações semanais de teatro, dança, circo, música e literatura, apresentações e mediações para crianças, jovens e adultos. Em 2020 a proposta foi ampliada com ações de artes visuais e audiovisuais: exibições de filmes, exposições virtuais e debates. Até maio de 2021, foram realizadas 354 apresentações, atingindo 97.964 visionamentos¹⁰. Para além dos números, até porque não podemos estabelecer uma relação biunívoca entre visionamentos e pessoas, entendemos que foi criada uma janela para os artistas, a maioria do estado do Rio de Janeiro, comunicarem-se com o mundo. Muitos que se encontraram, construíram novas redes educativas e continuam se encontrando. Apesar das dificuldades, reinventam-se com novos modos de fazer, interpretar, cantar, tocar, ler histórias, interagir e assistir.

Escolhemos a elaboração da Política Cultural do Sesc como um desafio para refletir sobre as redes educativas que se formam e nos formam nas artes e na cultura, nos modos de fazer de processos participativos, nas produções coletivas, no caso, um documento “balizador” das práticas desses próprios sujeitos, *‘praticantespensantes’*. Perceber as condições internas de elaboração do documento, considerando as relações e os embates políticos e epistemológicos vividos, mas também e, principalmente, os cotidianos das relações institucionais, os modos de negociação, as estratégias, as táticas e as diferentes lógicas sentidas e lembradas. Tal conversa, quando sinalizamos o caráter educativo do fazer cultural, sugere uma aproximação entre *currículos e políticas*, identifica os movimentos culturais que atuam nos *‘dentrofora’* das escolas e os currículos “culturais” não escolares, as redes educativas que se formam nos cotidianos dessas relações entre instituição, artistas e diferentes públicos, além de considerar imprescindível e inevitável conhecer os processos experimentados, os movimentos dos corpos envolvidos, onde a vida acontece.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Nilda. Sobre as redes educativas que formamos e que nos formam. *In*: ALVES, Nilda. **Práticas pedagógicas em imagens e narrativas**: memórias de processos didáticos e curriculares para pensar as escolas hoje. S. Paulo: Cortez, 2019, p. 115- 133.

⁹Disponível em: https://www.youtube.com/results?search_query=arte+em+cena+sesc+rj.

¹⁰Dados obtidos em relatórios internos do SESC RJ, frequentemente atualizados no *site* <https://sescrj.org.br>.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1-artes de fazer**. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. *In*: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 14. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

GINZBURG, C. **O queijo e os vermes**. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

GOODSON, Ivor F. **Currículo: teoria e história**. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

GOODSON, Ivor F. **Currículo, narrativa pessoal e futuro social**. São Paulo: Ed. Unicamp, 2019.

OLIVEIRA, Inês Barbosa de. Currículos e pesquisas com os cotidianos: o caráter emancipatório dos currículos 'pensadospraticados' pelos 'praticantespensantes' dos cotidianos das escolas. *In*: FERRAÇO, Carlos Eduardo; CARVALHO, Janete Magalhães (orgs.). **Currículos, pesquisas, conhecimentos e produção de subjetividades**. Petrópolis: DP et Alli, 2012, p. 47-70.

ANÍSIO TEIXEIRA, CULTURA E POLÍTICAS CULTURAIS

Antonio Albino Canelas Rubim¹

RESUMO: Todos conhecem e reconhecem o pensamento de Anísio Teixeira como educador, traduzido em inúmeros artigos e livros e em sua fértil atuação no campo da educação. Trajetória educacional admirada na Bahia, no Brasil e no mundo. Mais recentemente outra dimensão notável de Anísio Teixeira começa a se tornar cada vez mais visível. Novos estudos têm revelado uma face quase desconhecida de Anísio Teixeira: sua intensa e interessante atuação em cultura e em políticas culturais. Uma investigação mais sistemática das interfaces de Anísio Teixeira com a cultura exigiria um esforço de estudo geral da sua trajetória, o que parece inviável no âmbito de apenas um artigo. Deste modo, o presente texto analisa um instante do itinerário de Anísio Teixeira, sua passagem pela Secretaria de Educação e Saúde do Estado da Bahia no governo Otávio Mangabeira, entre 1947 e 1951. Tal período é expressivo para pensar as conexões entre ele e as políticas culturais.

PALAVRAS-CHAVE: Anísio Teixeira. Políticas culturais na Bahia. Políticas culturais.

DESVELANDO O ANÍSIO TEIXEIRA CULTURAL

Diversos estudos trazem para a cena sua dimensão cultural. Sem pretender uma revisão de literatura exaustiva, alguns trabalhos podem ser lembrados. O professor da Escola de Engenharia da Universidade Federal da Bahia João Augusto de Lima Rocha organizou um livro e publicou outro acerca das relações entre Anísio Teixeira e a cultura. Os dois títulos são reveladores: *Anísio em movimento* (1992) e *Anísio Teixeira e a cultura* (2014). No primeiro livro destaque para o texto “Anísio Teixeira e as artes na Bahia”, de Carlos Eduardo da Rocha. Nele, o autor esboça uma panorâmica das diversificadas iniciativas artístico-culturais e escreve: “No exercício da Secretária de Educação e Saúde, no Governo Otávio Mangabeira, Anísio Teixeira não relutou em aplicar recursos para projetos artísticos e de significado educativo” (Rocha, 1992a, p. 119). No seu segundo livro, ele retoma no capítulo intitulado “Incentivador das artes” (Rocha, 1992c, p. 79-88).

¹Doutor em Sociologia pela USP. Pesquisador do CNPq e do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (CULT). Professor do Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia, Brasil. E-mail: albino.rubim@gmail.com.

O artista plástico Sante Scaldaferrri no livro *Os primórdios da arte moderna na Bahia*, publicado em 1998, analisa a história do modernismo nas artes plásticas em terras baianas e ressalta o apoio decisivo do então Secretário de Educação e Saúde para destravar o modernismo na Bahia. O academicismo cultural e o conservadorismo social, em conjunto com o paradeiro socioeconômico e político, dificultaram a modernidade da sociedade e das artes. Anísio Teixeira, obstinado, luta pelo modernismo, que somente na virada dos anos 40 e 50, começa se consolidar efetivamente na Bahia.

O professor Nivaldo Vieira de Andrade Júnior defendeu tese sobre arquitetura moderna na Bahia, em 2012. O trabalho, só publicado em 2019 em uma coleção de cinco livros, analisa as iniciativas de Anísio Teixeira relativas às instalações educacionais e culturais (Andrade, 2019c; Andrade, 2019d). A pesquisa desvenda aspectos inéditos dos vínculos entre Anísio Teixeira e a arquitetura, associados às escolas-classe e à escola-parque e, em especial, ao seu quase desconhecido programa de formação em cultura associado ao projeto arquitetônico do Teatro Castro Alves.

A professora da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), Juciara Maria Nogueira Barbosa, em seu trabalho de doutoramento (2013), pesquisou os caminhos do modernismo na Bahia, suas conexões com Anísio Teixeira e as políticas culturais. Emerge outra face de Anísio Teixeira, sua atuação inauguradora como gestor cultural responsável pela instalação pioneira de políticas culturais na Bahia e de sua realização em circunstância democrática.

Pouco depois, em 2014, o Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural (IPAC) publica o número oito dos *Cadernos do IPAC* dedicados ao restauro da Escola Parque e, em especial, dos seus murais modernistas, financiados por Anísio Teixeira. Eles são marcos poderosos da luta do modernismo na Bahia. Tais estudos e certamente outros aqui não visitados revelam o horizonte cultural.

ANÍSIO TEIXEIRA EM MOVIMENTO NO CAMPO DA CULTURA

A ainda pequena bibliografia existente permite antever a riqueza da sua atividade e a necessidade de novas pesquisas, que possam aprofundar de maneira mais detida sua trajetória. Investigar novas ações político-culturais, esmiuçar as concepções de cultura, investigar os enlances entre cultura e educação presentes em suas reflexões, dentre outros enfoques possíveis, podem trazer pistas atualizadas para uma compreensão mais ampla do novo Anísio Teixeira.

Alguns exemplos pinçados nos estudos existentes apontam a complexidade da sua atuação político-cultural. Por óbvio, que não se pretende uma visão em plenitude da sua atuação mesmo na conjuntura delineada. Os exemplos selecionados demonstram a abertura e a atualidade de horizontes que marcam suas intervenções.

Em 1947, Anísio Teixeira apoia a montagem da opereta *Narizinho*, baseada no livro *Narizinho arrebitado*, escrito em 1921, por Monteiro Lobato. A opereta dirigida por Adroaldo Ribeiro Costa, fundador do programa Hora da Criança, aconteceu no Teatro Guarany, hoje denominado Glauber Rocha, e teve ampla repercussão estadual e nacional. A preocupação expressa na peça e no livro com a temática da educação e cultura para a infância converge com a atenção de Anísio Teixeira acerca do assunto.

Em 1950, a Secretaria de Educação e Saúde acolhe a fundação do Clube de Cinema da Bahia, dirigido pelo crítico Walter da Silveira, que tem importância vital para o desenvolvimento do ciclo baiano de cinema, no final dos anos 50 e inícios da década de 60, e para formar cineastas, a exemplo de Glauber Rocha, Orlando Sena, Geraldo Sarno, Paulo Gil Soares, Guido Araújo, dentre outros. Dado a ser considerado na decisão: o crítico Walter da Silveira era conhecido por sua militância comunista, tendo sido candidato a deputado estadual pelo Partido Comunista nas primeiras eleições pós-1945. A Guerra Fria já havia se instalado no mundo, ocasionando no Brasil o fechamento do Partido Comunista no Brasil, em 1947, a cassação de seus parlamentares no ano seguinte, a radicalização do partido na conjuntura e a polarização do ambiente político. Anísio Teixeira, como sua visão democrática, soube transcender barreiras e priorizar o mérito indiscutível de Walter da Silveira, conhecedor profundo da arte cinematográfica.

Ainda em 1950, a Secretaria patrocinou o III Congresso de Escritores Brasileiros, organizado pela Associação Brasileira de Escritores (ABDE). O congresso ocorre no mesmo contexto de polarização política, que produz cisões entre os escritores filiados à associação. A tese *Partido Comunista, cultura e políticas culturais* (1986) e o livro *Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil* (1995) traçam os conflitos, as dissidências e radicalizações, que transformam a associação, antes ampla e plural, em uma entidade ligada ao clandestino partido comunista. Mais uma vez, a posição aberta e democrática de Anísio Teixeira prevalece em ambiente marcado por sectarismos.

Na área das artes visuais a atuação dele foi decisiva. O modernismo enfrentou grande resistência na Bahia. O artista Jenner Augusto, um dos introdutores da arte moderna no estado, afirmou: “A gente encontrou muita dificuldade, mas também contou com o apoio de Anísio Teixeira, no Governo Otávio Mangabeira” (Rocha, 2014, p. 85). O *Caderno da Bahia*,

publicação essencial para a vitória do modernismo cultural baiano, recebeu apoio financeiro da Secretaria. A dissertação de Thiago Groba (2012) analisa o expressivo itinerário do *Caderno da Bahia*.

Anísio Teixeira prestigiou com sua presença o Bar e Galeria Anjo Azul, onde ocorreram exposições modernistas, apesar da oposição dos setores conservadores baianos, que consideram o bar um antro de perdição. O bar e galeria, dirigido pelo antiquário José Pedreira e pela artista Carlos Bastos, deve ao seu apoio, muitas vezes, a garantia mesma do funcionamento.

A atuação de Anísio Teixeira com relação às exposições e salões foi persistente com o nítido propósito de consolidar o modernismo nas artes visuais. Ele apoiou a Exposição de Arte Contemporânea em 1948. Sua ampla repercussão positiva marca uma espécie de mudança de rumo no embate entre arte acadêmica e arte moderna na Bahia. Em 1949, a Secretaria está entre as organizadoras do I Salão Baiano de Belas Artes, que acontece em edições anuais em 1950, 1951, 1954, 1955 e 1956, quando ocorre sua última versão. Além das mostras, a Secretaria realizou cursos, como o do artista paranaense Poty Lazzarotto, em 1950. Anísio Teixeira concedeu bolsas artísticas para viabilizar as permanências em Salvador do fotógrafo francês Pierre Verger e do argentino Carybé. No caso do artista plástico, ela foi assegurada contra a opinião de José Valladares, diretor do Museu do Estado.

Nas artes visuais uma das atitudes mais marcantes de Anísio Teixeira foi encomendar aos jovens artistas modernos baianos diversos murais para as Escolas Classe e para a Escola Parque, que aglutinava um conjunto de Escolas Classe. A rigor, não se tratou apenas da primeira encomenda oficial do estado aos artistas modernos, mas da explícita decisão do governo de legitimar as artes visuais modernistas na Bahia. Dentre os artistas contemplados estavam: Carybé, Carlos Mangano, Jenner Augusto, Maria Célia Amado Calmon e Mário Cravo Júnior. Cabe lembrar, que além de ser a primeira experiência latino-americana de escola primária em tempo integral, a Escola Parque possuía em Setor Artístico, um Setor de Expansão Cultural e Biblioteca e um Setor Socializante. A rica experiência pedagógica buscava uma formação integral, na qual a cultura e as artes ocupavam lugar de destaque.

Seu Plano de Edificações Escolares, analisado por Nivaldo Vieira de Andrade Júnior (2019c) emerge como bom exemplo da complexa interação de Anísio Teixeira e da sua disposição de lutar pela consolidação da arquitetura moderna, inscrita na sua perspectiva geral de modernização da sociedade.

O projeto do Centro Educativo de Arte Teatral expressa a compreensão dele acerca dos vínculos entre arquitetura, cultura e formação educacional. Solicitado pelo Governador

Otávio Mangabeira para conduzir a edificação de um grande teatro na cidade, já intitulado de Castro Alves e já definido para ser construído no Campo Grande, Anísio Teixeira propõe um projeto de grande originalidade: a construção do Centro Educativo de Arte Teatral – Teatro Castro Alves, que não se restringe a uma sala de espetáculos, mas aglutina diversos outros espaços de ação cultural, visando a formação em teatro, dança, música. A proposta é detalhadamente estudada por Nivaldo Andrade (2019d).

Na sua perspicaz análise, o arquiteto elucida como o projeto foi apagado da história oficial do Teatro Castro Alves, inclusive em seus documentos. A estranha invisibilidade não é capaz de esconder a inventividade e a originalidade do projeto. Pelo contrário, sua qualidade é atestada, por exemplo, pela afirmação feita, em entrevista à João Augusto Rocha, por Diógenes Rebouças, um dos principais nomes da arquitetura moderna na Bahia. Ele propõe “[...] a hipótese de que o reitor Edgard Santos, criador da Universidade da Bahia, amigo do educador, teria se inspirado naquele projeto para promover a construção de unidades de artes integradas na nova universidade” (Rocha, 2014, p. 84). Ou seja, Diógenes Rebouças não só enaltece o projeto, como sugere que ele tenha impactado sobre a singular história cultural da Universidade Federal da Bahia.

ANÍSIO TEIXEIRA E A VISÃO AMPLA DA CULTURA

Em uma brevíssima apresentação do livro de Raymond Williams, *Cultura e Sociedade*, publicado no Brasil em 1969, Anísio Teixeira associa cultura, estudada pelo pensador inglês, à “[...] grande transformação da vida, que o industrialismo e a democracia deflagaram até os nossos dias” (Teixeira, 1969, p. 9). Ou seja, assume sem mais uma visão ampliada para o termo cultura.

João Augusto de Lima Rocha, em seu segundo livro, traça a atuação de Anísio Teixeira em diversas áreas culturais, e na segunda parte da publicação traz uma coletânea das reflexões dele sobre diferentes temas, muitos inscritos nas áreas de educação, cultura e ciência. Em um dos textos selecionados, Anísio Teixeira demarca com precisão sua visão das interfaces entre educação e cultura. Ele escreve: “A melhor compreensão, hoje, do fenômeno social da educação nos leva a conceituar as instituições educativas como instrumentos de transmissão da cultura, sua consolidação e renovação” (Teixeira, 2014, p. 187).

Assim, sua atuação cultural não se restringe ao relevante campo das artes e áreas afins como a arquitetura, mas transita no amplo universo da cultura. Nas Humanidades, a Secretaria de Educação e Saúde desenvolve um encorpado conjunto de atividades, intitulado Programa

de Pesquisas Sociais da Bahia, em acordo com a Columbia University. O programa, coordenado por Thales de Azevedo e Charles Wagley, realiza um largo conjunto de investigações em diferentes áreas de conhecimento e em várias regiões do estado. Ele possibilita a vinda de número significativo de pesquisadores estrangeiros e brasileiros. O programa desenvolve estudos especialmente nas áreas de Antropologia Cultural, Sociologia, História e Psicologia e permite a renovação dos conceitos, teorias, procedimentos metodológicos e temas investigados. Na visão de Thales de Azevedo (1984, p. 74), “[...] o plano, imaginado por Anísio Teixeira, como Secretário de Educação e Saúde do Estado, tinha em mira coligir dados em que se fundassem projetos racionais de educação, saúde, administração pública”.

Nos anos 50, o programa sofrerá um upgrade com associação à UNESCO, reforçando sobremodo o leque de conceitos, pesquisas, orientações teórico-metodológicas, temas pesquisadores. A ação do estudioso Artur Ramos (1903-1949) foi significativa para levar a UNESCO, em sua reunião de Florença, em 1950, a incluir a Bahia no conjunto de investigações que a entidade estava realizando, em especial, sobre racismo e temas raciais. O projeto UNESCO marca a pesquisa brasileira na segunda metade do século XX. Thales de Azevedo e Juciara Barbosa traçam a envergadura do programa de pesquisa e sua repercussão para as Humanidades e as Ciências Sociais.

Outra iniciativa inauguradora de Anísio Teixeira é a concepção da Fundação para o Desenvolvimento da Ciência na Bahia (FDCB) e sua posterior criação, por meio da lei Nº 347, de 1950, assinada pelo Governador Otávio Mangabeira. A lei e o estatuto da Fundação estão transcritos no primeiro livro de João Augusto Rocha (1992, p. 291-296). De acordo com o estatuto, os objetivos da Fundação são: 1. Constituir um centro de informações científicas; 2. Patrocinar, promover e custear estudos e pesquisa; 3. Desenvolver um serviço de bolsas de estudos e pesquisas e 4. Propiciar intercâmbio cultural e outras formas de cooperação científica (ROCHA, 1992, p. 293). Instalada em dezembro de 1950, ela aparece como uma das pioneiras fundações de apoio à ciência do país, sendo contemporânea da criação da Fundação de Amparo à Pesquisa de São Paulo (FAPESP). Desnecessário demonstrar que a FDCB teve relevante papel no apoio à pesquisa científica na Bahia, desde sua fundação em 1950 até sua extinção em 1974, no governo de Antonio Carlos Magalhães (Rocha, 2014, p. 41).

GESTÃO E DE POLÍTICAS CULTURAIS DEMOCRÁTICAS

O longo, mas necessário, panorama das relações entre Anísio Teixeira e a cultura, não descortina totalmente as interfaces do educador com a cultura. Trata-se de sua atuação como gestor de políticas culturais, mesmo estando em secretaria dedicada à educação e à saúde. O panorama tecido expressa não só sua sensibilidade para as questões artístico-culturais, mas torna visível sua atuação como gestor cultural, em um momento que a área da administração cultural, a rigor, inexistia na Bahia. O historiador Luiz Henrique Dias Tavares, em depoimento à Juciara Barbosa, depois de destacar que o governo Otávio Mangabeira foi o primeiro a realizar uma política de apoio e incentivo à cultura na Bahia, afirma que Anísio Teixeira criou o Departamento de Cultura, algo inédito na administração pública na Bahia e possivelmente uma das primeiras iniciativas na área em estados brasileiros (Tavares apud Barbosa, 2013, p. 196).

Anísio Teixeira não só criou a estrutura institucional para formular e gerir as políticas culturais na Bahia. Ele reuniu um notável conjunto de pessoas, inseridas de modo vital no campo da cultura, para formar e dar vida ao Departamento de Cultura e as outras estruturas já existentes na área sob sua direção. Sua equipe congregava nomes de destaque no campo cultural, a exemplo do crítico José Valladares, diretor do Museu do Estado; de Denise Tavares, bibliotecária com grande vocação para a educação infantil; Adroaldo Ribeiro Costa, conhecido por sua atuação na cultura da infância; Diógenes Rebouças, um dos nomes mais expressivos da arquitetura moderna na Bahia; Fernando Santana, depois destacado deputado federal; Thales de Azevedo, um dos nomes mais representativos dos estudos sociais na Bahia; Vigildásio Sena, futuro prefeito de Salvador; além de Arquimedes Guimarães; Hildérico Pinheiro; Jayme de Abreu; Milton Tavares; Wilde Lima; dentre outros.

O conjunto das intervenções culturais e sua atenção com a institucionalidade da gestão cultural permitem afirmar que Anísio Teixeira se credencia como agente de políticas culturais, conforme sua noção atualizada: Política cultural é um 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, 2023).

Ainda que nem todos os requisitos indicados na exigente definição adotada de políticas culturais tenham sido atendidos em plenitude, um olhar atento observa que muitos dos requisitos das políticas culturais estão acolhidos na atuação de Anísio Teixeira como gestor cultural na Secretaria de Educação e Saúde da Bahia. Como não perceber, dentre outros, o conceito ampliado de cultura acionado, o múltiplo conjunto de intervenções efetivadas, a diversidade de campos culturais envolvidos, a busca da institucionalidade para o setor cultural, a preocupação com a formação da equipe de trabalho, as iniciativas etc. Desnecessário recordar que se trata do pioneiro experimento de gestão e de políticas culturais acontecido na Bahia e um dos primeiros do Brasil, dado que as políticas culturais nascem no mundo e no Brasil entre os anos 30 e 50 do século XX.

Por fim, cabe lembrar que a gestão Anísio Teixeira consegue esboçar políticas culturais para a Bahia em um contexto democrático. Até aquele momento a tradição vigente no plano federal era a formulação de políticas culturais em ambiente autoritário, como foram as políticas culturais desenvolvidas no país no período do Estado Novo, tendo na sua direção o Ministro da Educação e Saúde Gustavo Capanema (Rubim; Barbalho, 2007; Calabre, 2008). Anísio Teixeira não só inova inaugurando a gestão cultural na Bahia e elabora políticas para a cultura, mas o faz em uma circunstância democrática, ainda que de democracia limitada, pela cassação do Partido Comunista Brasileiro (PCdoB) e de seus parlamentares, dentre eles os baianos: Carlos Marighella, Jorge Amado e Milton Cayres de Brito. A inauguração de políticas culturais na Bahia e de sua construção em um ambiente democrático são dados que não podem ser desprezados e esquecidos ao traçar a atuação político-cultural de Anísio Teixeira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE JÚNIOR, Nivaldo Vieira de. **Arquitetura moderna na Bahia (1947-1951):** uma história a contrapelo. 2012. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/20818?mode=full>.

ANDRADE JUNIOR, Nivaldo Vieira de. **O lugar da Bahia na história da arquitetura moderna brasileira.** Salvador: Editora da UFBA, 2019.

ANDRADE JUNIOR, Nivaldo Vieira de. **O EPUCS e autonomização do campo arquitetônico na Bahia**. Salvador: Editora da UFBA, 2019.

ANDRADE JUNIOR, Nivaldo Vieira de. **“Um teto para cada escola”**: O Plano das Edificações Escolares de Anísio Teixeira. Salvador: Editora da UFBA, 2019.

ANDRADE JUNIOR, Nivaldo Vieira de. **Arquitetura, educação e arte**: o Centro Educativo de Arte Teatral. Salvador: Editora da UFBA, 2019.

ANDRADE JUNIOR, Nivaldo Vieira de. **O transatlântico e o avião**: arquitetura moderna e turismo na Bahia. Salvador: Editora da UFBA, 2019.

AZEVEDO, Thales de. **As ciências sociais na Bahia**. Salvador. Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1984.

CALABRE, Lia. **Políticas culturais no Brasil**: dos anos 1930 ao século XXI. Rio de Janeiro, FGV Editora, 2008.

GROBA, Tiago Santos. **“Um lugar ao sol”**: Caderno da Bahia e a virada modernista baiana 1948-1951. 2012. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, 2012. Disponível em:
<https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/11618/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20para%20collegiado%21.pdf>.

ROCHA, Carlos Eduardo da. Anísio Teixeira e as artes na Bahia. *In*: ROCHA, João Augusto (org.). **Anísio em movimento**. Salvador: Fundação Anísio Teixeira, 1992, p.118-128.

ROCHA, João Augusto. As inovações de Anísio Teixeira na arquitetura e na construção escolar: os casos da Bahia e do Rio de Janeiro. *In*: ROCHA, João Augusto (org.). **Anísio em movimento**. Salvador: Fundação Anísio Teixeira, 1992, p.95-107.

ROCHA, João Augusto. **Anísio Teixeira e a cultura**. Salvador: Editora da UFBA; Brasília, DF: Editora da UNB, 2014.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Partido comunista, cultura e política cultural**. 1987. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1987. Disponível em:
<https://repositorio.usp.br/item/000719693>.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil**. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1995.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil. *In*: MORAES, João Quartim de (org.). **História do marxismo no Brasil**. São Paulo, Editora da UNICAMP, 1998, p. 305-382.

RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (orgs.). **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: Editora da UFBA, 2007.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Por um conceito atualizado de políticas culturais. *In:* RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Políticas culturais**: diálogos possíveis. São Paulo, Edições SESC, 2023, p. 103-121.

TEIXEIRA, Anísio. Apresentação da edição brasileira. *In:* WILIAMS, Raymond. **Cultura e sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969, p.9-10.

TEIXEIRA, Anísio. Padrões brasileiros de educação (escolar) e cultura. *In:* ROCHA, João Augusto. **Anísio Teixeira e a cultura**. Salvador: Editora da UFBA; Brasília, DF: Editora da UNB, 2014, p. 187-210.

PLANOS ESTRATÉGICOS MUNICIPAIS CULTURA-EDUCAÇÃO: UM PROJETO-PILOTO NA REGIÃO CENTRO DE PORTUGAL

Manuel Carlos Lobão de Araújo e Gama¹
José Roberto Severino²
Suzana Maria Peres de Menezes³

RESUMO: Estudos recentes revelam que, em Portugal, a generalidade dos municípios não possui um Plano Estratégico Municipal de Cultura. Assim, reconhecendo a importância de desenvolver políticas integradas entre as áreas da cultura e da educação, em 2019, foi instituído o “Plano Nacional das Artes” e foi concebida, pelo PolObs, uma metodologia para acompanhar os municípios no processo de elaboração de Planos Estratégicos Municipais de Cultura. Paralelamente, na sequência de um processo de auscultação de municípios, a Direção Regional de Cultura do Centro apresentou a “Estratégia Regional de Cultura 2030”. No presente artigo vamos apresentar, de forma sucinta, os resultados preliminares da implementação, em 18,2% dos municípios portugueses, do projeto-piloto PEMCE CENTRO 2030: Planos Estratégicos Municipais Cultura-Educação.

PALAVRAS-CHAVE: Planos Estratégicos Municipais Cultura-Educação. Projeto-piloto PEMCE CENTRO 2030. Estratégia Regional de Cultura 2030. Plano Nacional das Artes (Portugal). Políticas culturais.

INTRODUÇÃO

“Sublinhamos a importância de potenciar as sinergias entre a cultura e a educação, reconhecendo o imperativo de uma educação adaptada ao contexto, que integre o património cultural, a história e os conhecimentos tradicionais” (UNESCO, 2022, p. 13).

¹Doutor em Estudos Culturais/Sociologia da Cultura, mestre em Educação Artística e licenciado em Gestão Artística e Cultural. Observatório de Políticas de Ciência, Comunicação e Cultura, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho (Portugal). Email: manualgama@ics.uminho.pt.

²Graduado em História (UNIVALI, 1991), mestre em História (UFSC, 1998) e doutor em História (FFLCH/USP, 2004) e pós-doutor em História (USP, 2015/2016). Professor associado da FACOM da UFBA. Pesquisador do CULT e do Diversitas/USP. Membro da Cátedra UNESCO de Políticas Culturais e Gestão da Fundação Casa de Rui Barbosa. Email: jseverino@ufba.br.

³Doutora em Estudos Culturais pela Universidade de Aveiro. Mestre em Museologia pela Universidade Lusófona. Licenciada em Comunicação pela Universidade da Beira Interior. Direção Regional de Cultura do Centro (Portugal). Email: suzanamenezes@drcc.gov.pt.

Um grande plano sobre alguns dos estudos que se têm debruçado sobre as relações, os objetos e os sujeitos envolvidos na definição e implementação, desde o segundo quartel do século XX, de políticas para o setor cultural em Portugal, permite perceber, por um lado, que é indiscutível que o desenvolvimento cultural conquistado em 45 anos de democracia é francamente superior ao potenciado pelos mais de 40 anos de ditadura e, por outro lado, que todos, setor público e setor privado, têm uma quota parte de responsabilidade na transformação cultural positiva operada em Portugal. No entanto, neste filme das políticas culturais continua a ser necessário sublinhar a urgência de implementar uma política cultural, enquadrada internacionalmente, que seja fruto de uma rede de políticas culturais públicas e privadas que, articuladamente, desenvolva um conjunto de medidas setoriais para atingir o objetivo, tão aparentemente simples, de contribuir para o desenvolvimento integral dos indivíduos e das sociedades.

Sem minimizar as responsabilidades da administração central no que concerne às políticas culturais públicas, é inegável que a administração local, pela proximidade com as comunidades e pelos recursos financeiros aplicados (direta ou indiretamente) no setor cultural, tem tido um papel fundamental na transformação do tecido cultural português.

Reconhecendo a importância de desenvolver políticas integradas entre as áreas da cultura e da educação, em fevereiro de 2019 foi instituído, com o horizonte temporal de dez anos, o “Plano Nacional das Artes” (PNA) (Direção-Geral da Educação, s. d.). Integrando nas suas linhas orientadoras até 2029 a necessidade de favorecer a territorialização das políticas culturais e educativas, o “Plano de Ação Estratégica 2019-2024 do PNA” (Plano Nacional das Artes, 2019) prevê, no Eixo A – Política Cultural –, a implementação da medida Planos Estratégicos Municipais Cultura-Educação (PEMCE), cumprindo o espírito do compromisso de “desenvolver a articulação de políticas culturais, nacionais e locais, distintas, mas em coordenação”. Das ações incluídas nesta medida do PNA destaca-se o apoio aos municípios para a elaboração do seu PEMCE e a capacitação das equipas municipais para a mediação Cultura-Educação.

Na sequência de um processo exaustivo de auscultação de municípios, entidades intermunicipais e agentes culturais da região Centro, a Direção Regional de Cultura do Centro (DRCC) apresentou, em setembro de 2020, a “Estratégia Regional de Cultura 2030” (Direção Regional de Cultura do Centro, 2020), assente em três pilares (Cultura; Criatividade; Resiliência dos Territórios) e quatro objetivos estratégicos (Património. REABILITAR.; Museus. MODERNIZAR.; Conteúdos. CRIAR.; Acesso. DEMOCRATIZAR.). Do processo de avaliação previsto na Estratégia Regional de Cultura 2030, destacamos aspetos

relacionados com a adequação, contextualização e enquadramento dos projetos a desenvolver com instrumentos gestão na área da cultura que se consideram fundamentais, nomeadamente os PEMCE.

Não obstante a generalidade dos municípios portugueses terem instrumentos de gestão na área da Educação (a exemplo da Carta Educativa, Plano Estratégico Educativo Municipal), estudos recentes (cf. Gama & Costa, 2020; Gama, 2020; Neves, Prista, Macedo & Santos, 2022) revelam que a esmagadora maioria dos municípios portugueses não possui um Plano Estratégico Municipal de Cultura (como se vê em 85,5% dos municípios da região Norte, 85,1% dos municípios da região Centro, 91,5% dos municípios da região do Alentejo).

METODOLOGIA PARA PLANOS ESTRATÉGICOS MUNICIPAIS CULTURA-EDUCAÇÃO

Pelo papel fulcral do poder local nas políticas culturais, mas também pela urgência de articulação das políticas culturais com outras áreas do desenvolvimento sustentável dos territórios (p.ex. ambiental, económica, social) e de intervenção dos municípios (p.ex. educação, mobilidade, saúde, urbanismo), uma equipa multidisciplinar do Observatório de Políticas de Ciência Comunicação e Cultura (PolObs) do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade da Universidade do Minho concebeu, no segundo semestre de 2019, uma metodologia para acompanhar cientificamente as equipas municipais no processo de elaboração de Planos Estratégicos Municipais de Cultura – instrumentos que se consideram fundamentais para colocar, consistentemente, a cultura no centro das políticas à escala municipal.

Aplicada de forma exploratória nos anos de 2020 e 2021 (cf. Gama, 2021a, 2021b, 2021c, 2021d), a metodologia foi objeto de alguns ajustes para, a partir de 2022, começar a ser replicada noutros contextos (p.ex. Cultura Guimarães 2032, Cultura Setúbal 2030).

Este foi o pano de fundo que concorreu, por um lado, para que o PolObs tenha sido convidado para coordenar cientificamente a medida PEMCE do PNA, e, por outro lado, para que a DRCC e o PNA tenham estabelecido uma parceria para o desenvolvimento do projeto-piloto *PEMCE CENTRO 2030: Planos Estratégicos Municipais Cultura-Educação*.

Na sequência do convite e da parceria, a metodologia concebida pelo PolObs foi objeto de mais um conjunto de pequenas adequações, desta feita para a integração explícita da relação Cultura-Educação.

Assim, para apoiar as equipas municipais no processo de elaboração dos PEMCE, instrumentos que se consideram fundamentais para colocar, consistentemente, a articulação

Cultura-Educação no centro das políticas à escala municipal, o PolObs concebeu uma metodologia que prevê o envolvimento e a participação ativa das comunidades locais nas quatro fases que a integram:

1) Diagnóstico Transdisciplinar

O diagnóstico das dinâmicas culturais locais, que tem de envolver uma equipa multidisciplinar de técnicos municipais e as comunidades locais, deve ser coordenado por uma equipa independente (preferencialmente em colaboração com uma instituição de ensino superior ou centro de investigação), para salvaguardar todos os aspetos relacionados com a imparcialidade e o rigor científico obrigatórios para um diagnóstico transdisciplinar consistente e consequente. A realização, por exemplo, de uma Conferência Municipal Cultura-Educação e de um Encontro com as Associações e Coletividades do Território, devem ser momentos privilegiados para o envolvimento e a participação efetiva das comunidades locais e do ecossistema Cultura-Educação nesta fase da metodologia.

2) Laboratório Cidadão

Utilizando uma metodologia ativa, colaborativa e participativa, os municípios devem implementar um laboratório cidadão que fomente, potencie e capacite o diálogo em rede nos territórios, concorrendo para o efetivo e consequente envolvimento e participação qualificada das comunidades locais no processo de elaboração do PEMCE. Entendido como um espaço de produção de conhecimento, o laboratório cidadão deve ser versátil e aberto à diversidade e heterogeneidade de vozes do território, criando condições para, através de novas formas de pensar as políticas culturais, se passar do protesto à proposta.

3) Governança

No processo de passagem da concepção para a implementação do PEMCE deve ser dada particular atenção à definição de marcos políticos, institucionais e normativos que respondam positivamente às necessidades do território, sendo que, apesar da responsabilidade última ser do executivo municipal, é fundamental que sejam aplicados modelos de governança multiagentes (setor público, setor privado e sociedade civil), transversal (diferentes âmbitos da ação pública) e multinível (diferentes níveis de governo).

4) Participação Cidadã

Se a participação cidadã está, como se pode observar, prevista nas três primeiras fases da metodologia, a designação da quarta fase *de Participação Cidadã* visa

sublinhar a importância de manter ativo o envolvimento dos cidadãos no processo de implementação do PEMCE. Assim sendo, importa criar instrumentos, mecanismos e espaços (e.g. Assembleia de Cidadãos, Conselho Municipal de Cultura, Conferência Municipal Cultura-Educação) que efetivamente potenciem a participação ativa, voluntária e qualificada das comunidades locais nos processos de tomada de decisão, nomeadamente no que se refere à monitorização, revisão e avaliação do PEMCE.

Conjugando uma abordagem qualitativa com uma abordagem quantitativa, a metodologia concebida pelo PolObs, que integra técnicas e instrumentos diversificados (e.g. Análise Documental, Observação Direta, Inquéritos por Questionário, Entrevistas, Grupos de Discussão, Sessões Públicas de Apresentação e Discussão, Conferências Municipais Cultura-Educação), inspirou-se, nomeadamente, em experiências nacionais e internacionais que privilegiam processos colaborativos e participativos, visando, desta forma, envolver, efetivamente, todos os interessados num processo que se quer coerente, consistente e consequente, convocando não só os protagonistas do ecossistema cultural do território, mas também outras áreas do desenvolvimento sustentável dos territórios (e.g. ambiental, económica, social) e de intervenção dos municípios (e.g. educação, mobilidade, saúde, urbanismo).

Produto de uma cuidada revisão de literatura e validada científica e tecnicamente, esta é uma estratégia metodológica com grande flexibilidade que ao mesmo tempo permite replicabilidade e subsequente realização de análises comparativas entre estudos semelhantes.

PEMCE CENTRO 2030

Respeitando integralmente o espírito da metodologia concebida pelo PolObs, entre abril e junho de 2023 foi realizado o PEMCE CENTRO 2030, que integrou a dinamização da formação-ação “Desenho de Planos Estratégicos Municipais Cultura-Educação: da teoria à prática”, dirigida às equipas políticas e técnicas dos municípios da área de influência da DRCC⁴.

Com uma duração de 25 horas teórico-práticas em formato híbrido (21 presenciais e 4 online), acrescidas de 25 horas de trabalho autónomo para leituras e preparação trabalhos propostos, a formação-ação visou:

⁴São 77 os municípios da área de influência da DRCC, que se encontram agregados em cinco Comunidades Intermunicipais (CIM): CIM Beira Baixa, CIM Beiras e Serra da Estrela, CIM Viseu Dão Lafões, CIM Região de Aveiro, CIM Região de Coimbra, CIM Região de Leiria.

- a) sublinhar o papel central que o poder local tem na afirmação da cultura como fator distintivo do desenvolvimento sustentável do território;
- b) caracterizar órgãos e instrumentos de gestão autárquica nas áreas da Cultura e Educação existentes no território;
- c) apresentar a proposta metodológica para desenho de um PEMCE;
- d) analisar criticamente o processo participativo de elaboração colaborativa de um PEMCE;
- e) consolidar a metodologia com base nos resultados da análise SWOT efetuada, individual e coletivamente, pelos participantes no projeto-piloto;
- f) potencializar a cooperação e a articulação no trabalho de desenho do PEMCE dos municípios envolvidos no projeto-piloto.

Destinada essencialmente a técnicos superiores dos municípios da área da Cultura e da área da Educação, a formação-ação também procurou integrar técnicos de outras áreas de ação governativa (e.g. Ação Social, Ambiente, Comunicação, Mobilidade, Turismo, Urbanismo). De realçar que os participantes foram organizados em turmas, agregando os municípios em função das respetivas Comunidades Intermunicipais.

Privilegiando uma metodologia participativa para a produção de conhecimento, a partir de um conjunto de autores e de práticas, nacionais e internacionais, às quais se junta um olhar particular para a realidade de cada território e a experiência dos participantes na ação, a formação-ação iniciou-se com um Seminário e encerrou com um Fórum, permitindo, desta forma, juntar os participantes de todos os municípios em dois momentos de discussão distintos.

No Seminário de Abertura, para além da apresentação da versão 0 de um documento de apoio ao desenho dos PEMCE e da plataforma online que criada no âmbito do projeto-piloto, foi efetuada a explicação da metodologia de trabalho a aplicar durante a formação-ação, procurando-se aferir as expectativas dos participantes face ao processo que se estava a iniciar.

Não obstante o Seminário de Abertura ter tido uma dimensão mais expositiva, as quatro sessões de trabalho que se seguiram incluíram, para além de momentos expositivos, espaços de debate em grande grupo e pequenos grupos, bem como momentos de análise de casos práticos. Sublinha-se que:

- a) na segunda sessão de trabalho foi solicitado a todos os municípios participantes que submetessem online as suas Fichas de Caracterização de Órgãos e Instrumentos de Gestão Autárquica Cultura-Educação, para se poder atualizar o diagnóstico efetuado em 2019;

- b) no final da quarta sessão de trabalho foi solicitado a todos os participantes que efetuassem, através de um formulário online disponibilizado para o efeito, a análise SWOT à metodologia desenhada para a conceção e implementação dos PEMCE;
- c) durante a quinta sessão de trabalho foi simulado um Laboratório Cidadão para a definição de objetivos intermunicipais para integrar em futuros eventuais PEMCE do território.

No Fórum de Encerramento, que mais uma vez juntou todos os participantes de todos os municípios participantes, serviu para que os diferentes grupos criados em cada turma apresentassem e discutissem os objetivos intermunicipais concebidos na simulação do Laboratório Cidadão, potenciando o trabalho colaborativo de desenho do PEMCE nos diferentes territórios.

RESULTADOS PRELIMINARES DO PEMCE CENTRO 2030

O projeto-piloto PEMCE CENTRO 2030 envolveu 166 técnicos, dirigentes e autarcas de 56 municípios, de cinco CIM da região Centro de Portugal.

No que concerne ao perfil das pessoas participantes, os dados revelam que em todas as CIM houve uma preponderância das mulheres (oscilando entre os 63% e os 76%), da faixa etária dos 40 aos 49 anos de idade (entre os 42% e os 67%) e com formação superior, essencialmente nas áreas das Ciências Sociais, Comércio e Direito, das Artes e Humanidades, e da Educação.

As Fichas de Caracterização de Órgãos e Instrumentos de Gestão Autárquica Cultura-Educação que foram submetidas pelos municípios participantes permitiram evidenciar que o diagnóstico efetuado em 2019 tem algumas diferenças, nomeadamente no que concerne em cidades que, na sequência de um processo de candidatura a Capital Europeia de Cultura 2027, se viram obrigadas pelo regulamento do concurso a ter um Plano Estratégico Municipal de Cultura. Não obstante, continuam a observar-se enormes lacunas nos instrumentos de gestão, que, à escala municipal, a área da Cultura tem, quando comparada, por exemplo, com a área da Educação.

No que refere à análise SWOT à metodologia apresentada, que foi efetuada na quarta sessão de trabalho, destacam-se os cinco aspetos mais frequentemente evocados nos 116 formulários online submetidos pelos participantes e com análises validadas:

Tabela 1 – Principais contributos da Análise SWOT efetuada à metodologia concebida para os PEMCE.

FORÇAS	FRAGILIDADES
1) Participação ativa das comunidades e dos agentes culturais e educativos em todas as fases dos PEMCE.	1) Insuficiência de recursos humanos qualificados para a execução das estratégias e formação de equipa de trabalho.
2) O PEMCE possibilita o planeamento estratégico das políticas culturais e de educação do território.	2) Tempo limitado para implementação das estratégias, especialmente devido à restrição de tempo enfrentada pelos técnicos.
3) A diversidade da oferta cultural e patrimonial dos territórios.	3) Ausência de envolvimento e participação de todos os agentes e cidadãos nas iniciativas culturais.
4) Otimização da gestão da participação social através de uma metodologia ativa, promovendo a colaboração de todos.	4) A implementação da estratégia requer diferentes recursos internos que os municípios não dispõem, podendo dificultar a concretização e a continuidade do PEMCE.
5) O processo colaborativo proposto pode potencializar o diálogo em rede no território, nomeadamente entre os municípios de cada CIM.	5) O processo de implementação é complexo devido às dificuldades de envolvimento social que a metodologia participativa pressupõe, implicando o acompanhamento constante por parte dos técnicos.
OPORTUNIDADES	AMEAÇAS
1) A participação ativa e colaborativa da CIM na realização do PEMCE.	1) Dificuldade de envolver as comunidades, nomeadamente nos laboratórios cidadãos, resultando em baixa adesão e participação do público.
2) Possibilidade de realizar um diagnóstico global do território, permitindo conhecer a realidade local.	2) Instabilidade causada pelas mudanças de mandatos e interesses políticos.
3) Construção coletiva com contributos da sociedade civil para uma estratégia de todos e para todos, ampliando o acesso à cultura.	3) Ausência de recursos municipais para a implementação das estratégias.

4) Desenvolvimento de competências de trabalho em rede.	4) Falta de recursos humanos e técnicos capacitados no município para a execução do plano.
5) Abertura a possibilidade de financiamento, nomeadamente externos em 2030.	5) Falta de financiamento e orçamento disponível para a execução do plano.

Sobre os objetivos intermunicipais concebidos na formação-ação com a simulação do Laboratório Cidadão, que de forma inequívoca fomentou o trabalho colaborativo nas CIM, destaca-se a diversidade de propostas desenvolvidas a partir da análise de dois documentos (Plano Nacional das Artes e Estratégica Cultura Centro 2030): ao todo foram gerados 24 objetivos intermunicipais com os respetivos impactos esperados, integrando um total de 100 ações com respetivos indicadores e metas. Importa ressaltar que alguns dos municípios já iniciaram as diligências para desencadear o processo de elaboração do seu PEMCE.

Para se perceber a complexidade do processo que foi desenvolvido no projeto-piloto, seguem-se algumas considerações produzidas durante a observação, por um pesquisador externo da Universidade Federal da Bahia, das sessões de trabalho com os municípios da CIM da Região de Leiria que participaram no PEMCE CENTRO 2030.

O CASO DA REGIÃO DE LEIRIA

As sessões da formação-ação “Desenho de Planos Estratégicos Municipais Cultura-Educação: da teoria à prática” específicas para os técnicos da CIM da Região de Leiria ocorreram em 27 de abril, 15 de maio e 05 de junho de 2023, esta última na forma remota. Conforme descrito acima, a metodologia apresentou documentos de referência e exemplos de planeamento, permitindo um mergulho nos conceitos fundamentais para se pensar um PEMCE que vislumbre os pressupostos de uma política cultural. A viva participação dos técnicos demonstrou o interesse pelo caminho proposto, perceptível nas constantes anotações em blocos de notas, nas pertinentes e preocupadas perguntas e nos comentários paralelos com os colegas ao longo de todos os encontros.

Ao final de cada encontro ficava mais evidente para o grupo a complexidade de se fazer um plano que pretende a aproximação da educação e da cultura. Neste sentido, os participantes expressaram o seu entendimento da governança do ecossistema cultural, suas dificuldades operacionais e alguma consciência da potencialidade de se planejar com vistas a promover ações reflexivas em políticas culturais e de educação integradas nos municípios. Entenderam também que, apesar das óbvias relações, os ritos estabelecidos nas rotinas de

cada uma das frentes – educação e cultura – e as dificuldades de aplicação de um planeamento não pactuado anunciavam uma preocupação sobre a exequibilidade das suas propostas desenvolvidas no exercício feito (Laboratório do Cidadão integrando vários municípios). O pacto deveria necessariamente ser construído com os atores dos processos criativos e culturais, com a comunidade educativa de forma ampla e com as comunidades de cada freguesia e entorno de equipamentos culturais e educacionais de forma circunscrita. Tal amplitude levanta os problemas de orçamento e suas formas de aplicação, dos recursos humanos capacitados em cada frente de trabalho, das formas de comunicação interna e externa, do uso dos meios novos e tradicionais de comunicação para alcançar de forma efetiva as comunidades em questão e, por fim, os meios de transporte, com infraestruturas bastante desiguais no conjunto dos municípios. Problemas que exigiriam ações complexas muito além da vontade e capacidade de muitos municípios se vistas de forma isolada. Destacamos por último que os técnicos apontaram o valor do património cultural de seus territórios, tanto o material quanto o imaterial, suas potencialidades e suas relações com a educação formal como um importante ativo a ser explorado.

PERSPECTIVAS PARA O FUTURO

Concluído, em julho de 2023, o projeto-piloto PEMCE CENTRO 2030, importa, por um lado, consolidar a metodologia desenhada com base nos contributos da formação-ação, e, por outro lado, não esquecer que no processo de concepção e implementação dos PEMCE é imperioso entrar em linha de conta com as profundas reformas administrativas que, na contemporaneidade, se estão a operar em Portugal.

O futuro desenha-se, em Portugal, num clima de profundas reformas administrativas que se desenrolam no contexto da exigente preparação das estratégias regionais de investimento para o próximo período de programação de fundos financeiros europeus.

Após a formalização do Acordo de Parceria entre Portugal e a Comissão Europeia, no âmbito do qual foi definido o programa “Portugal 2030” para aplicação de 23 mil milhões de euros em projetos para o desenvolvimento da economia portuguesa, cabe a cada Comissão de Coordenação e Desenvolvimento Regional (Norte, Centro, Alentejo, Algarve e Lisboa e Vale do Tejo), juntamente com as respetivas CIM, estabelecer o conjunto de prioridades de investimento para o período compreendido entre 2021-2027.

Paralelamente, fruto da profunda reforma administrativa em curso, as Comissões de Coordenação e Desenvolvimento Regional (CCDR) foram convertidas em institutos públicos

passando a ter como missão definir e executar as respetivas estratégias de desenvolvimento regional, articulando territorialmente o conjunto de políticas públicas, designadamente no domínio da Cultura, para promoção da coesão territorial nacional e desenvolvimento integrado do território.

A esta reforma, junta-se, ainda, um intenso processo de descentralização de competências, quer nas CIM, quer nos municípios, no âmbito específico das políticas públicas de cultura e no âmbito da gestão de museus e património cultural.

Ora, foi no contexto deste cenário de mudança e forte descentralização de funções, competências e responsabilidades (e por causa desse cenário), que a DRCC preparou um conjunto de documentos estratégicos de política pública de cultura, de dimensão regional, que visam apoiar o seu território de referência nas grandes opções de investimento para a próxima década, designadamente, a “Estratégia Regional de Cultura 2030” (Direção Regional de Cultura do Centro, 2020), o “Plano Estratégico Regional para a Reabilitação, Conservação, Promoção e Valorização do Património Cultural. Mapeamento 2030” (Direção Regional de Cultura do Centro, 2023), o “Plano Estratégico Regional de Requalificação de Museus, Bibliotecas e Arquivos do Centro. Mapeamento 2030” (Direção Regional de Cultura do Centro, 2022) e o “Plano Estratégico Regional para a Conservação, Restauro e Valorização do Património Cultural Móvel e Móvel Integrado da Região Centro. Mapeamento 2030” (Direção Regional de Cultura do Centro, s.d).

Considerados na sua dimensão prospetiva e operativa, estes documentos de política pública sinalizam uma visão necessariamente de dimensão regional, que importa fazer refletir – e articular - no conjunto de instrumentos de política pública de dimensão sub-regional (CIM) e local (Municípios).

Deste modo, atenta às responsabilidades/competências (pretéritas e futuras) dos Municípios, das CIM e das próprias CCDR, no domínio específico da Cultura, da Arte e do Património Cultural, encontra-se em desenvolvimento um conjunto de ações de sensibilização e acompanhamento que visam apoiar as entidades sub-regionais e municipais no desenho dos Planos de Ação de escala intermunicipal que irão consubstanciar os Investimentos Territoriais Integrados CIM que, dando resposta aos cinco grandes Objetivos Estratégicos definidos para o país (“Portugal + Inteligente”; “Portugal + Conectado”; “Portugal + Próximo”; “Portugal + Verde”; e, “Portugal + Social”), articulem as já existentes Estratégias Regionais, com as estratégias de dimensão sub-regional (em desenvolvimento) e as estratégias de dimensão local (que resultarão, necessariamente dos PEMCE), sustentadas na visão global das políticas de desenvolvimento territorial da região.

Nestes termos, do mesmo modo que a Estratégia Regional de Cultura 2030, enquanto instrumento de política pública, não é o somatório das necessidades dos 100 municípios que constituem a Região Centro, ainda que delas tenha partido, mas antes uma visão integrada de desenvolvimento territorial através do potencial Cultural, Artístico e Patrimonial da Região, também as estratégias de dimensão sub-regional não se podem configurar como a mera soma do conjunto de expectativas dos municípios que lhe são associados.

Assim, cabendo às CIM, no contexto do desenho daqueles Planos de Ação, a “Dinamização de ativos territoriais”, designadamente no âmbito do eixo “Valorização cultural e do património (histórico e natural), património cultural e museus, produtos turísticos sub-regionais e locais e relações de cooperação transfronteiriça”, considera-se que a implementação dos PEMCE representam o primeiro momento de reflexão estratégica que conduzirá, necessariamente, à elaboração de Planos de Ação sustentados e sustentáveis no âmbito dos quais a Cultura, a Arte e o Património são assumidos como matriz de toda a estratégia de desenvolvimento e coesão territorial e social da Região Centro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COIMBRA. Direção Regional de Cultura do Centro. **Plano estratégico regional para a reabilitação, conservação e valorização do património cultural da Região Centro.**

Mapeamento 2030. Coimbra, 2023. Disponível em:

https://www.culturacentro.gov.pt/media/13731/plano-estrategico-reabilitacao-patrimonio-cultural-versao-janeiro-2023_signed.pdf.

COIMBRA. Direção Regional de Cultura do Centro. **Plano Estratégico Regional de Requalificação de Museus, Bibliotecas e Arquivos do Centro.** Mapeamento 2030.

Coimbra, 2022. Disponível em:

https://www.culturacentro.gov.pt/media/13732/plano-estrategico-de-requalificacao-de-museus_mapeamento2030_signed.pdf.

COIMBRA. Direção Regional de Cultura do Centro. **Estratégia Regional de Cultura 2030:** cultura, criatividade e resiliência dos territórios. Coimbra, 2020. Disponível em:

https://www.culturacentro.gov.pt/media/11240/estrategia-cultura-2030_visa-o-estrategia-cultura-o-centro_versa-o-web.pdf.

COIMBRA. Direção Regional de Cultura do Centro. Plano Estratégico Regional para a Conservação, Restauro e Valorização do Património Cultural Móvel e Móvel Integrado da Região Centro. **Mapeamento 2030.** Coimbra, (s.d.).

Gama, M.; COSTA, P. **Cultura no pós-Centro 2020:** sumário executivo. Braga: Centro de

Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, 2020. Disponível em:
<https://polobs.pt/wp-content/uploads/2019/08/POLOBS-Estudo-Cultura-no-pos-Centro-2020-SUMARIO-EXECUTIVO.pdf>.

GAMA, M. **Cultura no pós-Norte 2020**. Braga: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, 2020. Disponível em:
<https://polobs.pt/wp-content/uploads/2020/02/POLOBS-Estudo-Cultura-no-pos-Norte-2020-RELATORIO-FINAL-P.pdf>.

GAMA, M. (coord.). **Dinâmicas Culturais Torres Novas 2020**: contributos para a elaboração do Plano Estratégico Municipal para a Cultura. Braga: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, 2021a.

GAMA, M. (coord.). **Versão 0 do Plano Municipal de Cultura de Torres Novas**. Braga: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, 2021b.

GAMA, M. (coord.). **Dinâmicas Culturais Guarda 2021**: contributos para a elaboração do Plano Estratégico Municipal para a Cultura. Braga: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, 2021c.

GAMA, M. (coord.). **Versão 0 do Plano Municipal de Cultura da Guarda**. Braga: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, 2021d.

NEVES, J. S.; PRISTA, P.; MACEDO, S.C.; SANTOS, J. **Cultura no Alentejo Pós-2020**. Estudo elaborado pelo OPAC para a Direção Regional de Cultura do Alentejo. Lisboa: OPAC/CIES-Iscte, 2022.

PORTUGAL. Ministério da Cultura e Ministério da Educação. **Plano Nacional das Artes: uma estratégia, um manifesto (2019-2024)**. Lisboa, 2019. Disponível em:
https://www.dge.mec.pt/sites/default/files/Projetos/PNA/Documentos/estrategia_do_plano_nacional_das_artes_2019-2024.pdf.

PORTUGAL. Direção-Geral da Educação. **Plano Nacional das Artes**. Lisboa, (s. d.). Disponível em: <https://www.dge.mec.pt/plano-nacional-das-artes>.

UNESCO. **Conferencia Mundial de la UNESCO sobre las Políticas Culturales y el Desarrollo Sostenible**. Ciudad de México, 2022. Disponível em:
https://www.unesco.org/sites/default/files/medias/fichiers/2022/10/6.MONDIACULT_ES_DR AFT%20FINAL%20DECLARATION.pdf.

CULTURAS, POLÍTICAS E UNIVERSIDADE

Fernando Antonio Mencarelli¹
Mônica Medeiros Ribeiro²

RESUMO: Neste artigo, buscamos pensar a ação cultural nas universidades públicas brasileiras no contexto político contemporâneo. Destacamos tanto sua dimensão transversal quanto seu papel na defesa dos princípios democráticos em duas direções: como agenciamentos contra-hegemônicos e como resistência ao reacionarismo que emergiu a partir do golpe de 2016 no Brasil. Tratamos também do que significou o trabalho no campo da cultura nas universidades antes do golpe de 2016 e durante os anos do governo autoritário que se encerrou em 2022. Por fim, falamos sobre como, nesses últimos anos, atuamos na gestão cultural e na construção de políticas culturais na UFMG nesse mesmo contexto.

PALAVRAS-CHAVE: Culturas. Universidade. Transversalidade.

INTRODUÇÃO

Em 2022, participamos do *VIII Congresso Internacional sobre Culturas*, organizado pela Rede Internacional de Pesquisadores sobre Culturas (renomeada nessa mesma ocasião como Associação Internacional de Pesquisadores das Culturas), realizado na Universidade do Minho, Portugal. O tema proposto pelo Congresso foi “Culturas de Resistência” e tratamos de abordá-lo a partir de considerações que compartilhamos neste artigo.

As culturas de resistência, que o tema do congresso nos propôs, nos levavam a tratar dos agenciamentos contra-hegemônicos, promovendo o debate sobre práticas culturais críticas, e da abertura a novas possibilidades culturais. O tema foi da maior importância e extremamente necessário para tratarmos do contexto de ascensão dos regimes autoritários e de extrema direita em vários países, colocando cada vez mais as democracias em risco. Autoritarismos emergentes parecem, também, a expressão da reação aos avanços contemporâneos que nossas sociedades vêm realizando no campo da cultura.

¹Professor Titular da UFMG, pesquisador do CNPq e Pró-Reitor de Cultura da UFMG. Email: fernandomencarelli@gmail.com.

²Professora Associada da Escola de Belas Artes e Pró-Reitora Adjunta de Cultura da UFMG. Email: monicaribeiro@yahoo.com.

Esse fenômeno tem no Brasil um de seus principais exemplos. Talvez o Brasil possa ser considerado hoje como laboratório de uma extrema direita internacional em ascensão. Uma grande preocupação é que a recente vitória nas urnas ainda não significa a derrota desse projeto que avançou muito no contexto de nossa sociedade.

O que gostaríamos de apontar, portanto, é que o que fizemos desde o golpe de 2016, na universidade, no campo cultural, pode ser reconhecido como um trabalho de resistência tanto em relação aos retrocessos autoritários e ao conservadorismo reacionário, quanto em relação aos avanços nas agendas contra-hegêmicas.

Por que é tão importante falarmos de *culturas de resistência* e do papel da universidade neste momento? É fato que o campo cultural é estratégico nas disputas que se dão hoje no campo político. Podemos constatar que o campo cultural, junto a outros, é colocado no centro do esforço de desmonte e destruição instituído pela extrema direita. Particularmente as Humanidades, e nelas as artes, vêm sendo objeto de um cerco sistemático. Consideramos que isso se deve a que, entre outros aspectos, as artes e culturas têm relevante capacidade de formação de visão crítica e afirmação da diversidade e pluralidade de projetos para as sociedades.

A guerra cultural é pauta estratégica da extrema direita e com ela se busca reversão de valores, destruição seguida de reconstrução autoritária, uma nova hegemonia, com uma pauta tão claramente apresentada no contexto político brasileiro. São muitos os exemplos, entre os quais podemos mencionar as emblemáticas extinção do Ministério da Cultura e nomeação de policiais para a gestão das políticas de fomento à cultura, seguidos de tantos outros que mereceriam análises detalhadas.

Também é certo que a extrema direita tem grande domínio sobre as novas formas da cultura digital. Foi principalmente através delas que houve enorme ascensão das pautas, da organização e da mobilização de grupos expressivos da sociedade brasileira, inventando o que nomeiam com bastante clareza de um “Brasil Paralelo”.

A universidade, assim como todo o campo da Educação, se apresenta também como estratégico nessa nova luta política. Na América Latina, o Brasil é um dos últimos países a ter ainda um sistema de ensino superior público e gratuito, que vem sendo objeto de ataques neoliberais há algumas décadas, em consonância com o projeto de expansão do capital para os setores com forte financiamento público: saúde, educação e previdência social.

Tratar aqui da Universidade e das Culturas de Resistência é tratar de uma pauta central na contemporaneidade. Os avanços nesse campo em nossas universidades e sua eleição como inimigo estratégico só fazem mostrar a importância das conquistas que estavam e estão em

curso e da necessidade de nos organizarmos para o enfrentamento e o trabalho de reconstrução do que já foi desmontado ou mesmo destruído no contexto brasileiro.

Os contrapontos são as culturas de resistência na chave contra-hegemônica, pois se trata de pensarmos políticas públicas que possibilitem as emergências das práticas culturais e sua organização para além do controle do Estado e dos governos, mirando o fortalecimento de uma cultura cidadã e emancipatória. Políticas para estruturação e fortalecimento das iniciativas de caráter social, comunitário, que visam a superação das desigualdades e o fortalecimento democrático.

Sabemos que as diversas expressões culturais competem fortemente pela constituição e ressignificação do campo simbólico na era da cultura da informação, tanto do ponto de vista da experiência compartilhada, corpórea, afetiva e simbólica, quanto da proposição de visões críticas e/ou alternativas ao imaginário veiculado por interesses neoliberais.

Entendemos as relações de poder no centro da política e os processos de produção de subjetividades como um de seus modos constitutivos. Os dispositivos de controle e poder operam nos processos de subjetivação como instâncias fundamentais a serem colonizadas pela nova economia. Mas são esses mesmos processos que se constituem enquanto territórios para emancipação, investidos por nós como campo de liberdade, de invenção de si.

A relação entre a estética e a política nunca esteve tão evidente quanto neste momento. O ataque a Brasília em 8 de janeiro deste ano de 2023 gerou imagens impactantes de destruição real e simbólica, parte de um projeto deliberado de forças reacionárias. Obras de arte, performances e manifestações tradicionais foram e continuam sendo, nos últimos anos, alvos de ataques. Ataques que tomam formas variadas, sempre em torno de uma pauta que projeta para o país um contorno extremamente conservador (marcado por traços autoritários) e que reconhece o campo estético como campo de disputa. Portanto, é urgente que o campo cultural também seja espaço-tempo para pensarmos sobre o Brasil de hoje em sua enorme complexidade, paradoxos, limites, contradições e potencialidades, o que nos impõe articular reflexões sobre os movimentos de neocolonização, neodependência, neoconservadorismo e autoritarismo que disputam um projeto de país.

Recentemente, o filósofo Vladimir Safatle (2023) disse que há uma dimensão profunda dos embates políticos que são embates estéticos - entre formas distintas de afecções e circulação da experiência sensível. Consideramos que é preciso reconhecer e fortalecer as emergências e as insurgências de um mundo em transformação, que mobilizam as potências dos brasis profundos e dos brasis futuros; que praticam e compartilham outras economias,

outras políticas, outras sociabilidades, outras poéticas; que se traduzem em outras estéticas e são parte de uma necessária reconstrução do país baseada em novos valores e pactos.

Nossos corpos, nossas criações, nossos textos, nossas escolas, nossos alunos sempre foram campos de batalha. Uns, mais que outros. A disputa é e será contínua, estratégica. Estamos (e continuaremos) em foco. Por isso, podemos dizer que foram os avanços nas últimas décadas no campo das políticas e práticas educacionais e culturais que as colocaram na centralidade das disputas.

Mas qual o trabalho que parte expressiva das universidades públicas no Brasil vinha realizando antes do golpe? Para além da produção de conhecimento e práticas relacionadas às artes e aos patrimônios (comumente associados ao campo cultural), nossas universidades se abriram para o conhecimento cultural sofisticado das tecnologias de inovação e tecnologias sociais, dos movimentos urbanos, das comunidades rurais, dos povos tradicionais, e também se moveram em direção aos conhecimentos trazidos por um corpo discente absolutamente renovado pelas políticas de cotas, tornando-se mais inclusivas e culturalmente plurais. Assim, as universidades se moveram em direção à abertura para um conhecimento engajado com outras economias, outras sociabilidades, outras ecologias.

As universidades públicas no Brasil vêm dando importantes passos na formulação de uma política em consonância com as enormes transformações em curso na contemporaneidade. Suas prioridades vêm, passo a passo, sendo redefinidas pelo combate às desigualdades sociais, sejam elas de origem econômica, de gênero ou raciais, pelo reconhecimento das pautas decoloniais (tornando-se abertas às demandas pluriépistêmicas), pela atuação no contexto da cultura digital e do capitalismo em suas novas configurações, por uma atuação que responda às questões urgentes postas pela agenda ambiental.

Após uma forte política inclusiva (hoje, por volta de 50% dos estudantes das universidades públicas são oriundos do sistema de cotas sociais e raciais), e um alinhamento de suas políticas institucionais à agenda contemporânea, o lugar da cultura na universidade e o lugar da universidade no campo cultural foram se afirmando cada vez mais como campo estratégico da transformação contemporânea de nossas universidades. Poderíamos, portanto, dizer que nossa crise, ou nossas múltiplas crises contemporâneas, são fundamentalmente crises culturais.

Tomemos como exemplo a pauta ambiental. Um dos maiores desafios que temos, o ecológico, é tanto consequência quanto matriz de crises sucessivas. Os saberes indígenas e de matriz africana nos ensinam que não há como viver bem em um mundo em que a cultura e a

natureza não estejam integradas. O *buen vivir* (viver bem), proposto pelos povos indígenas dos Andes, envolve essa compreensão ecológica como condição fundamental.

O QUE FIZEMOS NESSES ANOS DE DESMONTE?

Na perspectiva da institucionalização da cultura nas políticas e organizações das universidades, ressaltamos os esforços para garantir a continuidade dos programas e projetos em curso, com objetivo de avançarmos em nossa organização institucional e acadêmica, e buscar nosso fortalecimento por meio da constituição de redes universitárias.

Apesar dos cortes orçamentários e desmonte de políticas, buscamos garantir a continuidade de políticas, programas e projetos de caráter inclusivo, emancipatório, de afirmação de direitos e da diversidade constitutiva da universidade. Trabalhamos também para avançar na nossa organização interna, na organização política-administrativa e acadêmica, fortalecendo nossos setores culturais e definindo políticas e planos plurianuais de cultura aprovados nas instâncias superiores das universidades. Avançamos na renovação dos projetos pedagógicos, na organização dos currículos, na expansão das ações extensionistas, apostando na transdisciplinaridade e na compreensão da transversalidade da cultura no projeto acadêmico, reconhecendo seu lugar articulador.

Para essa atuação, tivemos e temos como pressupostos a afirmação da cultura como direito e o reconhecimento das universidades como instituições culturais. A direção comum foi a do entendimento de que era preciso criar ou fortalecer as políticas culturais em nossas universidades, reconhecendo sua importância em um sistema nacional de cultura. Esse reconhecimento se deu por meio de vários movimentos, como o fortalecimento dos setores de gestão cultural das universidades, a criação de diretrizes de políticas culturais e de planos plurianuais de cultura, assim como pelo esforço conjunto que resultou no estabelecimento e fortalecimento de redes de cultura das universidades brasileiras — como a rede nacional do Fórum de Gestão Cultural das Instituições Públicas de Ensino Superior (Forcult). Não menos importante nesse cenário é a participação nas redes internacionais como a rede latinoamericana da Associação das Universidades do Grupo Montevideu (AUGM) e a InterCult, já mencionada. Essas ações fortaleceram o conjunto das universidades públicas brasileiras como uma plataforma comum para a cultura.

TRANSVERSALIDADES DA CULTURA NAS UNIVERSIDADES

Do ponto de vista dos projetos acadêmicos, nossa proposta parte da compreensão da dimensão transversal da cultura nas universidades para pensarmos tanto o lugar da cultura nas universidades, quanto o lugar das universidades no campo cultural.

É importante afirmarmos a universidade como uma instituição de ensino, uma instituição científica, mas, também, uma instituição cultural, como defende Albino Rubim (2019). A cultura atravessa os campos de conhecimento, as esferas de atuação - ensino, pesquisa e extensão - e as instâncias de gestão. Desse modo, a cultura integra políticas de pró-reitorias, diretorias, escolas, departamentos, o que sublinha sua natureza transversal.

Essa transversalidade também se presentifica em relação ao lugar das universidades no campo da cultura. Podemos mencioná-la em três linhas: o das políticas, o dos territórios e o da pluralidade epistêmica. Sendo: 1) transversal na interação com os entes públicos e sociedade civil organizada, destacando a contribuição das universidades na difusão e exercício dos direitos culturais e de suas garantias; 2) transversal na sua interação com os vários territórios urbanos, rurais e periféricos; e 3) transversal ao afirmar a universidade como lugar de saberes plurais e como território pluriepistêmico. Entendemos que, no campo cultural, tal pluralidade e diversidade se manifesta na presença cada vez maior nas universidades de outras formas de conhecimento, como as culturas indígenas e afro-diaspóricas.

Na Universidade Federal de Minas Gerais, além de estarmos imersos e sermos agentes nos processos indicados anteriormente em nível nacional e internacional, a então Diretoria de Ação Cultural foi transformada em Pró-Reitoria de Cultura (PROCULT)³. Tal conquista é resultado de décadas de trabalho de diversos gestores e agentes culturais da universidade.

Também em 2022, tivemos a reestruturação e o fortalecimento de uma Fundação de apoio da universidade dedicada exclusivamente ao campo da cultura - A Fundação Rodrigo Mello Franco de Andrade.⁴ Desde 2021, estamos trabalhando na criação de um novo Plano de Cultura para a universidade, buscando envolver ativamente nossa comunidade, por meio dos Fóruns UFMG de Cultura.⁵ Na mesma ocasião, iniciamos o processo de mapeamento cultural

³A Pró-Reitoria de Cultura foi criada em junho de 2022 por meio da Res. N°01/2022. Disponível em: https://ufmg.br/storage/4/3/8/8/438880ba1c30faa52a1e17fedec3e0_16564368347684_724665030.pdf.

⁴Para mais informações a respeito da Fundação Rodrigo Mello Franco de Andrade. Disponível em: <https://frmfa.com.br/>.

⁵Os *Fóruns UFMG de Cultura* tiveram início em 2014. Realizados pela então Diretoria de Ação Cultural da UFMG (DAC/UFMG), como espaços públicos de diálogo sobre temas culturais de interesse geral. Os registros em vídeo do Ciclo de Fóruns UFMG de Cultura podem ser acessados por meio dos links: <https://www.ufmg.br/mapadacultura/> e <https://www.youtube.com/c/CulturaUFMG/featured>.

da UFMG, como ação estratégica a ser realizada a cada dois anos, parte da política de cultura da PROCULT.⁶

Os Fóruns UFMG de Cultura e o Mapeamento Cultural, assim como a efetivação do Observatório de Cultura da UFMG são consoantes com as mudanças na esfera da governança da cultura na UFMG e visam subsidiar e promover o avanço nas políticas de cultura de modo compartilhado com a comunidade universitária. Destacamos também a proposição de uma Formação Transversal no campo da cultura - Formação Transversal Culturas em Movimento e Processos Criativos -, ofertada para toda a universidade.

A crescente interação da universidade com a sociedade se dá, especialmente, por meio de nossos sete espaços culturais com seus projetos, eventos, cursos e de parcerias com inúmeros agentes culturais do município e do estado.⁷ A universidade também precisa ser reinventada, e consideramos que esse movimento de transformação se dá, prioritariamente, de fora para dentro.

Nos organizamos e nos estruturamos em um momento de retrocesso político, e nos preparamos, com otimismo, para emergir de uma crise profunda e para iniciarmos uma nova fase em que a universidade pública possa avançar ainda mais em seu papel de instituição científica e cultural que reconhece a relevância da cultura em seu projeto acadêmico. Essa nova governança na área da cultura nas universidades e suas implicações nas políticas para a cultura nas instituições são parte de um trabalho de resistência, de construção e de criação de uma plataforma comum para a cultura, conforme citado anteriormente, para participarmos da reconstrução do que foi desmontado (ou mesmo destruído) nos últimos anos no campo das políticas culturais.

Defendemos, ainda, uma abordagem contemporânea e emancipatória no debate nacional e internacional que inclua a cultura como campo estratégico nas políticas públicas, nos organismos internacionais e em nossas universidades. E, para cumprirmos plenamente a missão de nossas universidades, é preciso potencializá-las como lugares de cultura.

⁶Para conhecer os resultados do I Mapeamento Cultural da UFMG – 2019 a 2021, acessar o link: <https://www.ufmg.br/mapadacultura/>. Em 2023 será realizado o II Mapeamento Cultural da UFMG, concernente aos anos 2022 e 2023.

⁷Centro Cultural UFMG; Conservatório UFMG; Espaço Acervo Artístico UFMG; Museu Casa Padre Toledo, em Tiradentes; Quatro Cantos Espaço Cultural e O Centro de Estudos e Biblioteca também em Tiradentes que compõem o Campus Cultural UFMG em Tiradentes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MENCARELLI, Fernando Antonio; COELHO, Marcos. D. (org.). **Forcult**: instrumento para implementação de política cultural e planos de cultura nas IPES. 1. ed. Pelotas: Ed. UFPEL, 2020, v. 1, 102 p.

MENCARELLI, Fernando Antonio; ARRUDA, Carmem Lucia; CERQUEIRA, Fabio; CRUVINEL, Flavio. Redes de culturas das instituições públicas de ensino superior: fóruns e políticas. *In*: ENECULT, 17, 2021. Salvador. **Anais...** XVII Enecult 2021 - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador: Enecult, 2021. v. 2. p.1-54.

MENCARELLI, Fernando Antonio. O Forcult e as políticas culturais nas Instituições Públicas de Ensino Superior: uma memória. *In*: ENECULT, 17, 2021. Salvador. **Anais...** XVII Enecult 2021 - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador: Enecult, 2021, v. 2, p.27-40.

MENCARELLI, Fernando Antonio. Alguma coisa está fora da ordem: performance e políticas do sensível. *In*: Colóquio PPGAC UNIRIO, 18, 2018. **Anais...** XVIII Colóquio do PPGAC Unirio - O contemporâneo nas artes: entre vozes, escutas e afetos. Rio de Janeiro: Unirio, 2018. p. 3-14.

RIBEIRO, Mônica Medeiros; MENCARELLI, Fernando Antonio (org.). **Mundos possíveis: culturas em pensamento**. 1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2022, v. 1, 260 p.

RIBEIRO, Mônica Medeiros; MENCARELLI, Fernando Antonio; MACHADO, Ana Flávia; HENRIQUE, Jonas. Mapeamento cultural da UFMG: 2019-2021. *In*: ENECULT, 18, 2022. **Anais...** XVIII Enecult 2022 - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador: Enecult, 2022, v. 1, p. 1-15.

RUBIN, Albino. Universidades, Cultura e Políticas culturais. *In*: ENECULT, 15, 2019. **Anais...** XV Enecult 2019 - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador: Enecult, 2019, v. 1, p. 1-17.

SAFATLE, Vladimir. **A insurreição da extrema direita**. Disponível em: <https://aterraeredonda.com.br/a-insurreicao-da-extrema-direita/>. Acesso em: 5 mar. 2023.

MESA XX

POLÍTICAS CULTURAIS:
GESTÃO MUNICIPAL – II

POLÍTICAS CULTURAIS PARA A PROMOÇÃO DA CIDADANIA CULTURAL NO SÉCULO XXI: A EXPERIÊNCIA DA SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA DE SÃO PAULO

Eduardo Augusto Sena¹

RESUMO: A cidade de São Paulo é caracterizada por grandes desigualdades socioespaciais e pela concentração da oferta de bens e serviços culturais em suas áreas centrais. O Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais, criado em 2004, é um marco importante do processo de construção de políticas culturais levado a cabo pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo (SMC) para enfrentar esse problema. O texto apresenta a trajetória de sua criação, consolidação e ampliação, tendo como objetivo a consolidação do direito ao acesso pleno à cultura, expresso no conceito de cidadania cultural.

PALAVRAS-CHAVE: Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. Política cultural. Cidadania cultural. Periferia.

INTRODUÇÃO

O presente texto propõe analisar a trajetória de criação e consolidação de políticas públicas implementadas pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo (SMC), ao longo das duas últimas décadas, com o propósito de financiar projetos realizados por grupos e coletivos culturais com origem e atuação nas periferias da cidade, territórios caracterizados por altos índices de vulnerabilidade social e escassa (ou inexistente) oferta de equipamentos culturais.

O Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais, realizado de maneira ininterrupta desde a sua criação, é o marco inicial desse processo. Mais comumente conhecido pelo acrônimo VAI comemora, em 2023, a sua 20ª edição. Fato sem dúvida notável quando cotejado com a tradição de instabilidade que se tornou, no Brasil, marca distintiva das políticas públicas de cultura em âmbito do governo federal (Rubim, 2008), da qual os anos recentes do governo de Jair Bolsonaro (2019-2022) foram o seu mais triste exemplo.

¹Doutor em Cultura e Informação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. E-mail: eduardosena@alumni.usp.br.

A criação do VAI foi o impulso inicial para a consolidação, no âmbito da SMC, de um bem sucedido conjunto de políticas orientadas ao duplo propósito de promover a diversidade cultural e enfrentar as desigualdades socioespaciais de oferta aos meios necessários à criação, circulação e acesso de bens e serviços artísticos e culturais. Esse programa de ação, contudo, não era novo: orientação semelhante já fora perseguida pela filósofa Marilena Chauí durante sua passagem pelo cargo de secretária municipal de cultura de São Paulo, ocorrida entre os anos de 1989 e 1992².

Numa contexto de euforia com a redemocratização em curso e a promulgação da Constituição Federal de 1988, documento que contemplou avanços importantes em diferentes campos da proteção social e trouxe para o centro do debate político a palavra cidadania e os significados sociais que encerra (Carvalho, 2004), a preocupação com as periferias e com as populações menos assistidas pelo poder público, aliada ao interesse de que tomassem parte ativa na elaboração e execução das políticas culturais, assomava ao primeiro plano das ações da SMC. Tratava-se, então, de afirmar a ideia de cidadania cultural como conceito norteador de uma nova cultura política.

Hoje, decorridos trinta anos do final da gestão de Marilena Chauí, pode-se questionar: quais políticas se tornaram realidade nos territórios mais vulneráveis da cidade desde então? Ocorreu a inclusão de novos atores nas políticas desenvolvidas, na qualidade de protagonistas, e não apenas de espectadores e de consumidores?

Propor respostas para estas perguntas, partindo do recorte da criação de políticas de financiamento direto a projetos culturais, constitui o objetivo deste trabalho. Desse modo, iremos percorrer um percurso histórico que parte do momento de criação do VAI e nos conduz às ações destinadas a ampliar o seu alcance, ou seja, ao processo de ampliação de escopo do programa com a criação de uma segunda modalidade de financiamento, ocorrida em 2014, e à aprovação de um projeto de lei, em 2016, que deu origem ao Programa de Fomento à Cultura da Periferia (PFCP).

Organizamos o trabalho em quatro partes. Iniciamos com uma seção destinada a tecer breves considerações sobre a gestão de Marilena Chauí, seus objetivos e as dificuldades que o contexto histórico impôs para sua consecução. As duas seções seguintes são dedicadas à trajetória de desenvolvimento do VAI e do PFCP. Por fim, encerramos o artigo com algumas

²Chauí foi nomeada secretária logo no início do mandato da prefeita Luiza Erundina, eleita em 1988 para o cargo concorrendo pelo Partido dos Trabalhadores.

considerações sobre o papel inovador do VAI para a criação de uma nova cultura política no âmbito da SMC e para a formação de novos atores sociais do campo da cultura.

MARILENA CHAÚ: CIDADANIA CULTURAL COMO PRÁTICA POLÍTICA

A ascensão do Partido dos Trabalhadores (PT) ao comando da principal capital do país, em 1989, com a eleição de Luiza Erundina ao cargo de prefeita levaria a palavra cidadania ao primeiro plano do debate político e da aspiração de construção de uma forma diferente de se fazer política, mais inclusiva e aberta para a participação popular. É a partir desse contexto que Marilena Chauí irá formular uma proposta de política cultural para a cidade que assumiria importância transversal na agenda de governo, articulada em torno do conceito de cidadania cultural, termo que ganharia aderência e importância na narrativa e na prática de diferentes atores do campo da cultura nos anos seguintes.

Desse modo, a gestão de Marilena Chauí se destacava por propor uma política cultural do município assentada na garantia do direito amplo à cultura, em todos os sentidos, passando a instituir uma série de programas e ações calcados no reconhecimento das configurações sociais do espaço urbano e de sua diversidade territorial. Esta concepção ampliada do direito à cultura, segundo Chauí, representava a afirmação de um programa ambicioso no qual caberia à SMC reconhecer:

- o direito de produzir cultura, seja pela apropriação dos meios culturais existentes, seja pela invenção de novos significados culturais;
- o direito de participar das decisões quanto ao fazer cultural;
- o direito de usufruir dos bens da cultura, criando locais e condições e acesso aos bens culturais para a população;
- o direito de estar informado sobre os serviços culturais e sobre a possibilidade de deles participar ou usufruir;
- o direito à formação cultural artística pública e gratuita nas Escolas e Oficinas de Cultura do município;
- o direito à experimentação e à invenção do novo nas artes e nas humanidades;
- o direito a espaços para reflexão, debate e crítica;
- o direito à informação e à comunicação (Chauí, 2021, p. 92).

Tendo como meta este ambicioso programa, estabelece-se um novo referencial para a política cultural do município, o que implicava tanto o reconhecimento das desigualdades estruturais do território como das múltiplas expressões culturais que têm palco na cidade de São Paulo. Desse modo, a gestão de Marilena Chauí anunciava a disposição em enfrentar um passivo histórico no campo da cultura, o que representava reconhecer a divisão entre centro e

periferia para poder desconstruí-la, e conceber uma concepção alargada de cultura³ que incorporasse símbolos, valores e práticas do conjunto da sociedade.

Contudo, para tornar realidade este projeto era preciso enfrentar uma difícil conjuntura que combinava baixa capacidade de financiamento, anos de tutela antidemocrática e um imaginário político fortemente conservador. Neste contexto, tornara-se fundamental operar uma mudança na mentalidade dos servidores públicos municipais, definir prioridades voltadas para as carências e demandas das classes populares e inventar uma nova cultura política (Chauí, 1995).

Transformar a mentalidade dos servidores representava então a necessidade de se reconhecerem enquanto cidadãos a serviço de outros cidadãos, não meramente servidores do aparato estatal, presos à burocracia e insensíveis às diferenças. Nesse sentido, era preciso abrir os códigos e rotinas da SMC, na perspectiva de sua democratização:

“Tratava-se de quebrar o poderio burocrático, fundado na hierarquia, no segredo do cargo e na rotina, isto é, em práticas antidemocráticas, uma vez que a democracia se funda na igualdade (contra a hierarquia), no direito à informação (contra o segredo) e na invenção de novos direitos segundo novas circunstâncias (contra a rotina)” (Chauí, 1995, p. 71).

O programa posto em ação durante a gestão de Marilena Chauí tinha por objetivo instaurar a cidadania cultural no centro de um projeto político para afirmar a cultura como direito e, ao fazer isso, dar visibilidade à diferença (que pode assumir formas bastante sutis e dissimuladas) entre carência, privilégio e direito. Esperava-se, ao final, que tal operação resultasse na “possibilidade de tornar visível um novo sujeito social e político que se reconheça como sujeito cultural” (Chauí, 1995, p. 84).

Entretanto, a realidade objetiva revelou as dificuldades em romper a inércia institucional no contexto em que se iniciava a gestão. A ausência de um campo democrático consolidado constituiu um obstáculo à implantação de programa de gestão com uma perspectiva cidadã que, de fato, apenas começava a se formar. Entre as críticas tecidas por Marilena Chauí ao final de sua gestão, nos interessa ressaltar as dificuldades de superação dos privilégios fortemente estabelecidos, o enfrentamento da burocracia e do que chamou de “bloqueio jurídico”, exatamente em função da dificuldade, por parte dos servidores da

³Esta concepção alargada de cultura reclamava uma perspectiva “que não a identificasse com as belas-artes, mas a apanhasse em seu miolo antropológico de elaboração coletiva e socialmente diferenciada de símbolos, valores, ideias, objetos, práticas e comportamentos pelos quais uma sociedade, internamente dividida e sob hegemonia de uma classe social, define para si mesma as relações com o espaço, o tempo, a natureza e os humanos” (Chauí, 2021, p. 93).

assessoria jurídica, em compreender uma dimensão mais ampliada do conceito de cultura (Chauí, 2021).

Além disso, podemos considerar que, se o ideal de uma cidadania plena é difícil de alcançar⁴, o mesmo ocorre para a concretização da proposta de cidadania cultural concebida por Marilena Chauí, baseada no direito à cultura em todas as suas dimensões. À época, os esforços nesta direção se mostraram incapazes de superar uma atmosfera política fortemente conservadora e a incompreensão quanto à necessidade de promoção de novas formas de atuação governamental no campo da cultura. Embora prematuros, serviram de inspiração para os anos vindouros, o que evidencia o caráter de longo prazo que a mudança institucional pode exigir. No início do século XXI, contudo, a SMC se tornaria o cenário de uma iniciativa inovadora, responsável por estimular o surgimento de novos ‘sujeitos culturais’, objetivo que fora perseguido por Chauí e sua equipe. Vamos a ela.

PROGRAMA PARA A VALORIZAÇÃO DE INICIATIVAS CULTURAIS

O Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais tem como gênese os trabalhos da Comissão Permanente de Juventude da Câmara Municipal de São Paulo, que fora criada, em 2001, como uma instância de diálogo, pesquisa e construção de políticas públicas orientadas para o segmento populacional compreendido na faixa-etária de 18 a 29 anos de idade. Com este propósito em mente, seus integrantes iniciaram suas atividades se debruçando sobre uma série de questões pertinentes ao universo dos jovens, buscando compreender suas preocupações, interesses e aspirações (Abramo, 2008).

O aumento da participação dos próprios jovens nas reuniões da Comissão trouxe a cultura ao primeiro plano dos debates. Sistemáticamente, foram expressando o seu interesse na criação de uma política que enfrentasse a dificuldade de obtenção de recursos financeiros para a realização dos projetos culturais que desenvolviam, dada a impossibilidade de enquadrarem os seus projetos nas exigências dos mecanismos de financiamento à cultura em vigor à época, em razão tanto da informalidade dos grupos de que participavam como da dificuldade de comprovação de experiências anteriores no campo da cultura. Além disso,

⁴Em trabalho clássico sobre a tortuosa trajetória de construção da cidadania no Brasil, José Murilo de Carvalho (2004) afirma que “uma cidadania plena, que combine liberdade, participação e igualdade para todos, é um ideal desenvolvido no Ocidente e talvez inatingível” (p. 8). Não obstante, salienta, ainda recorremos ao que esse ideal simboliza pela capacidade de servir de “parâmetro para o julgamento da qualidade da cidadania em cada país e em cada momento histórico” (p. 9). CARVALHO, José Murilo de. **Cidadania no Brasil: o longo caminho**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2004.

especialmente os jovens oriundos das periferias da cidade criticavam a inexistência de equipamentos culturais em seus locais de moradia e o não reconhecimento da legitimidade de suas práticas culturais (Abramo, 2008).

O propósito de responder concretamente a estas questões norteou a redação do projeto de lei de criação do VAI. Aprovado pela Câmara dos Vereadores deu origem à Lei Municipal nº 13.540/03, posteriormente regulamentada nos termos do Decreto nº 43.8223/03. Os desafios acima descritos foram traduzidos nos dispositivos burocráticos inovadores estabelecidos para garantir que o programa pudesse responder à realidade dos coletivos culturais juvenis.

Inicialmente, destacamos o fato do VAI permitir o financiamento não apenas de produtos culturais (dispositivo mais comum aos editais de fomento então existentes), mas também de processos criativos de experimentação estética e artística. Além disso, as propostas enviadas não precisam estar enquadradas em formatos previamente definidos, o que possibilita a concepção de projetos que contemplem diferentes linguagens e ações, sendo desnecessário que os seus autores comprovem experiência prévia no campo da cultura, o que reforça o caráter de formação do programa. O estímulo ao fortalecimento de redes e aos projetos realizados por coletivos⁵ também devem ser destacados.

Embora seja admitido o financiamento de projetos a pessoas jurídicas, a possibilidade de recebimento dos recursos através de uma pessoa física (representando os demais integrantes do coletivo cultural) pode ser apontada como a inovação institucional fundamental para abrigar a informalidade dos proponentes e garantir a focalização adequada do público-alvo do programa.

Ainda é necessário ressaltar que os projetos são selecionados por uma Comissão de Avaliação de Propostas bipartite formada por especialistas da sociedade civil e gestores públicos⁶. A participação de servidores de diferentes áreas da SMC nas comissões de avaliação se mostrou muito importante para dar visibilidade, no interior da própria instituição, a uma agenda política de afirmação da diversidade cultural. Em razão da pouca experiência dos integrantes dos coletivos com as exigências de execução física e financeira dos projetos e

⁵Guilherme Aderaldo, que pesquisou as práticas de coletivos culturais vídeo ativistas nas periferias da cidade de São Paulo, propõe defini-los como “pequenas associações, sem estrutura hierárquica e geralmente informais, constituídas pelas junções de pessoas com certas afinidades, que se organizam (na maior parte das vezes) para realizarem intervenções simultaneamente estéticas e políticas em diversos espaços urbanos, com o propósito de ressignificar simbolicamente o sentido social dos locais ‘ocupados’ na vida cultural e política da cidade (Aderaldo, 2017, p. 20-21).

⁶Segundo dados da SMC (2012), entre 2004-2012, 48 integrantes do governo municipal tomaram parte da comissão, juntamente com 47 representantes de 27 instituições da sociedade civil com atuação nos campos da cultura, das artes e da juventude.

a respectiva prestação de contas, houve a preocupação constante em estruturar uma equipe capaz de dar suporte adequado aos proponentes.

Em conjunto, estas características fizeram com que o VAI rapidamente se destacasse e contribuíssem para sedimentar nos territórios periféricos uma efervescência cultural nova. Entretanto, o programa chegou rapidamente a um limite resultante de seu próprio sucesso, e se tornou incapaz de garantir a perenidade de iniciativas que havia financiado. A percepção da necessidade de criação de uma etapa intermediária entre o VAI e os demais programas de financiamento a projetos existentes no campo da cultura motivou então a criação do Edital de Copatrocínio de Primeiras Obras. Embora importante, este edital não permitia abarcar a demanda existente, nem se destinava à continuidade de processos artísticos de mais longo prazo⁷.

Permanecia no horizonte a necessidade do desenvolvimento de outros instrumentos de ação. Por esse motivo, inclusive o Plano de Governo para a área da cultura publicado, em 2012, pelo então candidato à Prefeitura pelo Partido dos Trabalhadores, Fernando Haddad, incorporou a ampliação do VAI como uma das propostas de governo (Partido dos Trabalhadores, 2012). Haddad sairia vitorioso da eleição, o que contribuiu para a aprovação de um projeto de lei que dava nova forma ao programa, ainda no primeiro ano de seu mandato. Coube ao vereador Nabil Bonduki, proponente da criação original do VAI, capitanear o projeto que previa a expansão do escopo do programa, que passaria a contar com duas modalidades distintas de financiamento, conforme mencionamos mais acima⁸. Mantinha-se uma modalidade destinada apenas a grupos e coletivos compostos por pessoas físicas, prioritariamente jovens de baixa renda e com idade entre 18 e 29 anos, mas o programa tornava elegível o financiamento de projetos de valor mais alto e sem o enquadramento do proponente em um recorte etário, mas condicionado à comprovação de atuação prévia (ao menos dois anos) na cidade de São Paulo⁹.

Sua importância para o crescimento dos recursos destinados ao financiamento de ações realizadas nos territórios periféricos da cidade era evidente. Contudo, ainda assim, o fortalecimento e a profissionalização dos grupos e coletivos culturais continuavam a demandar outras iniciativas para garantir a sua sustentação. Afinal, a rede dos equipamentos e

⁷Coordenado pela equipe do Centro Cultural da Juventude Ruth Cardoso (CCJ), equipamento que fora concebido como um espaço importante de apoio para a profissionalização na área cultural, contou com cinco edições, entre os anos de 2007 e 2011. O edital tinha como objetivo “preencher a lacuna que havia entre o Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais – VAI e as demais iniciativas de fomento e incentivo à cultura que, na prática, são acessíveis somente aos artistas consagrados”. (SMC, 2008, p. 120).

⁸A ampliação do VAI foi consolidada através da Lei 15.897, de 8 de novembro de 2013.

⁹Em 2023, o aporte máximo para os projetos da modalidade 1 será de R\$ 51.650,85, valor que pode chegar à R\$ 103.301,70 na modalidade 2.

instituições culturais permanecia fortemente concentrada nas áreas mais centrais, o que terminava por manter concentrada a destinação dos recursos destinados ao campo cultural.

Por este motivo, ainda antes da aprovação do projeto de lei de ampliação do VAI, os atores do campo da cultura periférica – muitos dos quais com histórico de financiamento pelo VAI – se organizaram para participar da III Conferência Municipal de Cultura, em agosto de 2013, e conseguiram emplacar a segunda proposta prioritária: com 210 votos, parte importante dos participantes manifestou o seu apoio à moção para a criação de uma Lei de Fomento à Periferia. A capacidade de mobilização era também exemplar da compreensão dos seus atores sobre os mecanismos formais de participação social e da necessidade de aproveitarem a oportunidade política que se abria para a realização de uma ação tática (Certeau, 2014) que conferisse legitimidade à suas reivindicações, tanto quanto simbolizasse sua organização e capacidade de articulação.

Sair da Conferência com esse resultado foi, sem dúvida, uma vitória importante, mas esse seria apenas o início de um obstinado processo de construção de uma política pública de fomento que responderia, de forma mais decisiva, aos anseios da cena cultural das periferias da cidade.

PROGRAMA DE FOMENTO À CULTURA DA PERIFERIA

A mobilização em torno da inclusão da proposta da criação de uma lei de fomento que ampliasse a destinação de recursos para as periferias e permitisse aos grupos atuantes nestes territórios desenvolver projetos de mais longo prazo deu forma à um processo intenso de articulação, formação e interlocução, contando com a participação de diferentes atores, que resultou na criação do Movimento Cultural das Periferias (doravante denominado MCP).

Em tese dedicada à análise da criação do MCP, Silvia Raimundo (2017) destaca o caráter coletivo de formulação do arcabouço (simbólico e político) que viria a se tornar a lei destinada à criação de um programa de fomento à produção artística das periferias, compreendida por seus artífices como uma reparação histórica por décadas de pouco investimento da administração municipal. O que esses atores reclamavam junto ao poder público não era apenas a afirmação da importância estética e artística de suas práticas, mas o reconhecimento da desigualdade de tratamento, do caráter assimétrico dos investimentos em cultura na cidade.

É interessante destacar que o MCP assumia um papel como articulador de outros atores, sendo “auto identificado por seus integrantes como um processo em andamento que envolve uma série de Coletivos e Fóruns de Cultura” (Raimundo, 2017, p. 196). De todo modo, a

proposta de criação do MCP é sintomática da percepção da necessidade de se unir esforços para amplificar a voz dos atores e ganhar território. Mesmo porque, neste contexto, a disputa pelos espaços de poder para a afirmação de uma agenda política programática orientada para os seus interesses demandava, preliminarmente, a disputa pelos espaços de poder dentro do próprio campo cultural mais amplo.

Depois de quase três anos de intensa mobilização foi sancionada, em 20 de julho de 2016, a Lei nº 16.496/2016, que instituiu o Programa de Fomento à Cultura da Periferia de São Paulo (PFCP). O Projeto de Lei que orientou a sua criação contou com a coautoria de 16 vereadores, oriundos de seis partidos políticos e de diferentes regiões da cidade, fato sintomático do imenso trabalho de articulação realizado pelo MCP e do reconhecimento da importância dessa agenda. Os grupos e coletivos das periferias da cidade deram uma demonstração inequívoca de sua capacidade de organização, do mesmo modo como fizeram no início deste processo de construção, durante a III Conferência Municipal de Cultura.

Além disso, o texto da Lei aprovada foi construído a partir de intenso diálogo com o MCP, sendo resultado do processo de pesquisa e elaboração a muitas mãos. Em tese dedicada à emergência de um novo engajamento cultural na cidade de São Paulo, representado pelos coletivos culturais, Taiguara de Oliveira salienta a indiferenciação que pode ser observada entre militância, arte e fazer remunerado (Oliveira, 2018). Segundo o autor, essa nova geração de sujeitos coletivos, ainda que comporte divergências internas, se une no propósito de “eleger a cultura como instrumento privilegiado para potencializar ações e canalizar aspirações políticas referentes às mais diversas demandas, especialmente aquelas oriundas de setores populares ou grupos marginalizados da sociedade brasileira” (Oliveira, 2018, p. 225).

A criação do PFCP deve ser celebrada como uma conquista importante por incorporar temas caros aos coletivos culturais, a partir de uma visão abrangente sobre suas necessidades e as dinâmicas culturais das periferias. Também é fundamental destacar que o texto da lei representou um avanço em relação à legislação de criação do VAI, ao qualificar mais detalhadamente a destinação de recursos do programa para projetos realizados nas áreas mais vulneráveis, promovendo a descentralização e democratização dos recursos públicos. Para tanto, dividiu-se o Município de São Paulo em quatro áreas, a partir dos indicadores de vulnerabilidade social medidos em função do percentual de domicílios com renda *per capita* de até (meio) salário-mínimo, de acordo com o Recenseamento Geral de 2010 realizado pelo IBGE.

A partir dessa divisão, são destinados 70% dos recursos do programa, obrigatoriamente, aos residentes nos distritos em que mais de 20% de seus domicílios auferem renda de até meio

salário-mínimo *per capita*. Aos residentes nos distritos em que entre 10,01% e 20% de seus domicílios auferem renda de até meio salário-mínimo *per capita*, com exceção dos situados no centro expandido de São Paulo, são destinados 23% do orçamento anual. Os 7% remanescentes são destinados às outras duas áreas, sendo também possível aferir projetos oriundos de bolsões de pobreza das regiões mais centrais.

Para finalizar, assinala-se a relação direta entre o VAI e a primeira edição do PFCP, realizada ainda em 2016, o que corrobora a hipótese de que o programa representou uma porta de entrada ao campo cultural para os coletivos culturais, sendo importante para a formação artística, estética e profissional de seus atores: “entre os 31 projetos aprovados pela primeira edição do Programa de Fomento às Periferias, apenas quatro deles não haviam ainda sido contemplados pelo Programa VAI ao menos uma vez” (OLIVEIRA, 2018, p. 180). Seria necessário ampliar esta análise para as edições seguintes do PFCP de maneira a verificar sua correlação com o VAI, o que suscita a continuidade do presente trabalho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A criação do VAI representou um momento de expansão acerca das concepções sedimentadas do fazer cultural e, como consequência, da própria política cultural. Colocado em ação, o programa permitiu a ampliação dos pressupostos técnicos que orientavam a burocracia municipal na definição de quem estava habilitado a receber recursos da SMC. Ao afirmar a validade de práticas que não podiam ser analisadas pela lógica das instâncias de legitimação (diplomas universitários, reconhecimento na mídia tradicional, contratos com instituições culturais etc.) até então utilizadas como parâmetro para as contratações artísticas, dava-se um passo importante para uma mudança que iria se operar não só no nível da estrutura burocrática, mas também das mentalidades dos seus agentes a respeito das dimensões da cultura e dos direitos culturais.

Ao mesmo tempo, e em vinculação direta a esse processo, ocorre o reconhecimento de que, nos locais em que inexistem equipamentos culturais (teatros, bibliotecas, casas de cultura), ou sua utilização está limitada por diferentes razões, a população não se resigna ao imobilismo e ressignifica o espaço público e os espaços possíveis (ruas, praças, bares, ocupações culturais) para a realização de suas práticas culturais. Logo, se amplia a concepção do que se configura um espaço legítimo para a produção cultural. Desse modo, através de um programa que começou pequeno, destinado aos jovens moradores das periferias da cidade, foi colocada em prática a ideia de um “alargamento” da cultura que fora perseguida por Marilena Chauí.

A trajetória das políticas aqui apresentadas igualmente permite ressaltar um conjunto de fatores que foram fundamentais para a criação de uma política cultural de Estado para as periferias de São Paulo que atravessou gestões de diferentes matizes ideológicos e partidários, o que contribuiu decisivamente para o fortalecimento dos atores vinculados a estes territórios. Sinteticamente, a agenda destinada à ampliação das oportunidades de produção, fruição e formação culturais do campo cultural das periferias, durante o período que vai de 2001 até 2016, se favoreceu de um conjunto de fatores: 1) regulamentação em lei das políticas, tornando sua execução mandatória; 2) estabilidade do gabinete da SMC, especialmente em relação ao período de quase oito anos (entre 2005 e 2012) em que Carlos Augusto Calil esteve à frente da pasta, e que representa os anos iniciais do VAI e o período de sua consolidação; 3) estruturação de uma equipe adequada e de mecanismos de gestão aptos a administrar as políticas criadas; 4) financiamento regular do VAI, garantindo sua previsibilidade.

Por fim, se recuperamos a ideia de alargamento que podemos depreender dos escritos de Marilena Chauí sobre o seu projeto à frente da SMC, é porque a julgamos uma boa metáfora de algo que não se esgota. É preciso que as instituições culturais estejam sempre abertas à incorporação de saberes e experiências de diferentes atores, o que exige construir novos consensos, desenvolver inovação institucional e promover a participação cidadã nas decisões. Processos que exigem vontade política para a construção de arcabouços técnico-administrativos e políticos que permitam propor, executar e avaliar as políticas públicas.

Nesse sentido, torna-se claro que um dos grandes desafios para qualquer instituição cultural é conseguir acompanhar as transformações do campo da cultura, processo ainda mais complexo na contemporaneidade. Mas que se configura uma exigência ética, social e estética: alargar os sentidos e horizontes da política para que as políticas culturais se tornem responsivas à história e ao presente, e aptas a renovar as utopias para o futuro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMO, H. W. O VAI no contexto das políticas públicas para juventude. In: Secretaria Municipal de Cultura. **VAI – 5 anos**. São Paulo: SMC, 2008.

ADERALDO, G. A. **Reinventando a cidade: uma etnografia das lutas simbólicas entre coletivos culturais vídeo-ativistas nas “periferias” de São Paulo**. São Paulo: Annablume, 2017.

CARVALHO, José Murilo de. **Cidadania no Brasil: o longo caminho**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2004.

CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano: Artes de fazer.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

CHAUÍ, Marilena. **Cidadania Cultural: O Direito à Cultura.** – São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2021

CHAUÍ, Marilena. Cultura política e política cultural. **Estudos Avançados.** São Paulo: (9) 23, 1995.

D'ANDREA, T. P. **A formação das sujeitas e dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo.** São Paulo: Editora Dandara, 2022.

PARTIDO DOS TRABALHADORES. Um tempo novo para São Paulo: plano de governo Haddad Prefeito 2012. São Paulo, 2012. Disponível em: <https://conteudo.imguol.com.br/blogs/52/files/2016/07/programa-haddad-2012.pdf> . Acesso em: 30 set. 2020.

RAIMUNDO, Silvia Lopes. **Território, Cultura e Política: Movimento Cultural das Periferias, Resistência e Cidade Desejada.** Tese de doutorado (Geografia). Universidade de São Paulo: 2017.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. Políticas culturais do governo Lula/Gil: desafios e enfrentamentos. **Intercom** – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, São Paulo, v. 31, n. 1, jan./jun. 2008.

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA DE SÃO PAULO (SP). **Via Vai: percepções e caminhos percorridos.** São Paulo: SMC, 2012a.

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA DE SÃO PAULO (SP). **Cultura em retrospectiva:** Em Cartaz - Revista da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, São Paulo, ed. esp., dez. 2012b.

O CONSELHO ESTADUAL DE CULTURA E O INCENTIVO À CULTURA NO RIO GRANDE DO SUL: RELATO DE EXPERIÊNCIA

Álvaro Santi¹

RESUMO: O artigo apresenta um relato e reflexões de um representante da sociedade civil no Conselho Estadual de Cultura do Rio Grande do Sul (CECRS), diante da institucionalidade e autonomia limitadas desse órgão e de suas precárias condições de funcionamento, em meio a disputas pelos recursos do incentivo fiscal que envolvem agentes culturais e políticos. Aborda ainda a atuação do CECRS em suas atribuições de estabelecer critérios de avaliação e escolher os projetos prioritários para receberem os referidos recursos; e os debates públicos suscitados em torno do tema.

PALAVRAS-CHAVE: Conselhos de cultura. Lei de incentivo à cultura. Legislação cultural. Sistemas de cultura.

INTRODUÇÃO

O presente texto constitui-se como um relato e reflexão sobre a situação atual do Conselho Estadual de Cultura do Rio Grande do Sul (CECRS), e especialmente sobre seu papel no Sistema Estadual Unificado de Apoio e Fomento às Atividades Culturais (“Pró-Cultura”), que atribui a esse órgão a competência de “[...] estabelecer as diretrizes e as prioridades do desenvolvimento cultural do Estado, fiscalizar a execução dos projetos culturais e a aplicação dos recursos [...], e emitir pareceres sobre questões técnico-culturais que lhe forem submetidas” (RS, 2010a, Art. 5º). Ao regulamentar o Pró-Cultura, o Poder Executivo delegou também ao CECRS, especificamente em relação aos projetos que concorrem ao financiamento indireto (incentivo fiscal), na forma da Lei: a) o estabelecimento dos critérios e a seleção dos projetos, segundo os mesmos critérios; b) a avaliação dos resultados atingidos mediante a execução dos projetos (RS, 2020a, Art. 3º, 6º).

O ponto de vista a partir do qual se narram e analisam os fatos é o de um membro titular do CECRS, eleito em 2022 pela sociedade civil, trazendo como “bagagem” a experiência de

¹Especialista em Gestão e Política Cultural (Univ. Girona – Itaú Cultural), Mestre em Letras e Bacharel em Música (UFRGS). Secretário do Conselho Estadual de Cultura do RS. E-mail: itnasoravla@gmail.com.

26 anos como servidor público na gestão cultural da capital gaúcha, além de paralelamente atuar como artista e pesquisador no campo das políticas de cultura.

O CONSELHO ESTADUAL DE CULTURA

O CECRS é um dos mais antigos órgãos colegiados de cultura do país, com mais de meio século de existência. Instituído por decreto em 1968, não apenas teve como modelo o Conselho Federal de Cultura (de 1966), mas definiu-se como “órgão de colaboração” deste (RS, 1968, Art. 1º). Sua finalidade era “deliberar sobre assuntos pertinentes às artes, às letras e às ciências, bem como prestar assessoramento ao secretário de Educação e Cultura”. Os 12 primeiros conselheiros, nomeados por livre escolha do Poder Executivo, reuniram-se pela primeira vez em 28 de maio de 1969. Seu primeiro presidente, o jurista João Leitão de Abreu (1913-1992), viria a ser ministro da Casa Civil dos governos Médici e Figueiredo e membro do Supremo Tribunal Federal, o que não deixa de ser um indicativo de prestígio do novo órgão. (Benfatto, 2018, p. 51-4)

Já no regime democrático, o CECRS teve o status elevado e adquiriu maior estabilidade, ao ser inscrito na própria Constituição Estadual, aprovada em 3 de outubro de 1989, visando à “gestão democrática da política cultural” e com as funções de “estabelecer diretrizes e prioridades para o desenvolvimento cultural do Estado, fiscalizar a execução dos projetos culturais e aplicação de recursos, e emitir pareceres sobre questões técnico-culturais.” Em consonância com os novos tempos, passou a ter somente um terço de seus membros indicado pelo Governador do Estado, sendo eleitos os demais “pelas entidades dos diversos segmentos culturais” (RS, 1989, Art. 225)².

Sucessivos diplomas legais vieram regular seu funcionamento e também ampliar sua composição até os atuais 27 membros (desde 2021), assegurada a representação de todos os segmentos culturais e das nove regiões funcionais (RF) do Estado. (RS, 2021, Art. 3º).³ O mandato atual dos representantes da sociedade é o primeiro eleito segundo a Lei mais recente, sendo também o primeiro com significativa representação do interior do Estado, uma vez que antes da pandemia as reuniões eram realizadas presencialmente na capital, o que inviabilizava a participação do interior.

Posteriormente, quando da criação do Sistema Estadual de Cultura, em 2013, o CECRS foi incorporado a essa estrutura como uma das “instâncias de articulação, pactuação e

²A Constituição de 1970 já registrava em seu Art. 182 a existência do CECRS, porém delegava à Lei Ordinária regular sua composição, funcionamento e atribuições.

³As Regiões Funcionais estão definidas no Decreto nº 54.572, de 14 de abril de 2019.

deliberação”, conjuntamente com a Conferência Estadual, os Colegiados Setoriais e a Comissão Intergestores Bipartite do Estado (RS, 2013, Art. 4º).

Cabe destacar a precária estrutura material e administrativa de que dispõe o CECRS, decorrente de uma “autonomia” legal que não terminou de se materializar na estrutura do Estado, com evidentes reflexos no funcionamento do órgão para o cumprimento de suas atribuições. Exemplo disso é a espaçosa sede no centro da Capital, onde se realizavam as sessões plenárias e o atendimento presencial ao público até o advento da Pandemia, hoje praticamente sem uso, uma vez que o serviço de Internet, ultrapassado, não suporta as reuniões remotas. Pelo mesmo motivo, a única servidora de carreira, com o cargo de Agente Administrativo (nível médio), e os três estagiários destacados pela Sedac para dar expediente no CECRS encontram-se em *home office*.⁴

O SISTEMA ESTADUAL UNIFICADO DE APOIO E FOMENTO ÀS ATIVIDADES CULTURAIS (PRÓ-CULTURA)

Em agosto de 1996, foi aprovada a Lei 10.846, que instituiu o Sistema Estadual de Financiamento e Incentivo às Atividades Culturais do Estado do RS – mais conhecido como “Lei de Incentivo à Cultura” ou simplesmente “LIC” – e atribuiu ao CECRS o papel de definir os projetos “prioritários [...] segundo critérios de relevância e oportunidade [e] de modo a possibilitar que sejam contemplados, equitativamente, todas as regiões do Estado” (RS, 1996).

Essa nova atribuição e a demanda crescente de projetos culturais em busca de viabilização constituíram o motivo principal para o aumento do número de conselheiros, que em 1996 eram em 12, passando para 18 em 1998, para 24 em 2001, até chegar aos atuais 27. Na vigência na Lei 10.846/1996 foram viabilizados, até sua revogação em 2010, substituída pela citada Lei 13.490, 3.456 projetos. A entrada em vigor da nova Lei precedeu a instituição de um sistema informatizado para o trâmite dos projetos, através do qual foram viabilizados, entre 2011 e 2018, 1.006 projetos que captaram mais de R\$ 223 milhões, para realização em 333 municípios. (Benfatto, *op. cit*, p. 56-60)

⁴Conforme o Portal da Transparência do Estado do RS, a Sedac conta em sua folha de pagamento com 230 servidores, entre os quais 30 agentes administrativos, além de 8 agentes administrativos auxiliares. Possui também 74 Analistas em assuntos culturais. Disponível em: <https://www.transparencia.rs.gov.br/despesas/pessoal/folha-do-executivo/dados>. Acesso em 9 jul. 2023.

O novo “Sistema” incorporava, além do mecanismo de incentivo fiscal consolidado, o Fundo de Apoio à Cultura (FAC), existente por Lei desde 2001, mas até então inoperante; e consagrava os princípios (ou “diretrizes”, segundo a Lei) do equilíbrio na distribuição dos recursos (entre os segmentos culturais e entre as nove regiões do Estado); da transparência; do estímulo a novas iniciativas culturais; e do acesso à cultura por toda a sociedade (RS, 2010, Art. 1º).

CONSELHO DE CULTURA OU COMISSÃO AVALIADORA?

A consolidação do mecanismo de renúncia fiscal, via demanda crescente, veio a sobrecarregar o CECRS, servindo eventualmente de pretexto para o descaso com suas atribuições mais amplas e subordinando-o na prática cada vez mais à Secretaria de Estado da Cultura (Sedac), a quem cabe gerir o Pró-Cultura e normatizar seu funcionamento (O’Donnell, 2018, p. 67-82).

Tome-se, por exemplo, a função constitucional de “fiscalizar a execução dos projetos culturais e aplicação de recursos”. Objeto da Resolução Interna 1/2022 do CECRS, essa função é ali interpretada de forma restrita ao âmbito dos projetos financiados pelo Pró-Cultura, com vistas à “análise dos resultados do projeto cultural, com base na verificação do atingimento dos objetivos e metas realizadas e sua consonância com os objetivos, metas, planilhas e custos e outros aspectos apresentados na etapa de análise do mérito para habilitação do projeto” (CECRS, 2022a). Da mesma forma, a Instrução Normativa 5/2020, emitida pela Sedac e vigente até o final de 2022, determinava – em que pese a suposta autonomia entre as instituições – que o CECRS emitisse “parecer de avaliação de resultados” de todos os projetos, em prazo de 60 dias a contar da entrega da prestação de contas (RS, 2020b). Na prática, nenhuma das normas teve efeito, por falta de tempo disponível dos conselheiros, e também por falta de estrutura do CECRS, já que este não possui orçamento próprio, com recursos para passagens ou diárias, por exemplo, que viabilizem visitas *in loco* aos eventos patrocinados, para uma fiscalização efetiva que não se limitasse ao mero exame de documentos num processo administrativo.

A disponibilidade de tempo dos conselheiros para as atividades do CECRS – que não exige deles dedicação exclusiva – está vinculada à sua remuneração, constituída exclusivamente de um valor fixo por reunião, e limitada ao número máximo de 15 reuniões mensais. Este número vem sendo frequentemente superado em vista da demanda de projetos, não sendo remuneradas as reuniões que o excedam (RS, 1980).

Uma interpretação mais ampla da função fiscalizatória do CECRS, abrangendo também as ações culturais do próprio Poder Executivo, é sugerida pela simples cronologia, se considerarmos que ao ser promulgada a Constituição Estadual, em 1989, inexistia mecanismo de renúncia fiscal, ou outra forma de fomento público a projetos culturais de iniciativa de terceiros. Mesmo adotando esse entendimento, a atual Comissão Diretiva do CECRS, eleita e empossada em 2 de setembro de 2022, somente em 15 de fevereiro de 2023 oficiou à Sedac, solicitando:

“[...] a apresentação de relatório anual detalhado dos projetos e programas culturais de iniciativa do Executivo, através dos diversos setores subordinados a essa Pasta que integram o Sistema Estadual de Cultura, incluindo dados da execução orçamentária em relação ao previsto na LOA e PPA, inclusive do Fundo de Apoio à Cultura; valores de incentivo fiscal efetivamente captados em relação aos autorizados (se possível, desagregados por segmento e por município); bem como em relação à gestão do Plano Estadual e dos Planos Setoriais de Cultura, referentes ao exercício de 2022” (CECRS, 2023a).

O pedido – talvez por não ser habitual – só foi respondido pelo órgão do Executivo, após duas reiteraões, em 10 de maio. Somente em 23 de junho foi constituída comissão com a finalidade de elaborar parecer sobre os relatórios recebidos, com prazo inicial de 30 dias, a qual até o momento não se reuniu (CECRS, 2023d). As atribuições do CECRS de analisar os relatórios de gestão do Plano Estadual de Cultura, dos Planos Setoriais de Cultura e do Pró-Cultura constam na Lei do Sistema Estadual de Cultura (RS, 2013, Art. 8º).

CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO DOS PROJETOS DO PRÓ-CULTURA

Esboçado assim, na primeira metade do texto, um quadro institucional atualizado do CECRS, iremos centrar nossa atenção nos critérios de avaliação dos projetos incentivados do Pró-Cultura, critérios cuja definição, como vimos, foi atribuída ao CECRS pelo Poder Executivo, devendo atender aos princípios do Sistema, citados acima. (RS, 2020a, Art. 6º, § 1º)⁵ Meses mais tarde, ao aprovar resolução em cumprimento a esse dispositivo, o CECRS não se limitou estritamente aos cinco princípios do Pró-Cultura, formulando uma relação bem mais extensa:

- I. Atendimento a princípios, objetivos, metas e ações do Plano Estadual de Cultura;
- II. Atendimento às dimensões simbólica, cidadã e econômica da cultura;
- III. Planejamento: orçamento, metodologia, metas;
- IV. O equilíbrio orçamentário do projeto cultural entre as diferentes naturezas de atividades e rubricas;

⁵Para os editais do FAC, o mesmo Decreto atribuiu ao CECRS a indicação de um terço dos membros das comissões de avaliação. O Decreto atendeu à necessidade de ajustes devido a alterações na Lei do Pró-Cultura (de 2010), promovidas pela Lei nº 15.449, de 17 de fevereiro de 2020.

- V. Caráter educativo, formativo e/ou de fomento à produção e/ou salvaguarda de bens culturais;
- VI. Valorização das manifestações culturais locais;
- VII. Afirmção étnica, de gênero e de orientação sexual;
- VIII. Inovação e originalidade;
- IX. Pesquisa e desenvolvimento de linguagem;
- X. Gratuidade;
- XI. Democratização do acesso;
- XII. Acessibilidade;
- XIII. Recursos próprios;
- XIV. Recursos oriundos de Prefeituras;
- XV. Outras fontes – patrocínio direto, etc;
- XVI. Declaração de interesse de Conselho(s) Municipal(s) de Cultura;
- XVII. A distribuição regional dos projetos já priorizados ao longo do ano vigente;
- XVIII. O equilíbrio na distribuição dos recursos do Sistema Pró-Cultura RS entre as diferentes linguagens e setores culturais (CECRS, 2020).

Uma pequena parte dessa “inflação” de critérios pode ser explicada pelos aspectos formais dos projetos, sobre os quais o Art. 1º da Lei 13.490/2020 é omissivo. Estes aspectos são contemplados nos itens III e IV acima. Outros visam, pelo desmembramento dos “princípios”, a uma maior especificidade, como por exemplo os itens X, XI e XII, que atendem ao princípio estabelecido no Inc. V do Artigo citado – “promoção e facilitação do acesso à cultura pelos diversos segmentos da sociedade riograndense”. Outros, ainda, foram acrescentados por iniciativa autônoma do CECRS, como os itens V a VII e XIII a XIV. Os itens XIII, XIV e XV visam a promover uma desejável co-participação de outras fontes de recursos nos projetos e, em consequência, aumentar o número de projetos atendidos pelos recursos limitados do incentivo fiscal; e o XVI, a estimular o envolvimento (e a própria existência) dos conselhos municipais de cultura. Já os itens I e II, por sua amplitude, são muito problemáticos em termos de sua operacionalização como critérios objetivos de avaliação. A lei do Plano Estadual de Cultura (mais recente que a do Pró-Cultura) lista nada menos que 15 princípios, 19 objetivos e 286 ações (RS, 2015). Já o conceito tridimensional de cultura, introduzido no debate das políticas culturais pela gestão de Gilberto Gil no Ministério da Cultura, a partir de 2003, e fixado em inúmeros documentos de trabalho desde então, foi adotado na ocasião exatamente com o intuito de abarcar *a totalidade* do fenômeno cultural.

Aprovado ao final de 2020, ano em que o número de projetos concorrentes aos recursos incentivados do Pró-Cultura (335) atingiu seu ponto mais baixo em uma década, devido à Pandemia, esse conjunto de critérios, dados os problemas apontados acima, não resistiria ao aumento dramático da demanda nos anos seguintes: 659 projetos em 2021, 1145 em 2022, e 624 até julho de 2023. Visando torná-lo mais objetivo e aplicável, aprovou-se nova Resolução

em 29 de julho de 2022⁶. Contudo, em vez de revogar a resolução anterior, a nova buscou simplesmente agrupar dentro dos seguintes quesitos os 18 critérios listados acima, fazendo referência a cada um deles:

- 1) **Dimensão simbólica**, composto pelos subitens 1.1. “Conceituação temática”, onde se avaliam “o caráter educativo, formativo e ou de fomento à produção e ou salvaguarda de bens culturais, a valorização das manifestações culturais locais e a pesquisa e o desenvolvimento da linguagem”; e 1.2. “Originalidade e inovação estética”, definida como “inovação e originalidade”.
- 2) **Dimensão cidadã**, composta pelos subitens 2.1. “Pluralidade, acessibilidade e inclusão”, que contempla a “afirmação étnica, de gênero e de orientação sexual”; e 2.2. “democratização do acesso / gratuidade”.
- 3) **Dimensão econômica**, composta pelos subitens 3.1. “Distribuição dos valores”, em que se valiam “o equilíbrio orçamentário entre as diferentes naturezas de atividades e rubricas”; e 3.2. “Investimento local / próprio”, contemplando o volume de recursos próprios, oriundos de prefeituras, patrocínio direto ou outras fontes.
- 4) **Viabilidade**, onde se avalia “a capacidade de execução do projeto”, da qual são indicativos a existência de carta de intenção de patrocínio, o histórico do evento (em caso de haver edições anteriores) e o planejamento logístico apresentado.
- 5) **Relevância**, abrangendo “o legado do projeto”, sua importância para a comunidade na qual está inserido”, bem como o “atendimento a princípios, objetivos, metas e ações do Plano Estadual de Cultura; considerando-se ainda a existência de declaração de interesse de conselhos municipais de cultura e a existência de patrocínio de empresas locais.
- 6) **Oportunidade**, em que se avalia a distribuição regional dos projetos já priorizados ao longo do ano vigente, o equilíbrio na distribuição dos recursos entre as diferentes linguagens e setores culturais”; o “atendimento às dimensões simbólica, cidadã e econômica da cultura”, e o “planejamento”, compreendendo “orçamento, metodologia e metas” (CECRS, 2022b).

O resultado, como é fácil constatar, dificulta ainda mais a aplicação prática dos critérios sobre os projetos, já que dentro de um determinado grupo o avaliador pode escolher o critério de sua preferência e basear nele sua nota, ignorando outro(s). Por exemplo, no primeiro quesito (“Conceituação temática”), o relator terá de atribuir uma única nota considerando aspectos tão distintos quanto “o caráter educativo”, o “fomento à produção e ou salvaguarda de bens culturais”, a “valorização das manifestações culturais locais” e a “pesquisa e o desenvolvimento da linguagem”. Para completar, nos quesitos 5 e 6 não apenas foram mantidas as referências ao Plano Estadual e às três dimensões da cultura, mas passou-se a

⁶Cumprir notar que essa e outras medidas foram tomadas por apenas oito integrantes do CECRS, todos representantes do Poder Executivo, no período de aproximadamente um mês em que dois terços das vagas do Colegiado encontravam-se vagas, aguardando a nomeação e posse dos novos representantes da sociedade. O fato motivou entidades do setor a representarem perante o Ministério Público do Estado, dando origem ao Inquérito Civil 01304.000.226/2023, em cuja promoção de arquivamento o Promotor Felipe H. Kreutz afirmou ter havido violação da Constituição Estadual, ainda que não houvesse indício de improbidade administrativa por parte dos conselheiros; e remeteu o expediente à Promotoria de Justiça dos Juizados Especiais Criminais, “para conhecimento dos fatos e providências [...] cabíveis em relação a eventual prática do crime de prevaricação (art. 319 do CP).”

valorizar ainda – conjuntamente, numa mesma nota – aspectos como a existência de carta de intenção de patrocinador (quesito 5) ou o “planejamento” (quesito 6), o que praticamente afasta a possibilidade de uma aplicação objetiva.

Como novidade, a nova Resolução 5/2022 trouxe alguns critérios de desempate, que em breve viriam a se tornar objeto de debate público, ao assumirem uma importância desmedida, em parte pelo aumento da demanda e em parte pela escala restrita de notas criada pela mesma norma, que utilizavam apenas números inteiros – conforme o caso: de 1 a 2 (Não atendido ou Atendido) ou de 1 a 3 (Insatisfatório, Satisfatório ou Bom). O resultado foi um aumento continuado de projetos empatados com nota máxima 5, chegando a 44 dos 101 projetos concorrentes, na mais recente rodada de aprovação, divulgada em 12 de julho de 2023. A ocorrência de empates também é favorecida pelo caráter de fluxo contínuo do Sistema, uma vez que em sucessivas reapresentações os proponentes têm a oportunidade de fazerem aperfeiçoamentos em seus projetos, inclusive atendendo às recomendações dos relatores em seus pareceres. Em caso de empate, a escolha recairia sobre os projetos que atendam aos três critérios de desempate, na seguinte ordem de prioridade: 1) Projeto da Região Funcional (RF) que recebeu menos recursos ao longo do ano; 2) Projeto de Área (segmento) que recebeu menos recursos ao longo do ano; 3) Projeto de município com Sistema de Cultura implementado (CECRS, 2022b, Art. 7º)⁷.

Com o aumento da frequência de empates com notas máximas, os critérios de desempate assumem importância crescente, tornando-se decisivos e gerando críticas. O critério das RF é criticado, com fundamento, por proponentes de municípios da Região Metropolitana de Porto Alegre (RF 1), cujos projetos são preteridos no desempate por estarem na região mais contemplada, embora a esmagadora maioria dos recursos tenha sido destinada à Capital. Fenômeno similar ocorre na RF 3, onde os municípios de Gramado, Caxias do Sul e Bento Gonçalves concentram os investimentos. Tais críticas chegam regularmente ao CECRS, por e-mail ou comentários em redes sociais; e também aparecem na consulta pública aberta pela Sedac, em questionário virtual disponível de 11 a 18 de janeiro de 2023.

Em resposta, o CECRS deliberou alterar esse critério, passando a priorizar, em caso de empate, os “projetos com local de realização em município que menos recebeu recursos nos últimos 12 meses” (CECRS, 2023b). O primeiro levantamento realizado para subsidiar a

⁷ As áreas se referem à classificação pré-determinada pelo sistema Pró-Cultura, em que o proponente deve enquadrar seu projeto no momento da inscrição: Artes Cênicas; Artes Integradas; Artes Visuais; Artesanato; Audiovisual; Carnaval de Rua; Culturas Populares; Espaço Cultural; Literatura; Música; Patrimônio Cultural Material; Patrimônio Cultural Imaterial; Registro Fonográfico; e Tradição e Folclore.

aplicação desse critério revelou forte concentração, com 313 dos 497 municípios (63%) não tendo recebido nenhum recurso de incentivo, no período de março de 2022 a fevereiro de 2023. No mesmo período, a Capital teve 60 projetos aprovados, com um valor autorizado total de R\$ 15,5 milhões, ou 23,4% do total distribuído, que foi de R\$ 66,3 milhões. Somente os 11 municípios mais agraciados concentraram mais da metade desse total (CECRS, 2023c)⁸. Esses dados demonstram de forma eloquente o não atendimento do princípio da distribuição regional, expresso na Lei 13.490/2010. Como resultado, após quatro rodadas sucessivas em que se aplicou esse critério, a participação da Capital no montante do incentivo autorizado caiu para 16,8%, correspondente a R\$ 10,8 milhões, distribuídos entre 37 projetos.

Como era previsto, a mudança permitiu contemplar municípios que antes não tinham acesso ou raramente eram contemplados (e cito aqui como exemplo somente aqueles que registraram 0% de participação nos 12 meses anteriores), como Cruz Alta e Rosário do Sul (em março); Jaguarão e Taquari (em abril); Fagundes Varela e Sobradinho (em maio); e São Valentim do Sul, Itaara, Candiota, Progresso e Harmonia (em junho).

Embora recebida com júbilo por esses e outros municípios, era de se esperar que tal medida gerasse protestos naqueles que recebiam recursos com regularidade. Os produtores e autoridades municipais interessadas nos projetos da Capital, e também da cidade turística de Gramado (4º município mais contemplado, conforme o levantamento inicial), dentre outras, manifestaram-se em correspondências ao CECRS, pelas redes sociais e através da imprensa⁹. Também mobilizaram o Parlamento do Estado, que promoveu duas audiências públicas sobre o tema, nos dias 29 de junho (na Comissão de Economia, Desenvolvimento Sustentável e Turismo) e 4 de julho (na Comissão de Educação, Cultura, Desporto, Ciência e Tecnologia) de 2023.¹⁰ Os proponentes e gestores de cultura dessas cidades argumentam que é simplista e injusto bloquear eventos tradicionais cujos benefícios vão além das fronteiras do município e do próprio Estado, atraindo grandes contingentes de visitantes e movimentando a economia local e regional.

⁸Além da capital, Bento Gonçalves, Caxias do Sul, Gramado, Ijuí, Lajeado, Erechim, Nova Prata, Viamão, Pelotas e Palmeira das Missões.

⁹Como por exemplo:

<https://gauchazh.clicrbs.com.br/pioneiro/cultura-e-lazer/noticia/2023/05/aumento-na-demanda-provoca-disputa-por-recursos-publicos-para-o-setor-cultural-na-serra-clhv2xu7v00cr01651a2y9hmv.html>; e

<https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/blog/reporter-farroupilha/post/2023/07/06/conselho-de-cultura-nega-recursos-a-acampamento-farroupilha-de-porto-alegre.ghtml>; entre outros

¹⁰Na primeira delas, criou-se uma “Subcomissão Pró-Cultura RS”, com o objetivo de “analisar e contribuir para o aperfeiçoamento” do Sistema. Gravações em vídeo das audiências disponíveis no site do Poder Legislativo do RS, em <https://www.youtube.com/live/OTa8IBsxDQ?feature=share> e <https://www.youtube.com/live/0ytuIEDdGqI?feature=share>

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cumprindo suas atribuições institucionais, que incluem não apenas o estabelecimento de critérios e a avaliação de projetos submetidos ao Pró-Cultura, mas as funções mais amplas definidas na Constituição, com vistas à “gestão democrática da política cultural”, o CECRS, ao ajustar critérios de desempate estimulou e participou ativamente do debate público sobre o uso dos recursos públicos incentivados; seu volume e sua concentração em um número restrito de projetos e de municípios. A partir do debate, alguns caminhos se apresentam, embora não seja possível prever as ações de cada um dos agentes envolvidos. Um consenso visível diz respeito à necessidade de ampliar o limite de recursos incentivados do Pró-cultura, atualmente em R\$ 70 milhões, montante inferior ao limite legal¹¹. Outras providências do Poder Executivo podem influir sobre o sistema de avaliação de projetos, como a contratação de pareceristas externos, porém dependem de alterações legais e recursos orçamentários, não previstos atualmente. Os critérios de avaliação são atribuídos por decreto ao CECRS, sendo portanto essa uma mudança que só depende do Governador do Estado. Cabe ressaltar, sob este aspecto, o inadequado acúmulo de funções em que um mesmo órgão estabelece critérios e avalia os concorrentes aplicando os mesmos critérios, situação que põe em risco o princípio da impessoalidade no julgamento. Outros ajustes são cogitados, como a redução do valor máximo por projeto, atualmente em R\$ 1 milhão (ou R\$ 2 milhões, para projetos de obras); uma divisão prévia dos recursos, ou cotas destinadas a determinados tipos de projetos (feiras, festivais, etc.), ou segundo o porte dos municípios; entre outros.

Em postagem numa rede social, inconformadas pela não aprovação pelo CECRS de um projeto previamente selecionado em edital de patrocínio de uma empresa privada¹², proponentes chegaram a solicitar “intervenção” do Poder Executivo no CECRS, alegando que os projetos aprovados (ao contrário do seu) “em sua maioria, nunca [foram] realizados antes” e não possuíam “perspectiva de patrocínio”¹³. O texto, que recebeu centenas de manifestações de apoio, nos leva a refletir sobre a fragilidade da nossa institucionalidade cultural (em que pese os esforços recentes pelo seu fortalecimento), e em especial de suas instâncias de

¹¹O limite de renúncia fiscal anunciado pelo governo foi de R\$ 70 milhões para 2022, mantido o mesmo valor para 2023. Contudo, o valor efetivamente captado em 2022 foi de R\$ 57,9 milhões, conforme declarado pela Sedac no Ofício 273 de 10 mai. 2023, enviado ao CECRS.

¹²A empresa condiciona o patrocínio à aprovação da renúncia fiscal.

¹³Postagem no Instagram do perfil 50 Tons de Pretas.

https://www.instagram.com/p/CumwLgVu1mF/?utm_source=ig_web_copy_link&igshid=MzRIODBiNWFIZA=

participação democrática, cuja importância certamente não é evidente para pessoas que, atuando no setor, sugerir ou apoiam medidas autoritárias para alcançar fins pessoais. Essa fragilidade reflete-se também na escassa memória sobre anos nem tão distantes, em que eventos como a Semana Farroupilha, o Festival Porto Alegre em Cena ou a Feira do Livro de Porto Alegre ganharam relevância à custa de significativos investimentos de recursos orçamentários da Capital. Sendo estes a cada ano mais escassos, rapidamente passou-se a ver como “natural” que tais eventos (entre outros) dependam exclusivamente do Pró-Cultura (e dos incentivos federais do Pronac), a ponto de se celebrarem os anúncios de investimentos diretos de última hora, do Governo do Estado e da Prefeitura de Porto Alegre, como iniciativas meritórias de “salvadores da pátria”; e não como o rotineiro cumprimento do dever de governantes na execução políticas públicas de cultura consequentes, realizando ou apoiando eventos relevantes para suas comunidades.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENFATTO, I. O Conselho Estadual de Cultura e os sistemas de financiamento e incentivo a projetos culturais. *In*: VARGAS, E. et al (org.). **Conselho Estadual de Cultura 50 anos: Palco da nossa história**. Porto Alegre, CECRS, 2018. p. 51-4.

CONSELHO ESTADUAL DE CULTURA DO RIO GRANDE DO SUL (CECRS).

Resolução N° 6 de 11 de novembro de 2020. Estabelece critérios para a avaliação coletiva. Disponível em:

<https://drive.google.com/drive/folders/12Y3DSSX4GUxvqOC4ta9fqQfgehTYun5f?usp=sharing>.

CONSELHO ESTADUAL DE CULTURA DO RIO GRANDE DO SUL (CECRS).

Resolução N°1, de 12 de janeiro de 2022. [2022a] **Trata da Avaliação de Resultados dos Projetos no âmbito do Sistema Pró-Cultura na forma do Art. 6° da Lei 13.490/2019**.

Disponível em:

<https://drive.google.com/drive/folders/12Y3DSSX4GUxvqOC4ta9fqQfgehTYun5f?usp=sharing>

CONSELHO ESTADUAL DE CULTURA DO RIO GRANDE DO SUL (CECRS).

Resolução N°5, de 29 de julho de 2022. [2022b] **Dispõe sobre a Avaliação Coletiva para fins de priorização dos Projetos oriundos da Lei de Incentivo à Cultura**. Estabelece Formulário de Avaliação a partir do qual atribui-se nota de prioridade a cada projeto.

Disponível em:

<https://drive.google.com/drive/folders/12Y3DSSX4GUxvqOC4ta9fqQfgehTYun5f?usp=sharing>

CONSELHO ESTADUAL DE CULTURA DO RIO GRANDE DO SUL (CECRS). Ofício N° 27, de 15 de fevereiro de 2023. [2023a]

CONSELHO ESTADUAL DE CULTURA DO RIO GRANDE DO SUL (CECRS).
 Resolução Nº 4, de 31 de março de 2023. [2023b] **Altera o Art. 12 da Resolução Nº 5/2022.**
 Disponível em:
<https://drive.google.com/drive/folders/12Y3DSSX4GUxvqOC4ta9fqQfgehTYun5f?usp=sharing>

CONSELHO ESTADUAL DE CULTURA DO RIO GRANDE DO SUL (CECRS).
Pró-Cultura RS: Distribuição dos recursos para projetos culturais incentivados, por município, nos últimos 12 meses abr. 2022 – mar. 2023. [2023c]. Disponível em:
https://drive.google.com/file/d/1pDejgxFyq69yt8ruVTUB14bPtbT3yABw/view?usp=drive_link

CONSELHO ESTADUAL DE CULTURA DO RIO GRANDE DO SUL (CECRS). **Ata Nº 32/2023.** Reunião ordinária do Pleno do Conselho Estadual de Cultura do RS. 23 jun. 2023. [2023d]

O'DONNELL, F. Conselho Estadual de Cultura: texto e memória. *In:* VARGAS, E. et al (org.). **Conselho Estadual de Cultura 50 anos: Palco da nossa história.** Porto Alegre, CECRS, 2018. p. 67-82.

RIO GRANDE DO SUL (RS). **Decreto 19.211, de 6 de agosto de 1968.** Dispõe sobre a criação do Conselho Estadual de Cultura e dá outras providências. [REVOGADO]

RIO GRANDE DO SUL (RS). **Lei 7.369, de 18 de abril de 1980.** Dispõe sobre a remuneração dos membros dos órgãos de deliberação coletiva do Poder Executivo.

RIO GRANDE DO SUL (RS).. **Constituição do Estado do Rio Grande do Sul.** Texto constitucional de 3 de outubro de 1989.

RIO GRANDE DO SUL (RS). **Lei 10.846, de 19 de agosto de 1996.** Institui o Sistema Estadual de Financiamento e Incentivo às Atividades Culturais, autoriza a cobrança de taxas de serviços das instituições culturais e dá outras providências. [REVOGADA pela Lei n.º 13.490, de 21 de julho de 2010].

RIO GRANDE DO SUL (RS). **Lei 13.490, de 21 de julho de 2010.** Institui o Sistema Estadual Unificado de Apoio e Fomento às Atividades Culturais (Pró-Cultura), e dá outras providências.

RIO GRANDE DO SUL (RS). **Lei 14.310, de 30 de setembro de 2013.** Institui o Sistema Estadual de Cultura do Estado do Rio Grande do Sul.

RIO GRANDE DO SUL (RS). **Lei 14.778, de 4 de dezembro de 2015.** Institui o Plano Estadual de Cultura do Estado do Rio Grande do Sul.

RIO GRANDE DO SUL (RS). **Decreto 54.572, de 14 de abril de 2019.** Regulamenta a Lei nº 10.283, de 17 de outubro de 1994, que criou os Conselhos Regionais de Desenvolvimento – Coredes, e a Lei nº 13.595, de 30 de dezembro de 2010, que dispõe sobre a institucionalização, a estruturação e o funcionamento do Fórum dos Conselhos Regionais de Desenvolvimento do Estado do Rio Grande do Sul - Coredes, e dá outras providências.

RIO GRANDE DO SUL (RS). **Decreto 55.448, de 19 de agosto de 2020.** [2020a] Estabelece regras e procedimentos para a organização e o funcionamento do Sistema Unificado de Apoio e Fomento às Atividades Culturais – Pró-Cultura.

RIO GRANDE DO SUL (RS).. Secretaria de Estado da Cultura. Instrução Normativa Sedac N° 5, de 2 de setembro de 2020. [2020b] **Estabelece procedimentos para apresentação, tramitação, captação de recursos, execução e prestação de contas de projetos culturais com financiamento indireto do PRÓ-CULTURA.** [REVOGADA pela IN N° 1/2023]

RIO GRANDE DO SUL (RS). **Lei 15.774, de 21 de dezembro de 2021.** Dispõe sobre o Conselho Estadual de Cultura.

RIO GRANDE DO SUL (RS). **Portal da Transparência.** Disponível em:
<https://www.transparencia.rs.gov.br/despesas/pessoal/folha-do-executivo/dados> Acesso em 9 jul. 2023.

GESTÃO PÚBLICA NÃO ESTATAL E PARTICIPAÇÃO SOCIAL NA CULTURA: O CIRCUITO MUNICIPAL DE CULTURA DE BELO HORIZONTE

Sara Moreno Rocha¹

RESUMO: A gestão pública não estatal, ou publicização, envolve a transferência de atividades e serviços antes realizados pelo setor público para organizações da sociedade civil, por meio de parcerias. Na área da cultura, permite a gestão compartilhada de programas e espaços culturais entre o poder público e organizações sem fins lucrativos. Essa forma de gestão busca melhorar a eficiência e eficácia das políticas culturais, além de permitir a mobilização de recursos adicionais. No entanto, levanta questões sobre o equilíbrio de poderes, a efetividade da participação social e a autonomia das organizações envolvidas. O estudo de caso do Circuito Municipal de Cultura de Belo Horizonte mostra os desafios e benefícios desse modelo, e seus desafios democráticos.

PALAVRAS-CHAVE: Gestão cultural. Publicização. MROSC. Parcerias. Participação Social.

GESTÃO PÚBLICA NÃO ESTATAL E PUBLICIZAÇÃO NA CULTURA

Desde o final dos anos 1990, quando se iniciou a Reforma do Estado no Brasil, o poder público vem regulamentando e executando formas de **gestão pública não estatal**². Na época, argumentou-se que, com a extinção de alguns órgãos e entidades estatais, determinadas atividades e serviços, não exclusivos do Estado, poderiam ser absorvidos por entidades da sociedade civil. Com isso, a execução de algumas políticas públicas em áreas de forte impacto social - como Saúde, Assistência social, Educação e Cultura - antes realizadas pelo Primeiro Setor (principalmente nos estados e municípios), passa a ser gerida de forma compartilhada com o Terceiro Setor. Isso se dá pela atuação das Organizações da Sociedade Civil,

¹Gestora Cultural, Mestre em Arte e Tecnologia da Imagem pela Escola de Belas Artes da UFMG, com atuação nos setores público e privado. Atualmente é Diretora na Fundação Rodrigo Mello Franco de Andrade. E-mail: saramorenorochoa@gmail.com.

²O conceito de gestão pública não estatal é orientado pelo princípio de que entidades da sociedade civil podem se voltar à atuação de interesse público, sendo, para tanto, devidamente incentivadas. Assim, há uma transferência para Organizações da Sociedade Civil dos serviços não-exclusivos de estado, estabelecendo-se um sistema de parceria entre estado e sociedade para seu financiamento e controle (Donnini, 2016).

instituições privadas sem fins lucrativos, que passam a ser financiadas e incentivadas pelo poder público. Essa forma de gestão pública é chamada de **Publicização**³.

Embora a atuação das paraestatais e das chamadas ONGs já existisse no Brasil, em 2014 foi publicado o **Marco Regulatório das Organizações da Sociedade Civil**, estabelecendo os modelos de Publicização que vigoram hoje. Assim, o governo pode compartilhar a gestão de programas, projetos e espaços públicos com organizações sociais que demonstrem conhecimento e capacidade de execução em determinada área de atuação, com monitoramento e avaliação baseada em resultados. Isso acontece atualmente, por exemplo, na gestão de hospitais, abrigos e escolas, por entidades filantrópicas e de assistência social.

Os modelos de Publicização tem também se destacado na área da Cultura. Há uma profusão de exemplos de contratos firmados nos últimos 20 anos para gestão de espaços (como museus, teatros e centros culturais) e programas públicos (orquestras, escolas de formação artística, festivais) que acontecem por meio de parcerias dos estados e municípios com organizações sem fins lucrativos com finalidade cultural. Os mais conhecidos são Contratos de Gestão, como os de instituições como a Osesp em São Paulo, o Dragão do Mar em Fortaleza, ou o Museu de Arte do Rio, que possuem destaque nacional e internacional.

Na Cultura, onde os recursos públicos ainda carecem de incremento em todo o país, a parceria com organizações sociais favorece financeiramente os programas, pois permite a mobilização de recursos diversos, recorrendo a financiamentos complementares aos do orçamento público. As organizações sociais podem recorrer a patrocínios privados, utilizando as Leis de Incentivo (programas de renúncia fiscal), além de ter maior agilidade na busca de apoios, parcerias, fontes de financiamento internacionais e até mesmo prestações de serviços e comercialização de produtos, gerando receita. Cabe aqui uma reflexão sobre até que ponto o poder público utiliza as parcerias como forma de impulsionar as políticas culturais e quando a lógica começa a ser subvertida pela perspectiva neoliberal de "sustentabilidade" da cultura no mercado. De toda forma, a capacidade das Organizações da Sociedade Civil em operacionalizar programas e mobilizar recursos diversos para a cultura se sobressai à dependência exclusiva do orçamento e da máquina pública.

³Publicização (por vezes chamada de contratualização ou parceirização) é um modelo para gestão de programas públicos por organizações privadas sem fins lucrativos qualificadas, mediante fomento público, para desenvolvimento de atividades de interesse público em áreas como saúde, ciência e tecnologia, assistência social, educação, Cultura, entre outras. É um modelo de parceria entre o Primeiro e Terceiro Setor, com mecanismos de planejamento e controle regulamentados. Diferencia-se e não deve ser confundida com outros modelos como "privatização", "concessão" ou "terceirização", que são formas distintas de interlocução entre Governo e entes privados, com ou sem fins lucrativos, cada qual com sua legislação específica (Ponte, 2019).

Há defesas das parcerias pela possibilidade de oferecer melhores serviços, com mais agilidade e envolvimento social, mas também muitas críticas, pelas dificuldades no relacionamento entre os parceiros ou pelas disputas pelo protagonismo nas decisões ou na imagem de realizador das ações perante o público em geral. Algumas vezes, essas críticas são voltadas para a desconfiança em torno da aplicação dos recursos públicos e deficiências no controle da execução, ou pela suposta ameaça ao papel de servidores e precarização ou descontinuidade dos serviços prestados. Apesar do envolvimento de ambas as partes para garantir processos administrativos coerentes com as regras e execução bem-sucedida, potencializando e dinamizando as políticas públicas, existe ainda um grande desconhecimento e confusão de conceitos relativos aos modelos de parceria. Geralmente não fica claro para o cidadão, que usufrui dos serviços viabilizados por uma parceria (e, por vezes, nem para todos os envolvidos em sua execução!) o que elas são e como sua aplicação incide nos resultados. A Publicização é hoje uma realidade institucional, por isso é importante que gestores culturais conheçam melhor esses instrumentos de gestão, para que promovam junto à sociedade serviços melhores e mais transparentes.

Nas iniciativas nas quais atuei, ficou evidente que a execução dos programas e projetos culturais seria impossível se dependesse inteiramente da estrutura estatal e seus processos excessivamente morosos e burocráticos. Mas não foi somente essa justificativa de ordem "prática" que se destacou. Percebi também um argumento interessante, de que as parcerias trariam uma maior aproximação entre as políticas culturais e a sociedade. Teríamos, assim, mais agentes culturais participando da execução das ações, o que traria não só agilidade, mas mais participação social, frescor, engajamento e projeção, viabilizando políticas culturais mais aderentes e envolvidas com a produção coletiva, numa perspectiva democrática e cidadã.

Na pesquisa relatada neste artigo, me propus a investigar se os modelos de publicização na cultura de fato levam a um compartilhamento de poder, para que as políticas públicas sejam implementadas com maior eficiência, eficácia e transparência. Me interessa investigar se, na prática, com as parcerias haveria desconcentração de poder e aumento da participação social.

Partindo do contexto das parcerias na cultura, proponho a discussão das possibilidades de uma gestão compartilhada entre Poder Público e Sociedade Civil. Para tanto, além da revisão bibliográfica sobre o tema, analiso um caso de parceria: o Circuito Municipal de Cultura de Belo Horizonte. Esta iniciativa me pareceu ideal, por se tratar de um projeto com edições contínuas, que traz, desde o primeiro edital, o argumento da integração de políticas

culturais já consolidadas no município, em articulação direta com os públicos dos territórios da cidade. Como veremos, a promoção de diálogos com agentes culturais locais e com a própria população foi tida como essencial em diversos momentos.

O MROSC E A CULTURA

Muitas das organizações privadas sem fins lucrativos (conhecidas como ONGs e Associações de Amigos) que, atualmente, tem alguma forma de contratualização com a administração pública na área da cultura, são entidades que possuem atuação há décadas, organizadas a partir de demandas sociais e que, por vezes, já estabeleceram convênios com Estados e Municípios, obedecendo a legislações antigas. A denominação das **Organizações Sociais (OSs)** foi criada pela legislação federal em 1998⁴ e as **Organizações da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIPs)**, no ano seguinte⁵. Em 2014 foi promulgada a Lei das Parcerias⁶, que define como devem ser formalizadas as parcerias entre a administração pública e as **Organizações da Sociedade Civil (OSCs)**⁷, para a realização de atividades de interesse público. A partir daí, a União e também estados e municípios criaram sua forma de regulamentação de parcerias, seja com OSCs, OSs ou OSCIPs. Atualmente no Brasil existem mais de 600 normativas federais, estaduais e municipais que regulamentam a Lei de 2014, configurando o **MROSC - Marco Regulatório das Organizações da Sociedade Civil**.

Embora haja diferenças entre os modelos de Publicização regulamentados pelo MROSC, com a atuação de OS (Contrato de Gestão), Oscip (Termo de Parceria) e OSC (Termo de Colaboração e Termo de Fomento), todas essas formas de parceria são baseadas no papel do Estado como definidor das políticas públicas, entretanto, delegando a execução dos serviços para entidades com comprovada atuação na área. Na Publicização, o Poder Público continua, portanto, responsável pelo financiamento, planejamento e controle dos serviços públicos, garantindo os benefícios à população, mas faz uso da própria estrutura social para gerir programas e projetos.

⁴Lei Federal nº 9.637/98, de 15 de maio de 1998. Institui o Programa Nacional de Publicização e criou a figura jurídica das Organizações Sociais (OS).

⁵Lei Federal nº 9.790/99, de 23 de março de 1999, considerada o marco legal do Terceiro Setor.

⁶Lei Federal nº 13.019/2014.

⁷Irei utilizar a denominação OSC para englobar todas as formas de organizações privadas sem fins lucrativos que possam legalmente assumir contratos de parceria com a administração pública, tenham ou não a titulação de OS ou Oscip.

BELO HORIZONTE E OS DIFERENTES MODELOS DE PUBLICIZAÇÃO NA CULTURA

No contexto da Prefeitura de Belo Horizonte (PBH), a Procuradoria Geral do Município é responsável por orientar a administração direta e indireta no que tange às parcerias entre a administração pública e as organizações da sociedade civil, dando efetividade ao Decreto Municipal nº 16.746, de 10 de outubro de 2017, que estabelece as regras e procedimentos do regime jurídico das parcerias. Para tanto foi criada uma Gerência de Apoio às Parcerias (GAPOP), uma plataforma na internet denominada Portal das Parcerias, e um conselho de OSCs atuantes no município (Confoco). Houve ainda a publicação de um manual sobre parcerias e há a realização periódica de ações de formação, voltadas tanto para as OSCs, quanto para gestores públicos que lidam com o monitoramento e gestão dos Termos de Colaboração e Fomento no âmbito da administração municipal.

Essa estrutura da Prefeitura atende, portanto, não só aos objetos de interesse da pasta da Cultura (composta pela Secretaria Municipal de Cultura e pela Fundação a ela vinculada), mas a todas as demais áreas do Poder Executivo municipal. As secretarias de Educação e Assistência Social, por exemplo, realizam Termos de Colaboração para manter unidades de educação infantil e abrigos públicos, tendo modelos de parceria padronizados e diversos parceiros consecutivos. Já na Cultura, é importante ressaltar que a gestão das unidades culturais em si não é transferida a parceiros. Centros Culturais, Museus e Bibliotecas tem gestão da administração indireta, por meio da Fundação Municipal de Cultura (FMC), que é também o órgão gestor das parcerias. Os Termos de Colaboração realizados até o momento são relacionados a programação cultural, seja no formato de festivais, circuitos, ou projetos anuais vinculados a museus.

A PBH emprega modelos de Publicização em projetos da cultura desde 2018. Entretanto, a demanda pela articulação da execução de projetos com entidades da sociedade civil não é nova. Anteriormente havia a atuação de Associações de Amigos em projetos de museus e festivais, por meio de convênios, que por vezes se configurava praticamente como uma administração paralela à dos órgãos públicos. Embora a experiência dos Termos de Colaboração no formato regulamentado pelo MROSC seja recente, em 2022 já haviam 14 parcerias já concluídas ou em execução, o que permite uma avaliação dos efeitos do novo modelo. O Circuito Municipal de Cultura (CMC), em fase de execução de sua terceira edição, é um bom exemplo, por ser o mais contínuo da pasta da Cultura do município.

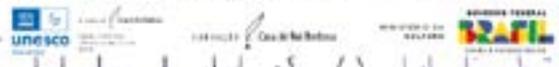
ESTUDO DE CASO - CIRCUITO MUNICIPAL DE CULTURA

O Circuito Municipal de Cultura (CMC) foi concebido em 2017, como um dos Projeto Estratégicos da Prefeitura de Belo Horizonte, para promover a descentralização na cidade e democratização de acesso da população a uma programação artístico-cultural ampla. O projeto está atrelado à Política das Artes e à Política de Acesso, Democratização e Diversidade, de responsabilidade da Fundação Municipal de Cultura e da Secretaria Municipal de Cultura. Foi, desde o início, pensado para ser executado em parceria com Organizações da Sociedade Civil. Para cada edição, foi lançado edital de chamamento público para OSCs parceiras, realizada seleção e firmado Termo de Colaboração, seguindo a legislação municipal.

O Circuito Municipal de Cultura tem como objetivos a realização e divulgação de programação artístico-cultural de relevância, destacando a produção local, somada às ações nacionais e estaduais, promovendo uma programação anual na cidade de Belo Horizonte, a fim de contemplar um público amplo e diverso nos territórios da cidade. A programação do CMC contempla as áreas de Artes Visuais, Audiovisual, Circo, Culturas Tradicionais e Populares, Dança, Circo, Literatura, Música e Teatro. Além de apresentações artísticas em formatos variados, são realizadas também ações formativas como workshops, palestras e debates. As apresentações acontecem em todas as regionais de Belo Horizonte, principalmente em equipamentos culturais da Prefeitura (com destaque para Centros Culturais e Teatros), podendo se estender às áreas de entorno e outros espaços públicos da cidade.

A programação é elaborada por uma comissão curatorial de constituição paritária entre poder público e sociedade civil. Além de representantes da administração municipal e da OSC, são convidados especialistas nas áreas artístico-culturais. A articulação com os territórios é realizada por uma "equipe de mobilização", cujo trabalho está vinculado diretamente à gestão dos Centros Culturais e às Comissões Locais de Cultura, constituídas por artistas e produtores locais, além de servidores públicos atuantes nos equipamentos municipais como Centros Culturais e CRAS. Estes são pontos importantes que irei descrever adiante.

O orçamento do CMC representa um importante recurso da pasta da Cultura em Belo Horizonte, mas só foi implementado devido a um recurso suplementar conquistado pela gestão da SMC junto à prefeitura. Considerado um projeto estratégico, sobreviveu inclusive aos momentos de crise de chuvas e pandemia. Os editais preveem que a OSC articule a concessão de patrocínio, por meio das Leis de Incentivo estadual e federal, e de apoio



financeiro ou serviços, visando a ampliação do Circuito em notoriedade e em número de ações.

Para a pesquisa, entrevistei um gestor público responsável pela concepção do projeto, uma gestora pública diretamente envolvida com o monitoramento da parceria, e duas gestoras da OSC selecionada para a execução da parceria (na primeira e segunda edição, totalizando um ano e meio de atuação). Todos foram extremamente abertos e generosos ao participar da pesquisa, demonstrando qualificação e determinação na execução de políticas públicas relevantes para a sociedade. Trago aqui um relato com pequenos trechos das falas dos entrevistados, de forma bastante resumida.

O relato da entrevista com o Secretário Adjunto de Cultura, Gabriel Portela, que acompanhou o projeto desde sua concepção, nos dá um panorama sobre o que significou o CMC para a política pública, os desafios e necessidades de aprimoramento da execução do projeto por meio de parceria. Portela relata que o CMC foi criado no contexto da recriação da Secretaria de Cultura em Belo Horizonte em 2017, com a chegada do Secretário Juca Ferreira, buscando o fortalecimento institucional da Cultura no município. Faz uma leitura de que as ações da FMC estavam acontecendo de forma fragmentada:

“O número de equipamentos culturais nos chamou a atenção, sendo que cada equipamento cultural decidia internamente o que iria realizar e buscava as articulações e contratações necessárias. Isso gerava uma programação muito voltada 'pra dentro”.

Ele diz que o projeto foi inspirado no Circuito Municipal de Cultura de São Paulo⁸, para integrar os equipamentos culturais e ofertar uma programação cultural potente e descentralizada para a cidade:

“A ideia era ter uma central de programação para contratar atrações que pudessem se apresentar não só em um local, mas itinerante, inclusive barateando os custos. A programação deveria trazer atrações locais, regionais e nacionais e serem pensadas junto aos gestores dos equipamentos, respeitando suas particularidades e demandas”.

Relembra que, na época, os gestores avaliaram que não havia estrutura suficiente - em termos de equipe, processos administrativos ou instrumentos jurídicos - para viabilizar a ampliação da programação, enquanto eram mantidas e aprimoradas as atividades de gestão preexistentes. Chegou-se à conclusão de que era necessário um parceiro para essa viabilização

⁸O Circuito Municipal de Cultura de São Paulo foi criado em 2014, com o objetivo de descentralizar e democratizar o acesso à Cultura, levando nomes relevantes do cenário cultural brasileiro a todas as regiões da cidade. O programa promove atividades musicais, teatrais, circenses, espetáculos de dança em casas de Cultura, teatros e centros Culturais. A execução foi retomada pela prefeitura em 2022.

e o mecanismo possível na Prefeitura de Belo Horizonte seria uma parceria no formato “MROSC”⁹.

Gabriel defende que a OSC traz eficiência para a execução do recurso e agilidade para a curadoria e a programação cultural. O processo de elaboração do edital e seleção da OSC são morosos, mas uma vez selecionada, e o recurso repassado, a OSC segue o Plano de Trabalho e tem uma atuação mais rápida e flexível em comparação à execução direta pelo órgão público. Além disso, pode firmar acordos e parcerias com outros realizadores, para aproveitar programações associadas, por exemplo, sem instrumentos jurídicos complexos como o da administração pública:

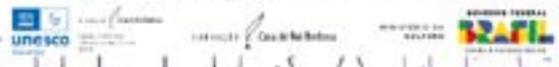
O mecanismo permite reagir de forma mais eficiente a algumas leituras de cenário, oportunidades que são importantes no contexto cultural, diferentemente de uma licitação de uma produtora Cultural, por exemplo, que executaria exatamente um objeto com quantitativo e descritivo fixos. Nesse sentido, o MROSC está muito mais voltado para o cumprimento de uma política, naquele objeto de execução, do que no olhar estrito do controle financeiro. Há o controle dos gastos, por meio das diretrizes do Plano de Trabalho, mas deixando margem para responder melhor à dinâmica da Cultura.

O gestor reflete sobre os desafios de governança desta parceria, que envolveu a participação de atores internos dentro da FMC, em diferentes diretorias, além da negociação com atores externos - a OSC selecionada como correalizadora e os representantes da sociedade civil, que trazem as realidades de cada território:

Cada ator traz um modo de agir e uma perspectiva. O modelo de governança do Circuito ainda precisa ser afinado, para que as decisões e processos sejam mais fluidos, conciliando demandas e visões, e para que o Equipamento Cultural não seja um coadjuvante. Importante ressaltar que os Centros Culturais de Belo Horizonte são uma Política de Estado, criados a partir de demandas do Orçamento Participativo do município há décadas. O CMC é um projeto, uma Política de Governo, criado por esta gestão, e está apenas começando. É muito importante que esse projeto consiga valorizar os Equipamentos Culturais que, independentemente de qual governo assumo, permanecem.

Gabriel cita, ainda, a necessidade de aprimoramento em questões de comunicação, para que o público entenda o CMC enquanto uma marca, para a consolidação simbólica da política pública. Na realização em parceria, as chancelas podem ficar confusas para o público: o nome do projeto, a SMC, a FMC e a OSC (que pode mudar ao longo dos anos). Essa questão foi ressaltada como relevante por todos os entrevistados, seja pela dificuldade do público em entender a realização da parceria, seja pelas dificuldades com os processos internos de comunicação institucional da prefeitura.

⁹Os Termos de Colaboração e outros instrumentos jurídicos, assim como os editais e os próprios projetos desenvolvidos em parceria, que atendem a legislação do Marco Regulatório das Organizações da Sociedade Civil, são correntemente mencionados apenas como "MROSC".



Em entrevista, Juliana Sevaybricker e Jeane Duarte, integrantes da OSC Circ, executora do CMC, ressaltam a necessidade de participação social desde o início da parceria, desde a elaboração do edital, o que ficou evidenciado no percurso conturbado da execução:

A partir de outubro de 2019, quando começou a execução, nós fomos para as regionais para fazer a escuta das comunidades, para que a gente pudesse ter um diagnóstico mais real e entender o que deveria ser realizado no projeto. Lançamos o projeto no final de novembro, início de dezembro de 2019. Em janeiro tivemos chuvas muito fortes que afetaram toda a cidade, tivemos que cancelar eventos, e em março chegou a Pandemia [de Covid-19]. Tudo o que a gente tinha construído, em termos de planejamento de eventos presenciais, foi por água abaixo, menos a apresentação da proposta e o vínculo com as comunidades.

Juliana relata que, com o entendimento de que o Circuito seria uma das raras possibilidades para a prefeitura manter a programação da Cultura, apresentaram a proposta de reformular a programação para o formato virtual. As realizações tinham que ser rápidas e com impacto, pois havia a demanda de colocar recursos na cadeia produtiva da Cultura e promover programação cultural para a população em um momento trágico. A gestora nos dá uma dimensão da importância da mobilização social para o CMC em Belo Horizonte:

Quando começamos a dialogar com a sociedade civil, percebemos que as demandas eram diferentes do que o poder público previa. Na execução, foi um desafio fazer essa ponte entre os desejos das duas partes e promover entregas que as satisfizessem. Tentamos ao máximo puxar para o lado da sociedade civil, pois sabíamos que só teríamos sucesso em fazer eventos com a participação do público local se isso tivesse 'a cara' deles. A proposta inicial do Circuito era trazer grandes nomes da Cultura para a periferia. Mas quando você chega lá, vê que o que eles querem é ser valorizados!

Ela defende que a escuta e o diálogo direto com as comunidades foram tomados como prioritário pela OSC, que engendrou esforços em levar para os agentes públicos os desejos e necessidades percebidos.

Outra questão importante citada no caso do CMC é que a curadoria da programação é elaborada por uma comissão paritária, com agentes públicos da FMC e representantes da sociedade civil, que podem ser pessoas ligadas à OSC, mas também convidados do meio cultural. Juliana fala da relevância desse arranjo para o projeto: "

A participação de curadores das áreas artísticas dá credibilidade para a curadoria e traz contribuições muito importantes, questiona, traz a voz da sociedade e do setor cultural. No segundo ano, houve ainda a participação da nossa coordenadora de mobilização nas reuniões de curadoria, trazendo as demandas das comunidades e sugestões de como o cadastro de ações artísticas poderia atender às demandas das regionais.

O cadastro simplificado, a emissão de certificados e a escolha de programação a partir do perfil das comunidades, foram diferenciais valorizados pela OSC. *"Aprendemos que o que é qualidade para nós, não é sempre qualidade para a comunidade. A curadoria tem que prescindir de gosto pessoal."*

Juliana e Jeane relatam como foi o desenvolvimento e monitoramento do instrumento de parceria com a prefeitura. O diálogo com a FMC era constante, diário, devido à dinâmica de realização do projeto. Assim, o acompanhamento da execução acontecia processualmente. O acompanhamento formal de metas foi feito em reuniões e relatórios. Já o monitoramento e controle financeiro não foram considerados produtivos, reproduzindo a lógica da administração pública, quando deveria haver a avaliação do cumprimento do objeto pactuado. Criticaram ainda a forma de mensuração das metas, que, segundo elas, não deveriam ser numéricas (como número de eventos e a quantidade de artistas locais, nacionais etc.), mas qualitativas, com resultados em atendimentos e satisfação.

As gestoras relataram que por vezes perceberam dificuldade na FMC considerar a OSC como parceira e não contratada: "*Eles apresentavam as demandas, para que nós cumpríssemos*". Apesar de todas as críticas e desafios, as representantes da OSC consideram que houve um alinhamento com a gestão da parceria pela FMC, com execução equilibrada, com alguns momentos tendendo para controle maior do poder público, outros em que a OSC teve suas reivindicações acatadas. Consideram que houve uma construção coletiva, e o mais importante: o público recebeu o serviço que era objeto da parceria.

Considero que as entrevistas realizadas na pesquisa, cujo conteúdo completo não é possível reproduzir aqui, trazem um reflexo geral da execução de políticas públicas por meio de parcerias, a partir da vivência de um projeto em um contexto específico. As opiniões não são excludentes, mas complementam-se, mostrando diferentes perspectivas sob uma mesma questão.

CONSIDERAÇÕES - EQUILÍBRIO DE PODERES E COLABORAÇÃO

A prerrogativa de monitoramento e avaliação constante da parceria do Circuito Municipal de Cultura parece ter municiado a administração pública com argumentos para uma atuação muito próxima à execução. Ficou evidente, tanto na fala dos gestores públicos quanto das gestoras da OSC Circ, que havia não só um acompanhamento, mas uma participação ativa de representantes do órgão público nas decisões processuais, direcionando a forma de execução.

A participação da FMC nas definições da programação já estava definida no edital, por meio da Comissão de Curadoria, mas estendeu-se também para direcionamentos relativos à produção e mesmo para a gestão dos recursos. Embora a avaliação de resultados, por meio do atingimento das metas, tenha sido colocada como um ponto de tensão, as falas apontam para a importância dada à avaliação processual, por meio da qual a administração pública

acaba incidindo constantemente nas estratégias de execução. O diálogo constante e a atuação conjunta entre FMC e a OSC foi ressaltado em todas as falas, mas também ficou evidente o tensionamento e disputas em questões curatoriais e estratégicas. A OSC se mostrou consciente de seu papel na parceria e demonstrou força na negociação, mas fica evidente um desequilíbrio de poderes.

Cabe trazer a reflexão de Donnini (2016) sobre o papel da administração pública no gerenciamento das parcerias, destacando a necessidade de organização para a implementação de programas de Publicização consistentes. Não se deve aplicar a antiga lógica de convênios, onde o controle administrativo e financeiro da parceira (controle de "meios") se sobressai ao controle de resultados e à satisfação do usuário (controle "finalístico").

Embora o programa de publicização da Prefeitura de Belo Horizonte esteja muito bem estruturado, existem dificuldades inerentes à execução das parcerias no contexto específico da Cultura, e equívocos na definição do que deve ser monitorado pela administração pública para que se assegure o correto cumprimento das metas. A disputa de poder não deve pautar a execução de uma parceria. Se há um excesso de controle da administração pública, a governança da OSC fica desacreditada, com o risco de manipulação, o que em nada contribui para a Publicização.

De forma geral, com a Publicização, a execução das políticas públicas de Cultura pode se tornar mais eficiente, mas os processos de tomada de decisão da gestão dos equipamentos/programas/projetos por vezes continuam dependentes do direcionamento da administração pública, cabendo à OSC a mera operacionalização. É comum que questões como curadoria de programação, relacionamento com o público e captação de recursos, sejam definidas e/ou tuteladas pelo Poder Público, mesmo que informalmente. Entretanto, não pode haver uma subordinação da OSC ao parceiro público, o que a transformaria em mera executora.

É interessante lembrar que o instrumento que rege a parceria do município com uma OSC é nomeado de Termo de Colaboração. No caso do Circuito Municipal de Cultura de Belo Horizonte, as duas partes consideraram que houve uma atuação conjunta e equilibrada entre OSC e FMC para a execução da parceria e ressaltaram o diálogo como marca da atuação nos Anos I e II. Ainda assim, não é possível dizer que a OSC teve autonomia para executar o projeto, nem que o Plano de Trabalho seja instrumento suficiente para orientar a execução.

Enquanto "autonomia" parece não ser um termo aplicável à execução desses instrumentos de parceria, "colaboração"¹⁰ é bastante aderente.

CONSIDERAÇÕES - PARTICIPAÇÃO SOCIAL

Para refletirmos sobre o papel da sociedade nos modelos de parceria, cabe lembrar que, para além da conotação neoliberal da Reforma do Estado, há uma relação dos modelos de Publicização com um incentivo à participação social. Considerando que a atuação do poder público para o bem social pode se dar de forma direta ou indireta, a gestão compartilhada com OSCs seria um mecanismo de interlocução e intervenção direta da sociedade nas decisões sobre políticas públicas.

No entanto, as organizações da sociedade civil nem sempre representam a sociedade de forma ampla, e os modelos de publicização não exigem necessariamente uma participação social abrangente. Embora haja maior transparência e possibilidade de controle social, a adoção da publicização não necessariamente torna a execução de uma parceria mais participativa.

O Circuito Municipal de Cultura parece ser um exemplo interessante, na medida em que possui três linhas de participação ativa de agentes da sociedade civil: os dirigentes e contratados da própria OSC; os membros convidados da Comissão de Curadoria, e ainda os participantes da Mobilização nos territórios. Uma política de democratização e descentralização da Cultura não pode prescindir de participação. Entretanto, enquanto os instrumentos de Publicização podem abrir caminhos para a ampliação da participação social (com a adoção de comissões de curadoria e programação, contratação mais diversificada de profissionais e fornecedores, propostas mais ligadas a movimentos e práticas sociais, por exemplo) isso não é nem uma exigência, nem uma exclusividade desses modelos. Comissões, fóruns e conselhos com participação da sociedade civil são importantes e determinantes de construções de políticas públicas em diversos níveis.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No contexto da Secretaria de Cultura de Belo Horizonte, embora alguns projetos já tenham consolidado um número de edições realizadas em parceria com Organizações da Sociedade Civil, cada edital de chamamento e edição realizada deve ser analisada como uma

¹⁰co·la·bo·rar. verbo transitivo. 1. Trabalhar em comum com outrem. = COOPERAR, COADJUVAR. 2. [Figurado] Agir com outrem para a obtenção de determinado resultado. = AJUDAR. 3. Ter participação em obra coletiva, geralmente literária, Cultural ou científica. = PARTICIPAR.

nova experiência. Tendo acompanhado algumas delas, considero que há alguma experimentação com as possibilidades dos instrumentos jurídicos, plataformas de gestão e normativas relativas à Publicização, na tentativa de chegar a um modelo suficientemente flexível de execução, porém sem perda de confiabilidade e resultados - o que ainda é um processo em amadurecimento.

A gestão pública não estatal não se reduz à celebração de contratos de parceria para execução de projetos, diz respeito à redefinição de papéis do Poder Público e da Sociedade Civil, e pode abrir espaço para a prática de Políticas Culturais mais democráticas e efetivas. Para uma parceria bem-sucedida, é necessário um delicado equilíbrio de poderes, instrumentos bem desenhados e pessoal qualificado para monitorar corretamente a execução, sem excessos burocráticos - sejam administrativos ou gerenciais.

A gestão de parcerias, tanto por gestores públicos quanto pelos gestores das OSCs, traz a reflexão sobre as Políticas Públicas de Cultura na prática. No desenvolvimento das atividades, mais do que executar, as OSCs ajudam a desenhar formas de atuação, tanto pelo viés administrativo, quanto com tecnologias sociais novas, o que traz mais dinamismo. O aprimoramento de instrumentos e procedimentos para parcerias na Cultura, implica, portanto, na efetividade das Políticas Culturais e seu impacto para a sociedade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DONNINI, Thiago Lopes Ferraz. **Organizações sociais de Cultura: recomendações para programas de Publicização na área Cultural**. 1a ed. São Paulo: ABRAOSC, 2016.

PONTE, Elizabeth. **Por uma Cultura pública: organizações sociais, OSCIPs e a gestão pública não estatal na área da Cultura**. São Paulo: Rumos Itaú Cultural, 2012.

PONTE, Elizabeth. Parcerias entre poder público e terceiro setor para a gestão de espaços Culturais: avanços, desafios e perspectivas. *In: Um lugar para os espaços Culturais: gestão, territórios, públicos e programação*. Giuliana Kauark, Plínio Rattes e Nathalia Leal (orgs.). Salvador: Edufba, 2019.

Procuradoria Geral do Município. Prefeitura de Belo Horizonte. **Manual: parcerias com organizações da sociedade civil**. Edição 2017/2018. Disponível em: <https://prefeitura.pbh.gov.br/portaldasparcerias>. Acesso em: 3 set. 2023.

CIRCUITO MUNICIPAL DE CULTURA RETOMA ATIVIDADES. 22/03/2022. Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/Cultura/noticias/?p=31007>. Acesso em: 3 set. 2023.

MARCO LEGAL. Disponível em: <https://plataformaosc.org.br/marco-legal/>. Acesso em: 3 set. 2023.

LEGISLAÇÃO. Disponível em: <https://osclegal.org.br/>. Acesso em: 3 set. 2023.

COLABORAÇÕES ENTRE PODER PÚBLICO MUNICIPAL DE CULTURA E ORGANIZAÇÕES DA SOCIEDADE CIVIL: POTENCIALIDADES PARA O DESENVOLVIMENTO SOCIAL E CULTURAL DOS MUNICÍPIOS

Adriana Milagres¹
Fernando Cordeiro²

RESUMO: Este artigo analisa as potencialidades de colaboração entre o poder público municipal de cultura e as organizações da sociedade civil (OSCs), apresentando o estudo de caso, no que tange a parceria entre o Movimento Pluricultural de Economia Criativa para Gestores Culturais (MOVIMENTO RECRÍA) e o Fórum dos Gestores de Cultura do Paraná. Destaca-se, assim, as iniciativas do Fórum: a Universidade Livre da Gestão Pública da Cultura, o Polo de Cinema Paranaense e a Casa do Artista Paranaense, discutindo seus impactos na formação de gestores, no fomento à economia criativa e na preservação cultural. Argumenta-se que essa interação fortalece as políticas culturais, promovendo o desenvolvimento sustentável e inclusivo nos municípios.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas Públicas Culturais. Gestão Cultural. Colaborações entre poder público e OSCs. Acesso à cultura.

INTRODUÇÃO

A interação entre o poder público municipal de cultura e as organizações da sociedade civil (OSCs) tem sido percebida como fundamental para um maior desenvolvimento cultural. Tal colaboração permite a complementaridade, quiçá a ampliação, de recursos, experiências e saberes entre os setores público e privado.

Nessa perspectiva, o presente artigo propõe a analisar as potencialidades desse contexto colaborativo, em especial, para o desenvolvimento social e cultural de municípios. Para isso, apresenta-se o estudo de caso da parceria estabelecida entre o Movimento

¹Mestre em educação pela UFRJ e pesquisadora educacional pelo GEPROD/UFRJ; empresária, criadora e diretora geral de produções artísticas e culturais pela Nega Produções e diretora de comunicação artística pelo Movimento Pluricultural RECRÍA; adriana@movimentorecria.org

²Pós-graduado em Antropologia pela Universidade Cândido Mendes; atual Secretário Municipal de Cultura de Mandirituba e Presidente do Fórum dos Gestores de Cultura do Paraná; cultura@mandirituba.pr.gov.br.

Pluricultural de Economia Criativa para Gestores Culturais (MOVIMENTO RECRRIA) e o Fórum dos Gestores de Cultura do Paraná.

No contexto brasileiro, a atuação do poder público municipal de cultura é uma responsabilidade atribuída às prefeituras. Esse órgão governamental tem como objetivo criar políticas públicas e fomentar atividades culturais que promovam a ampliação do acesso, a inclusão social e o desenvolvimento da democracia cultural na comunidade

Como foi destacado pelo antropólogo Néstor García Canclini (1987), no que se refere aos estudos e pesquisas sobre a política cultural, essa não pode “dedicar-se a difundir só a [cultura] hegemônica, mas a promover o desenvolvimento de todas as que sejam representativas dos grupos que compõem uma sociedade” (p. 50). Afinal, a cultura é um direito que deve ser acessível a todos os cidadãos do nosso Brasil.

Porém, o poder público tem questões latentes na área cultural como limitações estruturais, funcionamento burocrático, falta de recursos de diferentes naturezas e dimensões entre outras. Como resultado, surgem lacunas crescentes, é nesse cenário que as organizações da sociedade civil (OSCs) não só entram em cena, como também potencializam a transformação de tal situação. Tais entidades privadas sem fins lucrativos, em geral, tem um potencial ímpar para desempenhar um papel essencial na promoção da cultura e do desenvolvimento social em seus respectivos âmbitos de atuação. Essas organizações podem ser associações, fundações, movimentos sociais, entre outras.

Comumente, a interação entre o poder público municipal de cultura e as OSCs pode ocorrer de diversas formas, seja por meio de parcerias, convênios, chamamentos públicos ou editais, nos quais o poder público fornece recursos financeiros, estrutura física e apoio institucional para as organizações desenvolverem projetos culturais e sociais. De fato, tal contexto fortalece as políticas públicas culturais e contribui também para uma gestão mais eficiente, participativa e democrática. Tudo isso possibilita avanços no desenvolvimento sustentável e inclusivo das comunidades, promovendo maior diversidade cultural, geração de renda e valorização da identidade local.

Nesse potente contexto colaborativo, destacam-se como iniciativas: a Universidade Livre da Gestão Pública da Cultura, o Polo de Cinema Paranaense e a Casa do Artista Paranaense. Essas contemplam, em seus objetivos e estrutura de funcionamento, a formação de gestores culturais, o fomento à economia criativa e a preservação da cultura imaterial.

Ademais, tais projetos no campo da Cultura, até pelo aspecto interativo entre poder público municipal e OSCs, fortalecem as políticas públicas culturais e corroboram para uma gestão, de fato, mais participativa e democrática.

PODER PÚBLICO MUNICIPAL DE CULTURA E OSCS

A Constituição Federal de 1988 estabeleceu a cultura como direito fundamental do cidadão e dever do Estado, com isso é também considerada Constituição Cultural (FILHO, 2004). Visto que atribuiu competências específicas aos municípios na gestão e promoção de políticas públicas culturais locais.

Chauí (1995), ao apresentar o conceito de cidadania cultural, defende essa perspectiva da cultura como direito de todos os cidadãos e assim evidencia a democratização dos seus meios de produção e uma nova cultura política.

Nessa direção, o poder público municipal de cultura, assim, tem dentre suas principais atribuições formular e implementar políticas, programas e projetos que garantam o amplo acesso aos bens e serviços culturais. Dessa forma, esse busca contribuir para a inclusão social e o desenvolvimento humano por meio da cultura.

Entretanto, tal poder frequentemente depara-se com desafios como limitações orçamentárias, carência de quadros técnicos especializados e distanciamento das demandas culturais locais. É nesse cenário de ausência que se evidencia o potencial de parcerias com as organizações da sociedade civil.

As OSCs, então, apresentam potencial para desempenhar um papel fundamental na engrenagem da promoção da cultura, nesse caso, nas dimensões municipais. Visto que essas entidades incluem associações comunitárias, organizações não governamentais (ONGs), fundações e institutos privados, grupos culturais e artísticos sem fins lucrativos.

Ou seja, tais instituições possuem, em geral, vínculos estreitos com as comunidades locais, logo, (re)conhecimentos mais aprofundados de suas demandas e anseios culturais. Além disso, essas, habitualmente, têm mais oportunidades de atuar com mais agilidade, flexibilidade e variadas oportunidades para desenvolver projetos com foco na inovação, possibilitando testar novas abordagens e aplicações de tecnologias. De fato, é algo incomparável com a realidade vivenciada no contexto público em si.

POTENCIALIDADES DA INTERAÇÃO PODER PÚBLICO-OSCS

A interação entre poder público municipal e OSCs no campo da cultura destaca-se por uma série de potencialidades para o desenvolvimento social e cultural nos municípios, tais como:

- **Complementaridade de recursos:** as OSCs contribuem com conhecimento das demandas mais pontuais, com expertises em projetos culturais e capilaridade social. O poder público fornece infraestrutura, recursos financeiros e institucionalidade.
- **Participação qualificada:** a sociedade civil, em geral, participa ativamente, nesses contextos, da formulação e implementação das políticas culturais, conferindo mais legitimidade, pluralidade, transparência e controle social.
- **Descentralização:** ampliação da capilaridade da gestão cultural, levando ações para territórios e públicos diversos, promovendo maior democratização.
- **Inovação:** as OSCs têm mais agilidade e flexibilidade para propor e testar soluções criativas e inovadoras na gestão cultural, estimulando novas abordagens no poder público.
- **Sustentabilidade:** parcerias bem-sucedidas tendem a criar relações de confiança e modelos de gestão mais participativos e transparentes, gerando benefícios duradouros.
- **Empoderamento comunitário:** a valorização das manifestações culturais locais e os vínculos com as OSCs fortalecem as identidades, a autoestima e a organização comunitária.

PARCERIA RECRIA E FÓRUM DOS GESTORES DE CULTURA DO PARANÁ - ESTUDO DE CASO

A parceria estabelecida entre o MOVIMENTO RECRIA e o Fórum dos Gestores de Cultura do Paraná têm ilustrado as potencialidades da interação entre poder público municipal e OSCs na área cultural. Isso porque o RECRIA é uma OSC que atua na interlocução, capacitação de gestores culturais e no fomento à economia criativa. O Fórum dos Gestores reúne secretários e dirigentes municipais de cultura do Paraná, visando melhorar a gestão cultural pública no estado.

A partir dessa convergência de propósitos, ambas as instituições estabeleceram uma parceria estratégica com o objetivo de fortalecer as políticas culturais nos municípios paranaenses e até servir como referência para outras possíveis experiências futuras. Para isso, desenvolveram iniciativas como:

- **Universidade Livre da Gestão Pública da Cultura:** oferece cursos de capacitação para gestores culturais, presenciais e a distância, fomentando a formação de quadros qualificados.
- **Polo de Cinema Paranaense:** busca descentralizar e desenvolver a produção audiovisual no estado, por meio de capacitação, financiamento, infraestrutura e aplicação dos recursos da Lei Paulo Gustavo.
- **Casa do Artista Paranaense:** espaço para transmissão de saberes entre artistas experientes e jovens, valorizando a preservação da cultura imaterial.

Essas ações demonstram como este formato de parceria potencializa recursos e expertises de cada instituição, gerando benefícios mútuos e avanços nas políticas culturais.

UNIVERSIDADE LIVRE DA GESTÃO PÚBLICA DA CULTURA

A Universidade Livre da Gestão Pública da Cultura constitui uma iniciativa inovadora resultante da parceria entre MOVIMENTO RECRUA e o Fórum dos Gestores de Cultura do Paraná, com foco na formação e capacitação de gestores culturais.

A escassez de profissionais qualificados com currículos diversificados tanto com formações e vivências dentro da área de produção e gestão cultural é uma lacuna histórica que limita a qualidade e alcance das políticas públicas no setor cultural brasileiro, em especial, fora do eixo Rio-São Paulo. Esse fato prejudica, assim, a implementação de modelos participativos e democráticos de gestão, alinhados com a diversidade cultural local.

A Universidade visa suprir essa carência de formação específica, por meio de programas de capacitação continuada, compartilhamento de boas práticas entre gestores e constituição de redes de colaboração.

Seus cursos abrangem tanto conteúdos teóricos quanto práticos, explorando temas centrais da gestão cultural contemporânea como políticas culturais, economia criativa, marketing cultural, elaboração de projetos, captação de recursos, entre outros.

Metodologias presenciais e à distância são adotadas, a fim de viabilizar e ampliar o acesso aos diversos conteúdos. Também a promoção de seminários, palestras e intercâmbios são prioridades dentro dos planos de curso com foco na atualização dos gestores sobre novas tendências, conceitos e vivências na área.

Essa iniciativa já demonstra impactos positivos, contribuindo para maior profissionalização da gestão cultural nos municípios, orientada para a efetividade e participação social.

Para tal, os saberes, os fazeres, as vivências e o time de profissionais vinculados ao MOVIMENTO RECRUA são potencializadores para o percurso formativo a ser desenvolvido na Universidade Livre, em especial, no que tange ao contexto de economia criativa, da cultura, solidária e circular, levando formação qualificada para gestores públicos de cultura.

POLO DE CINEMA PARANAENSE

Outra iniciativa estratégica originada da parceria é a criação do Polo de Cinema Paranaense, com o objetivo de iniciar um percurso de desenvolvimento para a produção audiovisual no estado e descentralizar a atividade cinematográfica no país.

Historicamente, a produção cinematográfica brasileira esteve concentrada nas regiões Sudeste e Sul, em especial, no eixo Rio de Janeiro-São Paulo. Esse fato limita as possibilidades de formação técnica e artística, além de privilegiar determinadas visões e narrativas em detrimento de outros olhares e manifestações regionais.

O Polo de Cinema Paranaense busca estimular a formação, produção e circulação cinematográfica local, democratizando o audiovisual e revelando novas perspectivas culturais.

Para isso, oferece cursos de capacitação para novos talentos, editais de financiamento para projetos locais e melhoria progressiva da infraestrutura, equipamentos e locações possíveis no Paraná.

Tal iniciativa integra e potencializa os novos recursos trazidos pela Lei Paulo Gustavo, que destinou R\$3,8 bilhões para o setor audiovisual durante a pandemia de Covid-19. O Polo contribui para aplicação eficaz desses recursos no âmbito local.

Os benefícios iniciais dessa estratégia consideram o surgimento de novos diretores e produtores, assim como a movimentação da economia criativa e da cultura, resultando na geração de novos empregos e de potencialidades culturais paranaenses para o país.

Tal descentralização da produção cinematográfica trazida pelo Polo de Cinema Paranaense está alinhada ao conceito de sustentabilidade na cultura, na medida em que distribui oportunidades entre regiões, gera inclusão social, fortalece as identidades locais e possibilidade de mais equilíbrio sociais e culturais nesse contexto audiovisual

A distribuição mais equitativa das atividades e recursos culturais entre diferentes regiões permite explorar uma maior diversidade de temas, estéticas, valores e soluções. Potencializa, assim, a criatividade cultural de forma mais plural e o desenvolvimento artístico local, fomentando um contexto de produção cinematográfica ancorado na realidade e talentos

locais, ao mesmo tempo em que viabiliza suas inserções nos circuitos nacional e global. Equilibra as dimensões local e universal da cultura, essenciais para sua sustentabilidade.

CASA DO ARTISTA PARANAENSE: PRESERVAÇÃO DA CULTURA MATERIAL

A Casa do Artista Paranaense se insere entre as iniciativas da parceria que visam preservar e dar continuidade às tradições culturais locais nos municípios do estado. Sua missão é manter viva essa herança cultural imaterial.

A cultura imaterial refere-se ao conhecimento ancestral, às celebrações, formas de expressão e saberes-fazeres que são transmitidos entre gerações, mas não em suportes físicos. Engloba tradições culinárias, danças, técnicas artesanais, festividades, músicas, teatro popular, entre outras expressões.

Essa dimensão intangível da cultura é fundamental para a identidade e o desenvolvimento das comunidades, mas se encontra ameaçada pela falta de registro e continuidade. Quando um detentor desses saberes falece sem transmiti-los, essas expressões se perdem.

A Casa do Artista Paranaense se propõe a evitar esse problema, criando um espaço para que artistas seniores compartilhem seus conhecimentos com jovens interessados, garantindo a transmissão dessas tradições.

Além de cursos e oficinas, a Casa também desenvolve programas itinerantes que levam esses mestres para compartilhar suas artes, músicas e saberes em diferentes municípios do estado. Assim, perpetuam essa herança cultural intangível, fundamental para a preservação das identidades locais.

SÍNTESE DAS PRINCIPAIS CONTRIBUIÇÕES DO ARTIGO

Ao analisar mais aprofundadamente a parceria entre MOVIMENTO RECRRIA e Fórum dos Gestores de Cultura do Paraná diante de suas principais iniciativas evidencia-se as diversas potencialidades de contribuições para o desenvolvimento social e cultural nos municípios.

Vale ressaltar que é o estímulo à economia criativa local por meio da capacitação, produção, expertise e recursos aportados em setores como o audiovisual, não só viabiliza a geração de oportunidades de trabalho e renda ligadas à criatividade, como também a formação qualificada de gestores culturais, propiciando profissionalização e modernização da gestão pública da cultura nos municípios.

Percebe-se, ainda, as possibilidades de fomentar a descentralização e interiorização das atividades culturais nos municípios com políticas mais capilares e diversificadas, como também os avanços na participação social, pluralidade e controle democrático sobre a gestão cultural local, tornando-a mais transparente e representativa.

Ademais, há também ganhos na preservação do patrimônio cultural imaterial e identidades locais, por meio de espaços de transmissão de saberes como a Casa do Artista Paranaense.

Diante de tudo isso, este artigo buscou destacar os desdobramentos dessa interação entre o poder público municipal de cultura e as organizações da sociedade civil (OSCs), no que tange ao desenvolvimento social e cultural dos municípios. Assim, evidenciou-se o fortalecimento da formação de gestores de cultura pelos programas de capacitação para as equipes, face a garantia de uma gestão mais qualificada e eficiente, capaz de lidar com os diversos desafios e demandas do setor cultural de forma mais adequada.

Outro aspecto relevante é o estímulo à indústria criativa e à geração de empregos. Iniciativas como o Polo de Cinema Paranaense fomentam a produção cinematográfica local, proporcionando suporte e recursos para cineastas e profissionais do setor. Essa colaboração impulsiona a economia criativa, cria oportunidades de trabalho e fortalece a identidade cultural da região.

Além disso, a preservação da cultura imaterial e a transmissão de conhecimento são contribuições importantes dessa parceria. A Casa do Artista, por exemplo, oferece um espaço para artistas em fim de carreira compartilharem seus conhecimentos, técnicas e práticas culturais com artistas emergentes e a comunidade em geral. Isso garante a preservação das tradições e estimula a continuidade das expressões culturais locais. Somando-se a isso, o fortalecimento da identidade cultural pela valorização das expressões artísticas, das tradições culturais e do patrimônio local amplificam o sentimento de pertencimento e orgulho da comunidade em relação às suas raízes e sua identidade coletiva.

Por fim, a parceria entre o poder público municipal de cultura e as OSCs possibilita uma gestão cultural mais participativa e democrática. Ao envolver a sociedade civil na formulação e implementação das políticas públicas de cultura, promove-se a ampliação da diversidade de ideias, o diálogo entre diferentes atores e a construção de políticas mais alinhadas com as necessidades e demandas da comunidade.

Em síntese, este artigo evidenciou que a interação entre o poder público municipal de cultura e as OSCs traz diversas contribuições significativas para o desenvolvimento social e

cultural dos municípios, garantindo assim a construção de uma sociedade mais coesa e inclusiva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O exemplo da parceria entre o MOVIMENTO RECRUA e o Fórum dos Gestores de Cultura do Paraná ilustra bem a eficácia das potencialidades da interação entre poder público municipal e organizações da sociedade civil para o desenvolvimento social e cultural nas pontas do sistema públicos, os municípios brasileiros.

Essa colaboração torna-se ainda mais potente ao oportunizar complementaridade de recursos, expertise, capilaridade e conhecimento das demandas locais. Como resultado, amplia-se, assim, as possibilidades de surgimento de iniciativas inovadoras, benefícios mútuos nas áreas de formação, ampliação de fomento à economia criativa e preservação do patrimônio cultural imaterial.

Esta presente análise do caso também evidencia os ganhos em participação social, exercício democrático, descentralização e interiorização da cultura. E ainda sobressai o potencial de promoção de melhorias na gestão pública da cultura e no desenvolvimento local integrado e sustentável.

Com tudo isso, este artigo buscou, portanto, demonstrar como essas parcerias entre poder público e as OSCs no campo cultural devem ser estimuladas e replicadas, pois, de fato, oportunizam a ampliação de acesso aos bens culturais, a geração trabalho e renda, a preservação das identidades locais, o desenvolvimento sustentável com inclusão social, o fortalecimento da cultura e da valorização das expressões artísticas e culturais locais. Enfim, uma engrenagem que amplifica o protagonismo da cultura como estratégia para o Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil**: promulgada em 5 de outubro de 1988. 4. ed. São Paulo: Saraiva, 1990.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (Ed.). **Políticas culturales en América Latina**. México, D.F.: Editorial Grijalbo, 1987.

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

FILHO, Francisco Humberto Cunha. Tese (Doutorado). **Cultura e democracia na Constituição Federal de 1988** : representação de interesses e sua aplicação ao Programa Nacional de Apoio à Cultura. 2004.

Programa de Pós-Graduação em Direito, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2004.

Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/3853> Acessado em: 7 jul 2023.

O ENSINO LIVRE DAS ARTES COMO POLÍTICA CULTURAL PÚBLICA NO MUNICÍPIO DE SANTO ANDRÉ

Flávio Shimoda¹

RESUMO: No contexto da redemocratização e do marco da Constituição de 1988, o município de Santo André, em 1990, sob o comando do executivo pelo Partido dos Trabalhadores, criou os projetos da Escola Municipal de Iniciação Artística e da Escola Livre de Teatro. Em 2001, novamente sob o comando do executivo pelo Partido dos Trabalhadores, foram criados os projetos da Escola Livre de Cinema e Vídeo e da Escola Livre Dança. Desde as suas criações, esses projetos resistem por estratégias diversas há mais 30 anos, atravessando gestões partidárias do executivo e firmando-se como referências de ações públicas permanentes na área da política cultural do município.

PALAVRAS-CHAVE: Ensino Livre. Iniciação Artística. Teatro. Cinema. Dança.

CONTEXTO POLÍTICO DAS ESCOLAS ARTÍSTICAS DE SANTO ANDRÉ

“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).

Com essa nova perspectiva constitucional, no município de Santo André, em 1990, são criados como parte da política cultural os projetos da Escola Municipal de Iniciação Artística e da Escola Livre de Teatro.

Neste período, o Partido dos Trabalhadores colocava em prática, no município de Santo André, teses debatidas e amadurecidas no âmbito do Partido como o conceito de “inversão de prioridades”, o que privilegiava projetos culturais de incentivo e de formação artística como prioridade numa política de gestão municipal.

Em 2001, o Partido dos Trabalhadores, reafirmando essa política de gestão municipal em Santo André, amplia o número dos projetos criando a Escola Livre de Cinema e Vídeo e a Escola Livre de Dança, em 2003.

¹Assessor Especial de Política Pública / Secretaria de Cultura de Santo André. E-mail: fshimoda@santoandre.sp.gov.br.

Consolidados nas décadas seguintes, todos esses projetos tornam-se referência da política institucional da Secretaria de Cultura.

Desde a criação dos primeiros projetos até a atualidade de 2023, num contexto de gestão do executivo pelo Partido da Social Democracia Brasileira, as escolas permanecem como testemunho de políticas enraizadas e que resistem às mudanças das agendas das gestões partidária do poder executivo municipal.

Em 2018, a Secretaria de Cultura, numa perspectiva de articulação desses projetos numa política institucional de incentivo à criação artística, solicitou que cada Escola elaborasse seus Planos Políticos e Pedagógicos. A partir desse documento, as Escolas passaram a ser desafiadas a integrarem as suas atividades e dinâmicas de ensino.

Apesar de projetos realizados com qualidade e bem-sucedidos, cada Escola tem uma história de origem específica e meio casual, marcada por personalismos e influências, mas compartilham de um mesmo processo de desenvolvimento, marcado por um isolamento inercial, por uma cultura endógena e por um engajamento auto defensivo.

Como proposta de uma política para os projetos das Escolas, a Secretaria de Cultura de Santo André propôs, em 2020, a criação de um equipamento cultural chamado A Casa, um ambiente que possa comportar as atividades compartilhadas das Escolas, permitindo a aproximação de alunos e professores e criando um ambiente para um desenvolvimento orgânico de uma integração interdisciplinar entre os projetos.

A IDEIA DE UMA ESCOLA LIVRE COMO POLÍTICA CULTURAL

Uma característica compartilhada pelos projetos das Escolas de Teatro, de Cinema e Vídeo e de Dança de Santo André é o conceito de “Escola Livre”. Esse conceito tem origem política no contexto específico de Santo André, com a criação do projeto da Escola Livre de Teatro em 1990. Sua autoria é atribuída ao então diretor de Cultura Celso Frateschi, que pensou a meta política de “algo que permitisse passar para a comunidade os instrumentos necessários para ser fazer teatro” (Santos, 1990, p. 55), como parte do programa da gestão do prefeito Celso Daniel.

Neste sentido, a palavra “livre” parecia o elo essencial que uniria dois conceitos tão complexos e muitas vezes de difícil conjunção: o de escola (a práxis do ensino) e teatro (uma práxis da arte) (Santos, 1990, p. 55).

Na introdução do texto do “Projeto Piloto” da Escola Livre de Teatro consta:

Necessitamos de novas opções de centros facilitadores, onde as pessoas interessadas na pesquisa da linguagem teatral disponham de um espaço onde o ofício possa ser estudado e aprofundado (Santos, 1990, p. 55).

Essa menção de reivindicação ilustra a motivação que fomenta a ação política de discutir um modelo alternativo de ensino e pesquisa teatral.

Basicamente, são duas as espécies de escola teatrais encontráveis no Brasil: ou adotam o modelo acadêmico clássico, que equilibra formação teórica e prática segundo uma perspectiva mais histórica do que estética, e mais passiva que ativa, onde os professores, muito frequentemente, não mais exercem atividades artísticas, ou visam apenas fornecer certificados profissionais e fabricar atores descartáveis, conquistados com a ilusão do trabalho na televisão. Um outro possível modelo de ensino, ainda, é o das “oficinas culturais”, que realizam cursos livres, esporádicos e de curta duração, atendendo a setores específicos do fazer artístico. (Santos, 1990, p. 56)

Como alternativa, o município de Santo André optou por um modelo de concepção aberta, livre:

O intuito básico da proposta da Escola Livre era conseguir a mobilidade de uma oficina cultural sem perder de vista a perspectiva formacional do aluno. Cuidar de seu crescimento artístico e instrumentalizá-lo em termos de conhecimento teatral sem amarrá-lo a obrigação curriculares pré-fixadas. A palavra “livre” do nome era novamente invocada. Uma escola é em primeiro lugar um espaço de formação do indivíduo. A dimensão humana deve anteceder a dimensão profissional. Para isso tornar-se realidade, foi preciso desvincular-se das exigências curriculares do Ministério de Educação e Cultura e desobrigar-se de conferir diploma profissionais. A Escola Livre de Teatro afastava-se cada vez mais dos padrões normais de ensino teatral e se lançava na busca de experimentação (Santos, 1990, p. 56).

Sob essa perspectiva de liberdade, foram criados, posteriormente, os projetos da Escola Livre de Cinema e Vídeo (2001) e da Escola Livre de Dança (2003).

O DESAFIO DA FORMAÇÃO ARTÍSTICA EM SANTO ANDRÉ

Respeitando o passado, mas olhando para o futuro, o desafio político dos projetos das Escolas Artísticas de Santo André, que se mantiveram ativas até durante a pandemia do COVID-19, é de se repensarem enquanto projetos inovadores no atual contexto cultural e político da pós-pandemia, da retomada do Ministério da Cultura em 2023 e da nova política cultural do governo federal.

Culturalmente, socialmente e economicamente, existe uma grande transformação do contexto de 1990, na origem da Escola Livre de Teatro, com o atual contexto de 2023. As transformações promovidas pelas tecnologias alteraram profundamente a relação do trabalho e o modo de geração de valor nas economias locais. Comparando economicamente, nos anos de 1990 a industrial automobilística brasileira representava 15% do PIB nacional (MARTINES, 2013), em 2020 a industrial automobilística brasileira representou 2,1% do PIB, enquanto a economia da cultura e das indústrias criativas representou 3,11% do PIB (OBSERVATÓRIO ITAÚ CULTURAL, 2023).

O conceito de economia da cultura e indústrias criativas é um conceito relativamente novo:

O conceito surgiu inicialmente na Austrália, no início década de 1990, porém foi na Inglaterra que ele ganhou maior impulso (Blythe, 2001). O caso inglês é comumente usado como referência, devido ao seu pioneirismo e à associação do tema com uma agenda política e econômica. A Inglaterra realizou um mapeamento detalhado das atividades criativas no país (DCMS, 2005) e conta com um Ministério das Indústrias Criativas. O governo inglês classifica os seguintes campos como setores criativos: publicidade, arquitetura, mercado de artes e antiguidades, artesanato, design, design de moda, cinema, software, softwares interativos para lazer, música, artes performáticas, indústria editorial, rádio, TV, museus, galerias e as atividades relacionadas às tradições culturais (DCMS, 2005) (Bendassolli, 2009, p. 11).

Nesse novo contexto, o investimento na cultura não faz mais parte de uma lógica de inversão de prioridades. O investimento de cultura passa a ser um elemento estratégico para o desenvolvimento de políticas econômicas de um capitalismo simbólico baseado em propriedade de direitos autorais e conexos.

Adiciona-se a este contexto no caso brasileiro, a conquista por parte da classe cultural dos instrumentos legais da Lei da Política Nacional Aldir Blanc, da Lei Paulo Gustavo e do Decreto 11.453, que reformulam institucionalmente no país a forma de se fomentar a arte e a cultura, descentralizando as ações e democratizando o benefício.

Alinhando esses conjuntos de contextos na perspectiva da conjuntura histórica de cada projeto das Escolas Artísticas em Santo André, temos que os desafios delas é de se repensarem de forma inovadora com Escola Livres. Pois a relação sustentada nos anos 90, de que a práxis do ensino é de difícil junção com a práxis da arte, deve ser revista neste novo contexto em que os conceitos de interdisciplinaridade e transdisciplinaridade diluem as fronteiras dos pensamentos e das práxis sociais.

As perguntas a serem respondidas são: o que é uma Escola Livre de Ensino Artístico em Santo André em 2023, quem ela atende e qual a sua finalidade enquanto política pública na área de Cultura?

Uma ideia ecoada no Projeto Piloto da Escola Livre de Teatro, ainda se mantém atual e é reiterada na expressão “cabará a cada experiência artística encontrar o elo social” (Santos, 1990).

A PESQUISA DA DIFUSÃO DE POLÍTICAS PÚBLICAS E AS EXPERIÊNCIAS DE SANTO ANDRÉ

Pesquisas de adoção de políticas podem ser analisadas a partir de diferentes vertentes teóricas e recortes empíricos (Coelho, 2016).

A proposta a partir deste ponto é delimitar o exemplo da resistência institucional dos projetos das Escolas Artísticas de Santo André como um fenômeno de difusão que altera a probabilidade de escolha de um governo se forem descartadas ou descontinuadas. (Coêlho, 2016, p. 37)

Uma vez que a tomada de decisão governamental se tornou mais complexa, os fenômenos de difusão se tornaram cruciais para o entendimento de mudanças políticas e do comportamento político dos atores. Dito de outra forma, a formação da agenda contemporânea de políticas opera em uma nova ordem democrática e institucional interligando atores locais com burocracias estrangeiras e/ou partidos políticos, entidades e comunidades epistêmicas que compartilham ideias semelhantes. Mas como essas mudanças se processam? De que forma o modo tradicional de se formular política dá lugar às ondas de difusão? (Coêlho, 2016, p. 38).

Com essa delimitação, podemos abordar o fenômeno da manutenção dos projetos das Escolas Artísticas de Santo André ao longo das gestões municipais por um viés teórico, que nos permite observar que a implantação e manutenção de determinadas políticas em um município pode ser pensada como um fenômeno de difusão que gera uma interconexão entre os governos, se caracterizando como “um conjunto de mecanismos e processos associados com um provável resultado” (Coêlho, 2016, p. 41).

Por conta desse arranjo, cria-se uma rede de tensão permanente, que em equilíbrio garante a manutenção e a existência dos projetos. A ideia de pensar o conceito de difusão como modo de explicar a manutenção de projetos inicialmente de vieses ideológicos, que atravessam gestões e se cristalizam como patrimônios culturais eleva a políticas das Escolas Artísticas de Santo André não só a uma ação que promove o acesso à cultura, tornando os próprios projetos objetos de artigo da Constituição.

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, Art. 216).

Nesse sentido, os projetos das Escolas Artísticas de Santo André e o debate vivo do que é ser livre já ganham contorno no âmbito local de patrimônio de natureza imaterial, pois as Escolas não são equipamentos, mas projetos políticos e pedagógicos de iniciação às artes, de formação em teatro, de formação em cinema e vídeo e de formação em dança.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dadas as suas características e as suas trajetórias, as Escolas Artísticas de Santo André podem ser observadas e estudadas como fenômenos de difusão local, que garantem a manutenção e a continuidade de inovações implantadas por determinada gestão de governo e continuadas pelas demais posteriormente.

Utilizando essa mesma ótica sob o fenômeno da difusão, podemos fazer a leitura de que a Lei da Política Nacional Aldir Blanc, a Lei Paulo Gustavo e o Decreto 11.453 introduzem de modo institucional nas esferas Estadual e Municipal uma estrutura política elaborada democraticamente pelo Legislativo e pelo Executivo federal de difusão de inovações no modo de fomentar a cultura no Brasil.

A difusão desse conjunto de inovações deverá ter um enorme impacto no futuro próximo a curto prazo, alterando a distribuição de investimento públicos na área da cultura e ampliando e descentralizando o acesso à renda aos mais diversos agentes culturais, tradicionalmente marginalizados das políticas tradicionais de fomento cultural.

Neste novo contexto, o fenômeno de difusão local dos projetos das Escolas Artísticas de Santo André, reafirmam-se e são fortalecidos pela difusão da inovação colocada em ação pelos agentes políticos federais, o que vem criando uma janela de oportunidades para uma redefinição da política para a área cultural, gerando um alinhamento e estabelecendo laços cooperativos de diversos campos da política partidária no atual momento.

Tal coesão de força neste campo político pode ser visto como um compartilhamento de uma urgência social, para dar condições ao desenvolvimento de uma economia da cultura e de uma indústria criativa, como uma exigência do capitalismo no seu processo de geração e acúmulo de valor.

O período que se inaugura é a acessão da condição de profissionalização sistêmica do agente produtor de cultura e artes, com garantia de fomento até 2027, o que aciona um conjunto de outros sistemas, como o sistema de formação de artistas no âmbito municipal.

Santo André já tem projetos de formação de artistas, desde 1990, e a sua manutenção já é garantida pela Sistema Municipal de Cultura, o que cria uma circunstância para a potenciação dos agentes culturais formados por esses projetos ao longo dos anos a terem a oportunidade de se organizarem e criarem uma cadeia produtiva de economia de cultura e indústria criativa que gere renda e perspectiva de realização profissional no município.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENDASSOLLI, Pedro F.; WOOD JR., Thomaz; KIRSCHBAUM, Charles; CUNHA, Migue Pina e. **Indústrias criativas: definição, limites e possibilidades**. Revista de Administração de Empresas, São Paulo: Fundação Getúlio Vargas, v. 49, n. 1, jan./mar. 2009, p. 010-018.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Presidente da República, [2016]. Disponível em:
<http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em 02 fev. 2021.

COÊLHO, Denilson B. **Mecanismos políticos e institucionais da difusão de políticas**. In: FARIA, Carlos A. P.; COÊLHO, Denilson B.; SILVA, Sidney J. (org). **Difusão de Políticas Públicas**. São Bernardo do Campo: EdUFABC, 2016.

MARTINES, José Carlos; JÚNIOR, Belieiro. **Política e desenvolvimento no Brasil: a experiência do setor automotivo nos anos 90**. Norus, Pelotas: UFPel, v. 1, n. 1, jan./jun. 2013, p. 166-180.

OBSERVATÓRIO ITAÚ CULTURAL. **Trabalhadores da Economia Criativa – 1º Trimestre de 2023**. Disponível: <https://www.itaucultural.org.br/observatorio/paineldedados/>. Acesso em 14 de jun. 2023.

SANTOS, Maria Thaís Lima. In: SANTO ANDRÉ. **O alfabeto pegou fogo: ensino das artes em Santo André**. Prefeitura de Santo André. Não publicado, 1990.

MESA XXI

POLÍTICA CULTURAIS: HISTÓRIA

PATRIMÔNIOS CONTESTADOS NO BRASIL: O MONUMENTO A OLAVO BILAC NAS COMEMORAÇÕES DO CENTENÁRIO DA INDEPENDÊNCIA (1922-1966)

José Ricardo Oriá Fernandes¹

RESUMO: A comunicação pretende mostrar que, no processo de comemorações de efemérides, os estados nacionais promovem uma ampla programação, como forma de legitimação do poder político. Entre esses eventos está a construção de monumentos históricos alusivos a fatos da nacionalidade. Um deles provocou polêmicas na sociedade paulistana, sendo, posteriormente objeto de demolição, fragmentação e censura por parte de setores conservadores. Trata-se do *Monumento a Olavo Bilac* (1922). Com base em Aloïs Riegl e Pierre Nora, queremos ressaltar que tanto os monumentos como as comemorações e rituais cívicos a elas associados são lugares de memória e evidenciam a disputa de diferentes grupos sociais na construção da memória nacional nos espaços urbanos, constituindo-se, também, parte integrante do Patrimônio Cultural.

PALAVRAS-CHAVE: Patrimônios Contestados. Monumento Histórico. Centenário da Independência. Memória Nacional.

INTRODUÇÃO

O presente artigo pretende mostrar que, no processo de comemorações de efemérides históricas, os estados nacionais promovem uma ampla programação, como forma de legitimação do poder político. Isso se deu no ano de 1922 quando das celebrações alusivas ao primeiro centenário da Independência do Brasil (1922), não apenas restritas à cidade do Rio de Janeiro, capital do país, mas em vários pontos do território nacional. Entre esses eventos está a construção de monumentos cívicos como forma de evocar fatos passados e desenvolver entre os cidadãos o sentimento de pertencimento à nação. Assim, na década de 1920, apareceram, em vários locais do país, projetos para a edificação de monumentos e estátuas para comemorar tão importante efeméride. Afinal de contas, tratava-se de celebrar um século

¹Mestre em Direito Público pela Faculdade de Direito da 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 e cultura da Câmara dos Deputados (1994-2022). E-mail: jricardo.oria@gmail.com.

de existência do Brasil como estado soberano.

Antes, porém, de analisarmos a construção de um monumento que provocou polêmicas na sociedade paulistana, no contexto da programação do centenário da Independência, faremos uma breve digressão sobre o que se entende por monumento histórico e de como esse artefato cultural ainda hoje é acionado, sobretudo quando se trata da promoção de comemorações e seus rituais cívicos.

MONUMENTOS: A NARRATIVA VISUAL DO PASSADO NO PRESENTE

Etimologicamente, a palavra “monumento” é de origem latina e provém do verbo *monere*, que significa lembrar, recordar. Assim, seguindo a clássica definição do historiador da arte Alois Riegl (2006, p.43) monumento é toda obra criada pela mão do homem e construída com a finalidade de conservar sempre viva e presente, na consciência das gerações futuras, a lembrança de determinada ação ou de uma existência. Para Riegl, os monumentos históricos são quase sempre “monumentos intencionais”, pois objetivam promover uma homenagem a algum fato ou personagem histórico. Segundo a historiadora Maria Eurydice Ribeiro (1999, p. 26), a palavra monumento “[...] significa tudo que busca perpetuar personagens ou acontecimentos associando-se ainda, ao tempo e à memória, em particular à memória social, e à ideia de marco delimitador de uma ordem temporal e espacial.”.

É claro que sempre existiu, desde a mais remota Antiguidade, o interesse em edificar monumentos por parte das diferentes sociedades. No entanto, o culto e o sentido de preservação dos monumentos históricos e artísticos estão relacionados à construção do Estado-nação, longo processo histórico que se inicia por volta do século XV, passa pela Revolução Francesa, já no século XVIII e se consolida, sobretudo, a partir do século XIX, conhecida como a “era dos nacionalismos” (Hobsbawn, 1990).

Neste sentido, a edificação de monumentos cívicos e históricos foi uma constante no século XIX, na medida em que a construção da identidade nacional exigia a evocação do passado histórico, pautado nos feitos e fatos protagonizados pelos "heróis" e "filhos ilustres" da nação. Surgia, assim, o que o historiador francês Maurice Agulhon (1988) denominou de *estatuamania*, ou seja, o desenvolvimento da escultura em praças públicas a serviço da cultura cívica. O século XIX na França foi marcado pela construção de inúmeras estátuas, cujo objetivo maior era o fortalecimento do Estado-nação francês através do culto cívico aos heróis da nacionalidade. Tal postura também foi seguida por outros países ocidentais, a exemplo do Brasil.

Pretendia-se, pois, através da edificação de estátuas e monumentos, construir a "memória da nação", onde eram selecionados os personagens e fatos dignos de registro à posteridade, que serviriam de instrumento de legitimação ao estado nacional e ao desenvolvimento de uma consciência cívico-patriótica da população.

Os monumentos em praça pública nos permitem fazer uma leitura da história do país. Eles evocam e consagram em "mármore", "granito" ou "pedra e bronze" diferentes tipos de personagens, contribuindo, assim, para a construção de um panteão cívico do país.

No altar da Pátria, há diferentes tipos de "heróis", também chamados de "vultos nacionais" ou "filhos ilustres". Há os **homens de ação**, geralmente chefes de estado (Pedro I) e militares (Marechal Deodoro), que são retratados em estátuas equestres. Segundo Ribeiro (1999, p. 18), "apenas reis, imperadores ou personagens de grande destaque histórico são apresentados em estátuas equestres". Já os **homens de razão**, representados por escritores (Olavo Bilac), artistas (Carlos Gomes) e intelectuais (José Bonifácio), são mostrados em estátuas sedestres. Por trás de todos eles, há implícito um culto à nacionalidade, um ritual da pedagogia cívica que, segundo a *intelligentsia* nacional, deveria começar nos bancos escolares, através do ensino de história e da literatura didática, mas que poderia se extrapolar para outros espaços da sociabilidade urbana. Neste sentido, a praça é um dos espaços desta ação cívico-pedagógica e que terá na então capital do país, a cidade do Rio de Janeiro, seu *locus* privilegiado.

Vale ressaltar que a principal motivação para a construção de um monumento é de natureza política. No entanto, há também uma preocupação de ordem estética, visando o embelezamento do espaço urbano, no contexto da chamada "Belle Époque". Pretendia-se com a construção de *boulevards*, praças e estátuas transformar a capital do Brasil em uma "Paris nos trópicos".

O primeiro monumento histórico construído em praça pública foi a estátua equestre de nosso primeiro imperador, Pedro I, no Rio de Janeiro. O monumento ao monarca foi inaugurado em 1862, cujo projeto vencedor é de autoria de João Maximiano Mafra, professor da Academia Imperial de Belas Artes, mas a execução coube ao escultor francês Louis Rochet. A inauguração do referido monumento fazia rememorar os quarenta anos de nossa independência política e estava prevista para o dia 25 de março- data em que se comemorava a outorga de nossa primeira constituição. Uma forte chuva impediu a realização da solenidade, tendo sido adiada para o dia 30 de março. A inauguração contou com a presença do filho do homenageado, Pedro II e, mesmo com toda pompa da solenidade, a imprensa não poupou críticas ao monumento, pois o mesmo estava localizado no local onde supostamente

Tiradentes havia sido enforcado por determinação do próprio governo português, conhecido como Largo do Rossio e que passou a se chamar “Praça da Constituição”. Na verdade, as críticas ao primeiro monumento de escultura pública no país revelam a disputa simbólica de diferentes grupos sociais na constituição da imaginária urbana (Knauss, 1999).

Vale ressaltar que, por ocasião do lançamento da pedra fundamental desse monumento, uma cópia da Constituição foi enterrada e a obra escultórica conta com a imagem de Pedro I, montado em um cavalo e segurando em sua mão um exemplar da Carta de 1824.

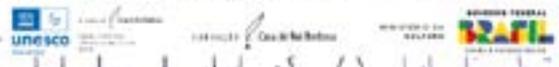
O CENTENÁRIO DA INDEPENDÊNCIA DO BRASIL E OS MONUMENTOS HISTÓRICOS

As comemorações de efemérides costumam, de modo geral, seguir um modelo clássico, que tem por objetivo exaltar fatos e personagens históricos, mediante alguns rituais cívicos, cuja função precípua é fortalecer os laços de pertencimento dos cidadãos à nação. Entre esses rituais, podemos mencionar a emissão de selos, cédulas e moedas, lançamento de livros, realização de desfiles, exposições e festas e, como forma de imortalizar o fato para as futuras gerações, a construção de estátuas e monumentos alusivos à efeméride.

Na década de 1920, com a proximidade do centenário de nossa Independência política de Portugal, eis que surgiram várias iniciativas para a edificação de monumentos, entre os quais o *Monumento à Independência*², localizado nas proximidades do local onde supostamente D. Pedro I lançou o brado “Independência ou Morte”. Como traço de nossa cultura, o referido Monumento, de autoria do escultor italiano Ettore Ximenes, foi inaugurado em 1922, mesmo sem estar totalmente concluído.

Outros monumentos, previstos para serem inaugurados nesse mesmo ano, só foram finalizados tempos depois. Foi o caso do *Cristo Redentor*, na então capital da República, inaugurado somente em 1931 pela Arquidiocese do Rio de Janeiro. Já o controverso *Monumento às Bandeiras*, de Victor Brecheret, pensado para os cem anos de nossa emancipação política, somente ficou pronto às vésperas da comemoração do IV centenário da cidade de São Paulo.

²O **Monumento à Independência do Brasil**, de autoria do escultor italiano Ettore Ximenes juntamente com o majestoso edifício do Museu Paulista formam o chamado “Parque da Independência”. Posteriormente, na base desse monumento histórico, foram depositados os restos mortais de nosso primeiro imperador, Pedro I e das imperatrizes, Leopoldina e Amélia, constituindo-se um verdadeiro panteão real (Escobar, 2005; Monteiro, 2023).



No ano de 1922, deu-se, em várias partes do território nacional, comemorações referentes ao Centenário da Independência do Brasil. O país era presidido pelo paraibano Epiácio Pessoa que, mesmo estando num período de convulsão social com a eclosão do movimento tenentista, não deixou de envidar esforços para a realização da Exposição Internacional do Centenário, ocorrida na cidade do Rio de Janeiro, então capital do país.

Como forma de fortalecer a identidade nacional, a referida Exposição Universal teve a participação de todos os estados da federação, além de alguns países convidados. Para o jornalista Ruy Castro, a exposição não se limitou a festas e pirotécnicas:

“Em dez meses de duração, ela sediou 29 congressos técnicos e científicos, com a divulgação de pesquisas, apresentação de novos conceitos e discussões sobre a necessidade de regulamentação de várias profissões. Promoveu ciclos de debate que cobriram da pecuária à indústria pesada, do pan-americanismo à paz mundial e do espiritismo à proteção à infância.

(...)

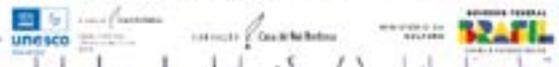
Na sede do Instituto dos Advogados do Brasil, no Passeio Público, realizou-se o primeiro Congresso Feminista, organizado por Bertha Lutz, com a presença de enviadas europeias e americanas” (Castro, 2019, pp. 149-150).

Foi no bojo dessa Exposição Internacional que surgiu também a ideia de se construir no alto do Corcovado um monumento a Jesus Cristo, ideia original do Centro Dom Vital, mas que levou cerca de dez anos para ficar pronto.

O MONUMENTO A OLAVO BILAC

Um dos monumentos comemorativos ao centenário de nossa Independência, inaugurado com pompa e circunstância no ano de 1922, já não existe mais na forma em que foi originalmente concebido. Trata-se do *Monumento a Olavo Bilac*, situado em São Paulo-SP, cuja história revela muito de nossa cultura de preservação da memória. A iniciativa de sua construção coube aos estudantes da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, que pretendiam prestar uma homenagem póstuma ao jornalista, educador e poeta parnasiano Olavo Brás Martins dos Guimarães Bilac (1865-1918), por sua atuação em prol da nacionalidade.

Olavo Bilac foi um dos mentores da criação da Liga da Defesa Nacional, fundada em 1916 e defensor do serviço militar obrigatório, autor da letra do Hino à Bandeira e de livros didáticos de teor ufanista e patriótico. Quando Bilac morreu, em 1918, um grupo de estudantes quis homenagear o poeta com um monumento público. Como os monumentos têm como matéria-prima o bronze ou o mármore, sua construção exige muitos recursos



financeiros. Fizeram, então, um financiamento coletivo para a execução do projeto e o trabalho ficou a cargo do escultor sueco William Zadig³.

O enorme monumento escultórico era composto, além da estátua de Olavo Bilac ao centro, de sete figuras, que retratavam obras do autor, entre as quais se destacavam o bandeirante Fernão Dias do poema *O Caçador de Esmeraldas*; um pensador que lê a coletânea *Tarde*; a família e o militar, retratados em *Pátria e Família*, além da escultura *Idílio* ou *Beijo Eterno*, que é uma representação de uma poesia homônima do escritor. O monumento foi inaugurado na Rua Minas Gerais, antigo belvedere da Av. Paulista, no dia do centenário da Independência do Brasil (07.09.1922).

Figura 1 - Monumento a Olavo Bilac (Inauguração no dia 07.09.1922).



Conforme relatos da imprensa local, de início, a obra foi bem recebida pela população, mesmo tendo sido realizada por um estrangeiro, em meio ao sentimento nacionalista que prevalecia à época. Segundo a historiadora Heloísa Barbuy (2017), o jornal *A Gazeta* criou uma campanha contra o monumento e pediu inclusive sua demolição, dizendo que ele não tinha qualidades estéticas, além do que a estátua *Beijo Eterno* representava um encontro amoroso entre uma índia e um português, completamente nus, cena que não é citada em nenhum dos 59 versos do poema de Bilac.

Pesou também para o processo de demolição do Monumento a Bilac a posição do escritor e intelectual paulista Monteiro Lobato que, na imprensa local, fez duras críticas:

³William Zadig (1884-1952) foi um escultor sueco que se radicou no Brasil, tendo lecionado no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. Além do Monumento a Olavo Bilac, Zadig foi responsável pelo importante trabalho intitulado *Cristo e os Doze Apóstolos*, no interior da Igreja da Consolação, em São Paulo-SP.

“A opinião pública já o classificou desde o primeiro dia: monstrengo. E é, de fato, um perfeito monstrengo, só concebível nas pequenas cidades do interior, onde qualquer ‘curioso’ amassador de barro embasbaca vereadores e guinda-se à cúmplice de Miguel Arcanjo. (...) Tão flagrante é o desastre que só há um comentário possível: demolição simples. O respeito à memória de Bilac, e o respeito que a cidade deve a si própria, exigem uma coisa só: que aquele bronze volte para o forno” (Lopes, 2012, p. 95).

Finalmente, em 1935, em meio aos protestos de alguns setores da sociedade e com a realização de uma reforma no local para melhor facilitar o trânsito da área, a base do monumento foi demolida e suas peças em bronze foram removidas e levadas a um depósito municipal. Algumas partes do referido monumento foram realocadas em outros pontos da cidade.

O BEIJO CENSURADO

Mesmo após a remoção do Monumento do seu local original, uma de suas peças ainda causaria bastante controvérsias entre o poder público municipal e setores conservadores da sociedade paulistana.

Em 1956, o então prefeito de São Paulo Jânio Quadros, que fora ex-aluno da Faculdade de Direito e conhecia a iniciativa dos estudantes na construção do *Monumento a Bilac*, resolveu reinstalar o *Beijo Eterno* no Largo do Cambuci. Os moradores do bairro acharam a peça um atentado à moral e aos bons costumes e a escultura foi retirada do local, voltando ao depósito da Prefeitura. Inicia-se o processo de “dança da estátua”, motivado pela censura de setores conservadores da sociedade paulistana.

Para a arquiteta Gisele Beiguelman (2019, p. 78), “a cidade de São Paulo possui uma tradição no que diz respeito à mudança de monumentos e esculturas de lugar”. Esse aspecto, a que ela denominou de “monumentos nômades”, geralmente é motivado por três razões: questões orçamentárias, a realização de obras urbanas e a existência de argumentos de cunho ideológico ou moral. No caso do Monumento a Olavo Bilac, os dois últimos motivos contribuíram para sua demolição.

Passaram-se dez anos e na gestão do prefeito Faria Lima a estátua *Beijo Eterno* foi novamente colocada no espaço público, desta vez na entrada do túnel da avenida 9 de julho. Não tardaria para que os moradores das proximidades do local e, desta vez com o apoio de vereadores, solicitassem a imediata remoção da “estátua indecorosa”. Assim, a polêmica peça escultórica, representada por um casal desnudo, em que uma suposta índia encontra-se com

seios e nádegas expostos e o europeu com o pênis à mostra, foi novamente parar no depósito municipal.

Figura 2 - Beijo Eterno ou Idílio (Largo São Francisco, São Paulo/SP).



No entanto, desta feita, a reação veio da parte dos estudantes do Centro Acadêmico XI de Agosto. No dia 18 de outubro de 1966, os alunos fretaram um caminhão, invadiram o depósito da Prefeitura e furtaram a estátua de bronze de 400 quilos. A peça *Beijo Eterno* foi colocada defronte ao prédio principal da Faculdade de Direito, onde até hoje se encontra. O que poderia ser considerado um ato de vandalismo, na verdade, foi uma tentativa dos estudantes de se apropriar de um objeto que fazia parte de um monumento histórico e que contou com uma campanha de financiamento por eles realizada. Os alunos ainda fizeram uma ameaça: se a estátua fosse retirada do Largo São Francisco, iriam cobrir com tecidos outras esculturas de pessoas nuas que se encontravam em espaços públicos da cidade.

O centenário *Monumento a Olavo Bilac* já não existe mais e algumas de suas peças encontram-se em locais dispersos pela cidade. O busto de Bilac, o homenageado, está nas dependências do Comando Militar do Sudeste, no bairro do Ibirapuera, de difícil acesso à população. A peça alusiva ao bandeirante foi realocada na Escola Estadual Fernão Dias. As esculturas *Pátria e Família* e *Tarde* encontram-se, respectivamente, em uma praça no bairro

do Tatuapé e no Parque da Independência, no Ipiranga. A estátua do *Escoteiro* está localizada no Parque Ecológico do Tietê. Já outras 2 esculturas do referido Monumento ainda permanecem no depósito da Prefeitura.

Isso mostra o descaso do poder público, que não é de hoje, em relação à conservação de nosso Patrimônio Histórico. Ainda bem que um grupo de estudantes universitários teve a ousadia juvenil de resgatar parte desse Monumento e colocá-lo novamente em praça pública.

Com esse ato, os futuros bacharéis não só deram uma lição de preservação da memória ao poder público. Mostraram também, em pleno regime militar, que toda forma de censura, seja do governo, seja da sociedade, deve ser rechaçada em prol da liberdade de expressão artística e do estado democrático de direito.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O tema do Patrimônio Histórico está na ordem do dia, evidenciando disputas de memória no espaço público das cidades. Exemplo mais contundente se deu no ano de 2020, no contexto da Pandemia de covid-19, quando os moradores da cidade inglesa de Bristol derrubaram a estátua do Sir Edward Colston e a lançaram no rio Avon, em protesto ao fato de que, no passado, ele fora traficante de escravos. Esse protesto de iconoclastia política se deu no contexto das lutas antirraciais, a partir do trágico assassinato do afro-americano George Floyd por um policial militar. As manifestações tomaram conta de diversos países contra a permanência de monumentos que evocam figuras relacionadas à colonialidade e à escravidão.

No presente artigo, mostramos que os monumentos históricos que povoam nossas praças, parques, ruas e jardins são datados, ou seja, eles são criados por iniciativa do governo e com o apoio de lideranças locais, inaugurados em solenidades cívicas, mas podem sofrer deslocamento e, até mesmo, serem removidos e alvo de demolição, como foi o caso do Monumento a Olavo Bilac.

No caso específico desse Monumento, o que motivou sua demolição foi, além da necessidade de mudança no tráfego local, a censura de alguns setores da sociedade paulistana que, sob o jargão da defesa da “moral e dos bons costumes”, não aceitava a peça escultórica conhecida como *Beijo Eterno*, que sofreu uma verdadeira peregrinação em vários pontos da cidade, até ser definitivamente colocada defronte ao prédio da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, no largo São Francisco, considerado parte integrante do centro histórico da capital paulista.

Por fim, não custa nada lembrar que o espaço urbano é o *locus* privilegiado dessas disputas por lugares de memória, na produção de sentidos e símbolos, no qual se incluem os bens culturais e monumentos históricos que compõem o Patrimônio Cultural da sociedade. Como bem afirmou a historiadora Régine Robin (2016, p. 31), “O passado não é livre. Nenhuma sociedade deixa à mercê da própria sorte. Ele é regido, gerido, preservado, explicado, contado, comemorado ou odiado. Quer seja celebrado ou ocultado, permanece uma questão fundamental do presente.”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGULHON, Maurice. **Histoire Vagabonde**. Paris: Galimard, v. 1, 1988.

BARBUY, Heloísa. Grupo Escultórico Beijo Eterno. *In: As Esculturas da Faculdade de Direito*. Cotia, SP: Ateliê Editorial. São Paulo: Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, 2017.

BEIGUELMAN, Gisele. **Memória da amnésia: políticas do esquecimento**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019.

BENTO, Amanda Batista. **Olhando a cidade: a presença/ausência do Monumento a Olavo Bilac e seus fragmentos**. Disponível em:
[file:///C:/Users/groof/Downloads/3335-Texto%20do%20artigo-9329-1-10-20200923%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/groof/Downloads/3335-Texto%20do%20artigo-9329-1-10-20200923%20(1).pdf). Acesso em: 15 jun. 2023.

CASTRO, Ruy. **Metrópole à Beira-Mar: o Rio moderno dos anos 20**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

CORREIA, Victor. **A censura e o vandalismo na arte**. Lisboa: Página a Página-Divulgação do Livro S.A, 2019.

ESCOBAR, Miriam. **Centenário da Independência: Monumento Cívico e Narrativa**. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

FREIRE, Cristina. **Além dos Mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo**. São Paulo: SESC: Annablume, 1997.

HANSEN, Patrícia Santos. **Golpes de memória: usos políticos de Olavo Bilac no século XX**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 61, p. 122-139, ago. 2015.

HOBSBAWN, Eric. **Nações e Nacionalismo desde 1780**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

KNAUSS, Paulo (coord.). **Cidade Vaidosa: imagens urbanas do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

LEVY, Ruth. **A Exposição do Centenário e o meio arquitetônico carioca no início dos anos 1920**. Rio de Janeiro: EBA/URRJ, 2010.

LOPES, Fanny Tamisa. O Monumento a Olavo Bilac de William Zadig. *In: Cenografia e paisagem urbana: um estudo de caso na cidade de São Paulo*. Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Campinas, 2012.

MACHADO, Leandro. **A história da estátua censurada em São Paulo por mostrar um beijo inter-racial**. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-49681641> . Acesso em: 15 jun. 2023.

MONTEIRO, Michelli Cristine Scapol. **São Paulo na disputa pelo passado: o monumento à independência de Ettore Ximenes**. São Paulo: Edições SESC, 2023.

MOTTA, Marly Silva da. **A Nação faz cem anos: a questão nacional no centenário da Independência**. Rio de Janeiro: Ed. da Fundação Getúlio Vargas-CPDOC, 1992.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. *In: História e Cultura. Projeto História* (Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História do Departamento de História da PUC-SP). São Paulo, nº 10, 1993.

RIBEIRO, Maria Eurydice de Barros. Memória em Bronze- Estátua Equestre de D. Pedro I. *In: Knauss, Paulo (coord.). Cidade Vaidosa: imagens urbanas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

RIEGL, Aloïs. **O Culto moderno dos monumentos: sua essência e sua gênese**. Goiânia: Editora da Universidade Católica de Goiás, 2006.

ROBIN, Régine. **A Memória Saturada**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2016.

O PATRIMÔNIO NAS PROPOSTAS DE LEI DO PLANO AGACHE (1930)

Thiago Santos Mathias da Fonseca¹

RESUMO: O presente trabalho tem como objeto os apontamentos sobre a preservação do patrimônio cultural no âmbito do Plano Agache do Rio de Janeiro (1930). Essa temática foi traduzida pelo projeto urbano através de quatro minutas de leis - jamais ratificadas pelo governo brasileiro - que seguiam anexas ao corpo principal do estudo. Através delas, perceberemos uma proposta de legislação que adianta, a partir da matriz legislativa francesa sobre o assunto, questões ainda em aberto no campo do patrimônio e, de maneira breve, veremos como algumas das soluções recomendadas diferem dos caminhos trilhados posteriormente no arcabouço legal brasileiro. As análises e discussões se deram a partir de fonte primária, sem perder de vista as leis francesas então vigentes sobre o assunto, bem como os demais conceitos que permeiam a produção teórica do academicismo francês do início do século XX, ao qual Agache está relacionado.

PALAVRAS-CHAVE: Plano Agache. Legislação. Patrimônio, Rio de Janeiro.

INTRODUÇÃO: AGACHE E O RIO DE JANEIRO

Durante o ano de 1922, quando o Brasil comemorou o centenário da independência, a Prefeitura do Distrito Federal, que então era composto pelo Rio de Janeiro, realizou na cidade, sob a gestão do engenheiro Carlos Sampaio, uma série de reformas urbanas de grande magnitude amplamente justificada pelos festejos do centenário (MOTTA, 1992). O maior e mais conhecido desses empreendimentos foi a demolição do Morro do Castelo, cujo desmonte vinha sendo proposto desde o início do século XX e foi parcialmente iniciado durante a gestão do prefeito Pereira Passos (1902-1906), com o desfazimento de parte das franjas da elevação para a instalação dos lotes finais da Avenida Central na Praça Floriano Peixoto (DISTRITO FEDERAL, 1903), atual Cinelândia.

¹Graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Especialista em Patrimônio Cultural pelo CEFET/RJ. Pós-graduando em Conservação e Restauração do Patrimônio Cultural Edificado pela FUNDAJ. Chefe de Divisão na Superintendência do IPHAN no Rio de Janeiro. E-mail: thiagosmfonseca@gmail.com.

Essas medidas estavam associadas à expectativa de modernização da imagem brasileira, que surgia de maneira paralela ao fôlego nacionalista decorrente da efeméride:

“Criar um Brasil moderno implicava construir um locus de modernidade, que não só servisse de guia e modelo para o resto do país, como também se tornasse o cartão de visita da “nova” nação junto ao mundo “civilizado”. É nesse sentido que entendemos [...] os acirrados debates que acompanharam a reforma do centro urbano da capital federal por ocasião das festas do Centenário” (Motta, 1992, p. 116).

A data foi celebrada pela Exposição Internacional criada para esse fim. O evento se instalou em pavilhões – a maior parte deles efêmera – dispostos na área sob a antiga projeção do Morro, que depois do desmonte havia sido liberada de quaisquer construções, bem como no aterro contíguo formado pelo volume de terra oriundo da operação de desfazimento, e concentraram-se na Avenida das Nações, atual Avenida Presidente Wilson. Não obstante, após o fim da Exposição, a maior parte das construções idealizadas para a ocasião foram desfeitas, e iniciou-se o processo de ocupação da região então esvaziada, que se localizava em pleno centro da capital brasileira.

No período compreendido entre 1922 e 1925, foram promulgados para a área do Castelo pelo menos seis projetos de alinhamento², concurso público de ideias e leilão que tinham como intuito estabelecer as diretrizes de desenho urbano para o parcelamento desse território (Fonseca, 2019). Ao contrário, porém, das expectativas do poder municipal, as várias tentativas de fomentar a ocupação evidenciaram a falta de consenso, tanto na esfera administrativa municipal quanto nos círculos especializados da sociedade civil, sobre a melhor estratégia a ser adotada para a modelagem desse novo tecido urbano, em relação ao qual havia sido instaurada a expectativa da idealização de uma nova imagem do Brasil (Pechman, 1996).

Nesse contexto, o arquiteto e urbanista francês Alfred Agache foi convidado para proferir palestras no Rio de Janeiro no ano de 1927, com o objetivo de evidenciar a latente necessidade de um plano geral e abrangente para a cidade (Stuckenbruck, 1996). Com efeito, ainda no final daquele ano a Prefeitura propôs, após a grande repercussão das palestras, a contratação do profissional para elaborar um projeto urbanístico. Tal projeto, popularmente conhecido como Plano Agache, foi desenvolvido a partir de 1928 e finalizado em 1930 (Fonseca, 2019).

Admite-se que o Plano Agache é o maior precursor, no Brasil, do formato de planejamento urbano que se conhece atualmente como plano diretor, em oposição às intervenções fragmentadas usuais até então (Ibidem, 2019). Algumas das críticas feitas tanto

²Planos e plantas que determinam o traçado da rua e dos lotes.

no final da década de 1920 quanto nos dias de hoje é o fato do Plano ratificar políticas higienistas que contribuíram para remoção da população fragilizada para os subúrbios e para a demolição de parte considerável do tecido urbano. Apesar desse pertinente tipo de consideração, há uma lacuna sobre as investigações do Plano Agache no que se refere à legislação de proteção de patrimônio proposta em um dos seus anexos, cuja postura inicialmente preservacionista contradiz a aproximação destrutiva efetivamente constante no corpo principal do projeto.

Nesse sentido, o presente trabalho busca compreender em que termos se dão as propostas de lei de preservação do patrimônio do Plano Agache. Com a sinalização “projetos de lei relativas à estética” (Agache, 1930, Anexo D, fl. LXXXIX), trata-se de quatro minutas: uma referente à “proteção aos monumentos artísticos, históricos ou arqueológicos” (Ibidem); uma referente à “proteção aos monumentos naturais e aos sítios de caráter artístico, histórico, científico, legendário ou pitoresco” (Ibidem, 1930, anexo D, fl. XCI); uma referente à “criação de um Parque Nacional no Rio de Janeiro” (Ibidem, 1930, Anexo D, fl. XCIII); e uma referente à “exploração das pedreiras no Rio de Janeiro” (Ibidem, 1930, Anexo D, fl. XCIII).

No tópico seguinte – o de número 2 deste trabalho – são introduzidos os princípios que regem a aproximação metodológica de Agache em relação à urbe, correlacionando-os à legislação a ser estudada. Tal legislação se divide em dois subtópicos: no primeiro, são analisadas as duas minutas de lei referentes à criação de uma política nacional de preservação de monumentos, que são tratadas como uma só em função da semelhança, porém, devidamente diferenciadas quando necessário; no segundo, são apresentadas as duas minutas de lei que versam sobre a preservação do suporte geomorfológico da cidade. No subtópico seguinte, são tecidos comentários que discutem e contextualizam os projetos de lei à luz da legislação existente na França e, posteriormente, algumas das soluções dadas pela legislação brasileira nas décadas seguintes. O tópico final é constituído por uma breve conclusão que sintetiza os raciocínios oriundos das reflexões feitas no trabalho.

LEGISLAÇÃO DE PATRIMÔNIO: O ANEXO D DO PLANO AGACHE

A produção teórica da Agache está relacionada ao que Lamas (2007) denomina de Urbanismo Formal, termo alçado para designar a corrente de pensamento francesa contemporânea ao surgimento do Urbanismo como campo do conhecimento na Europa. Para esse viés, destaca-se forte tradição acadêmica e tratadista oriunda das Beaux-Arts, na qual a

arquitetura tem um papel essencial na cidade (MOREIRA, 2004). Percebe-se um conjunto de estratégias pautadas em composições unificadas, noções abstratas de beleza – simetria, ordem, harmonia e proporção – e elementos que evocam a dimensão familiar da cidade (Ibidem, 2004). Por outro lado, o Urbanismo Formal se diferencia dos seus antecessores na medida em que a abordagem social e a “a valorização da enquete social e da transdisciplinaridade” (Quintella, 2016, p. 2) assumem papéis metodológicos protagonistas na elaboração do projeto, ainda que eventualmente o resultado plástico refletisse o repertório classicista.

Nesse contexto, para Agache, o Urbanismo assumia uma dupla dimensão de ciência e arte (Fonseca, 2019). Seriam facetas complementares que o urbanista, em sua primeira palestra de 1927, sinaliza ser indissociáveis:

“Enfim, suponhamos uma cidade cujas funções se desenvolveram todas naturalmente; aí, a circulação, a respiração e a digestão são perfeitas e as casas construídas regularmente. Será suficiente? Parece-nos que ainda falta alguma coisa. Se uma pessoa dispõe de forma musculatura, de um organismo que funcione regularmente, deve-se desejar que ela seja bela. Para a alegria de viver, é preciso adicionar à saúde o equilíbrio, tudo o que faz a beleza, isto é, a harmonia e as proporções. É mister, pois, possuir uma estética urbana, como é preciso ter uma estética humana” (Agache, 1930, p. 7).

Os apontamentos sobre arte na concepção de Agache mostram-se importantes para compreender a lógica que rege a existência de um corpo de legislação de patrimônio no Plano. É uma questão de estética e, também, um componente do exercício intelectual de fruição das qualidades do ambiente urbano:

“[...] muitas vezes a estética não é um luxo, mas uma necessidade para a higiene mental dos habitantes e a principal atração dos turistas que trazem ao país grandes vantagens materiais e morais. Na maior parte dos países europeus, existem leis que protegem os monumentos históricos e artísticos assim como os sítios naturais; existem também leis contra o afeiamento dos bairros, contra o abuso da publicidade etc” (Agache, 1930, apenso, fl. XL).

Logo, apesar da importância conferida aos dados estatísticos, sociais e à organização racional e funcional da cidade, os quais surgem com força a partir de ideais positivistas do século XIX, enunciando as inquietações da modernidade do século XX, Agache, assim como seus colegas franceses, não deixava de contemplar a dimensão simbólica e sentimental da urbe. É nesse sentido que as quatro leis propostas pelo urbanista são agrupadas por ele mesmo como de interesse estético: se por um lado a proposta de urbanização pressupõe significativas demolições e arrasamentos, a permanência de monumentos eventualmente protegidos por lei atende a uma demanda de representação e construção simbólica da identidade no território idealizado pelo Plano.

Proteção de monumentos e sítios

As duas primeiras leis são análogas entre si, e tratam da criação de um instrumento legal de preservação. Como no Brasil a primeira lei de proteção do patrimônio foi criada em 1937, precedida por incursões e iniciativas pontuais sobre o tema, como a Inspetoria de Monumentos Históricos e as iniciativas junto ao Museu Histórico Nacional (Fonseca, M. 2005), Agache propunha, para a primeira lei, regulamentação a ser aplicada em nível federal, e teria o condão de proteger determinados monumentos de interesse artístico, histórico ou arqueológico (Agache, 1930). Com estrutura administrativa quase idêntica à primeira lei, a segunda trataria igualmente o tema da preservação, porém, com o escopo de acautelar os monumentos naturais e sítios de interesse artístico, histórico, pitoresco ou legendário (Ibidem, 1930).

As citadas duas primeiras leis citadas preveem, cada uma, a criação de uma comissão estadual e uma federal de monumentos e sítios. Por iniciativa da comissão estadual, em cada unidade federativa seria criado um inventário no qual constaria lista dos bens que seriam de interesse à proteção, incluindo bens móveis, jazigos pré-históricos e áreas necessárias para isolamento de um outro imóvel de interesse. Tal inventário poderia levar ou não à proposição, por parte da comissão estadual, da *classificação* total ou parcial do bem, que seria o instrumento efetivo de proteção cujos efeitos, para monumentos – ou seja, na primeira lei –, seriam os seguintes:

“O monumento A. H. A. [artístico, histórico ou arqueológico] classificado **não poderá ser destruído nem deslocado, mesmo em parte, nem poderá ser objeto de um trabalho de restauração, de reparação ou qualquer modificação**, sem a autorização especial dada pelo ministro competente e após o parecer da comissão superior dos monumentos e dos sítios” (AGACHE, 1930, Anexo D, fl. XC, grifos meus).

De maneira análoga, para os monumentos e sítios naturais, a classificação, de acordo com a segunda lei, acarretava o seguinte:

“Os proprietários dos monumentos naturais e dos sítios classificados **não poderão destruir nem modificar o estado dos lugares ou o seu aspecto** a menos que não tenham (sic) obtido uma autorização especial do Ministro Federal competente após ouvido o parecer da Comissão Superior dos monumentos e sítios” (Ibidem, 1930, Anexo D, fl. XCII, grifos meus).

O rito de classificação seria iniciado de maneira ordinária com a inscrição na lista do inventário, mas emergencialmente a classificação poderia ser proposta sem que o bem estivesse inventariado. Uma vez manifestado, pela comissão estadual, o interesse de proteção, seria notificado o proprietário - caso se tratasse de bem particular - que poderia expressar ou

não sua anuência e, a partir da notificação, seriam aplicados, de maneira provisória, os efeitos da classificação e, portanto, não seriam permitidas modificações não autorizadas.

Não havendo discordância do proprietário, a classificação se daria por alvará do ministro da Justiça e do Interior, na medida em que tal ministério existia a seção de Belas Artes. Havendo resistência, a classificação se daria por decreto³, via Ministério, após parecer da comissão federal. Estava prevista a possibilidade de o proprietário solicitar indenização por eventuais prejuízos oriundos do acautelamento total ou parcial de um bem. Para tanto, seria preciso indicar, dentro de seis meses, o montante a ser devolvido pelo Estado. Para bens públicos, o procedimento seria similar, porém, em vez do proprietário, seria consultada a anuência do Ministério pertinente, sem a possibilidade de indenização.

De maneira geral, há outras consequências da classificação tanto dos monumentos quanto monumentos naturais e sítios, que podem assim ser sintetizadas:

a) Os bens não poderiam ser objeto de inquérito com o fito de desapropriá-los sem prévia autorização do Ministério competente pela proteção.

b) Seria possível a declaração de utilidade pública para fins de desapropriação, conforme interesse do Estado sobre o bem.

c) Havia previsão de criação de um fundo para possibilitar a desapropriação e conservação dos bens.

d) A proteção seria transcrita no registro oficial do bem, em se tratando de imóvel.

e) Seriam proibidas afixações nos bens.

Em que pese a similaridade entre as duas leis, tanto no rito quanto na proteção – razão pela qual até agora foram tratadas de maneira única -, há algumas peculiaridades inerentes a cada uma. Em relação à primeira, que versa sobre os monumentos artísticos, históricos e arqueológicos, existe a previsão de vigilantes para auxiliar na guarda e preservação de bens classificados, mediante comprovada necessidade expressa pelo governo; tais nomeados poderiam ser punidos do ponto de vista penal em situações de negligência. Outro ponto sobre a mesma lei são os achados fortuitos de “monumentos, ruínas, inscrições ou objetos que interessem à arqueologia, à história ou à arte” (Agache, 1930, Anexo D, fl XCI) em escavações. Nesse caso, deveria ser paralisada a obra, e as orientações pertinentes sobre conservação e preservação, inclusive com possibilidade de desapropriação no caso de terrenos particulares, seriam dadas pelo Ministério competente.

³Apesar de no contexto brasileiro a promulgação de decreto ser atribuição da Presidência da República, a previsão desse dispositivo legal por parte de um Ministro relaciona-se à inspiração francesa da lei, como veremos adiante.

Ainda sobre os monumentos, há a indicação de que “nenhuma construção poderá ser encostada a um imóvel classificado sem autorização especial do ministro competente” (Ibidem, 1930, Anexo D, fl. XC). De certa forma, esse comando normativo se reflete na segunda lei, referente aos monumentos naturais: anteriormente, já vimos que os efeitos da classificação, para essa categoria, incidem sobre aspectos de matriz mais abstrata (*lugar* e *aspecto*). Tal noção leva à criação de uma zona de proteção em volta dos bens classificados, que possuiria natureza subsidiária à sua compreensão e fruição:

“O poder local competente, depois de ouvida a Comissão de Estado, M. N. S. [monumentos naturais e sítios] estabelecerá um projeto de proteção com o plano das parcelas que constituem a zona a ser protegida e a indicação das prescrições importadas para garantir esta proteção. [...] A Comissão de Estado, M. N. S. convocará os proprietários assim como os representantes dos diversos serviços públicos ou qualquer outro interessado que desejem (sic) apresentar suas observações ou que a dita comissão julgar dever convocar. A mesma comissão formulará suas propostas” (Ibidem, 1930, apenso, anexo D, fl. XCII).

É importante destacar no caso da zona de proteção, apesar da tendência fortemente centralizadora da legislação proposta por Agache, a possibilidade de diálogo com vários entes para articular a gestão de amplas áreas de tutela.

Parque nacional e exploração de pedreiras

A terceira das leis propostas no Anexo D é a criação de um parque nacional que incluiria no seu perímetro a Serra da Carioca e o Maciço da Tijuca. Tal propositura tem duas origens: por um lado, assegura condições higiênicas de circulação de ar, arborização e abastecimento de água; por outro, acompanha a seção de histórico dos primeiros capítulos do Plano, no qual se constata a importância decisiva do suporte geomorfológico para os vetores de desenvolvimento da malha urbana. Essa é uma questão relevante na seção de diagnóstico na medida em que a forma urbana – sobretudo o sistema viário – era testemunha do processo histórico de ocupação e agenciamento do espaço: “Atualmente, pode-se seguir na planta da cidade esse desenvolvimento histórico primitivo e sucessivo de rede de vias públicas, desde sua fundação até aos nossos dias” (Ibidem, 1930, p. 79).

No memorial explicativo da minuta, Agache enfatiza que “a feição particular ao Rio é sobretudo caracterizada pelo conjunto desses morros que fazem dele um centro turístico ideal” (Ibidem, 1930, Anexo D, fl. XCIII). Logo, esse componente do território assume papel protagonista na percepção da identidade da cidade, cujo apelo paisagístico poderia ser digno por si só de proteção, mas também fomentador de outras atividades econômicas, tal como o

turismo. Além disso, a preservação dessa área poderia ser um importante fator de valorização do solo urbano, razão pela qual foi previsto um mecanismo específico para essa questão:

Art. 6º - A municipalidade poderá impor a taxa de valorização aos terrenos valorizados em consequência do Parque Nacional. Os proprietários atingidos por essa valorização serão incluídos num perímetro indicado na planta da cidade pela Direção de Remodelação. A dita taxa será calculada segundo as leis vigentes. (Ibidem, 1930, apenso, anexo D, fl. XCIII)

A estratégia de monitorar e taxar o aumento do preço do solo urbano não era inédita para o Plano Agache e foi prevista, no mesmo estudo, para outras áreas do Rio de Janeiro, sobretudo no Centro, onde haveria maiores investimentos.

A quarta e última das leis arroladas no Anexo D segue lógica parecida com a criação do Parque. Trata-se de uma legislação complementar às regulamentações então vigentes para a exploração de pedreiras. Agache argumenta que havia necessidade de dispositivo para impedir o funcionamento de jazidas de extração de pedra que “concorre[m] para o afeiamento dos sítios e bairros de uma cidade” (Ibidem, 1930, Apenso, fl. XVII), além de ensejar problemas de poluição sonora e atmosférica. Como exemplo, é citado o Morro da Providência, cuja feição e profunda mutilação impediria trabalhos de remodelação e representaria perigo aos vizinhos.

O corpo da minuta da última lei basicamente impõe como condição de extração a solicitação de autorização prévia indicando o volume de material a ser retirado, bem como representado a situação atual, inclusive constando lotes e construções, e a situação após os trabalhos. Caberia à Diretoria de Obras e Viação indicar se o pedido era compatível com o desenvolvimento e estética da cidade.

COMENTÁRIOS, FILIAÇÕES E COMPARAÇÕES

As leis propostas por Agache no Anexo D apresentam forte influência francesa, especificamente em relação à lei de 1887⁴ sobre a conservação dos monumentos históricos, revista e atualizada pela lei de 1913⁵ dos monumentos históricos. A última é espelhada, com eventuais ressalvas, pela minuta de lei do Plano referente aos monumentos de interesse artístico, histórico e arqueológico: assim como ela, cria comissões, regulamenta o rito tal como Agache propôs para o Brasil, e prevê a classificação com todas as consequências dela oriundas.

⁴Disponível em: https://www.persee.fr/doc/bulmo_0007-473x_1886_num_52_1_10623_t2_0204_0000_7. Acesso em: 20 jun. 2023.

⁵In: *Journal Officiel de la République Française*, ano 46, nº 3, 04/01/1914.

Contudo, o caso da minuta para a lei dos monumentos naturais e sítios é distinto. Até então, a França havia promulgado em 1906⁶ lei sobre a proteção dos sítios e monumentos naturais de caráter artístico, cujos comandos eram modestos se comparados à classificação dos monumentos. Nela, os proprietários eram convidados a não destruir ou descaracterizar os bens indicados por comissão local, sem indicar de forma clara as consequências de eventual recusa. Havendo anuência, haveria a classificação.

Esse era o texto legal vigente na França à época da contratação de Agache pela prefeitura do Distrito Federal. Contudo, se a lei dos monumentos é praticamente idêntica à lei francesa de 1913, a minuta de lei para os monumentos naturais e sítios se apresenta mais como um texto adaptado da lei dos monumentos, porém, aplicada a um outro recorte de objeto patrimonial – o paisagístico. Esse texto é parecido – quase igual – à lei que foi promulgada em 1930⁷ na França em atualização à lei de 1906, o que seria surpreendente se Agache, no memorial justificativo, não houvesse mencionado um outro “projeto de lei apresentado no decorrer do ano de 1929 às câmaras francesas”. Em suma, Agache, assim como seus conterrâneos, teve acesso ao texto que só foi promulgado pelo governo francês no ano seguinte e, depreende-se, nele se inspirou, de modo que em 1930 nasceram de maneira contemporânea – uma na França e outra como minuta no Brasil – propostas de proteção patrimonial profundamente similares.

O espelhamento da minuta de lei proposta por Agache para os monumentos naturais e sítios em relação à lei análoga na França, publicada de maneira quase simultânea em 1930, é menos exato. As principais diferenças referem-se à preocupação do governo francês com a interferência da tutela no potencial de geração de energia, que fez com que o texto final trouxesse dispositivos específicos para esse fim.

A filiação francesa das minutas de lei propostas por Agache pode ser evidenciada por outros elementos léxicos: os textos mencionam decreto de Ministro, o que não seria cabível, pelo menos com essa nomenclatura, no contexto brasileiro⁸; as penalidades pecuniárias não são indicadas, porém, notas de rodapé sinalizam montante em francos para fins de referência; alguns vocábulos são usados de maneira pouco comum e derivam de tradução literal da língua francesa - caixa em vez de fundo (de recursos); expropriação em vez de desapropriação; hipoteca em vez de registro de imóveis. A própria opção de estruturar a política de patrimônio em duas leis distintas segue o modelo francês e, possivelmente, é a causa de algumas

⁶Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6137838n/f5.item.texteImage#>. Acesso em: 20 jun. 2023.

⁷In: **Journal Officiel de la République Française**, ano 62, nº 107, 04/05/1930.

⁸O Art. 48, parágrafo 1º da Constituição Brasileira de 1891, então vigente, preconizava que a expedição de decretos era competência privativa da Presidência da República.

repetições e redundâncias referentes aos sítios e monumentos naturais, mencionados em ambas as minutas. Tal repetição origina-se, possivelmente, na lei francesa de 1913, que sanou as lacunas referentes à lei francesa de 1906 referente aos monumentos naturais, até que se desse a promulgação de nova lei aprovada pela câmara francesa em 1930.

Em que pese a forte influência francesa, os projetos de lei recomendados por Agache adiantam questões que seriam retomadas posteriormente por outras legislações brasileiras. Chama atenção sobretudo a noção bem consolidada noção de zona de proteção para os monumentos naturais e sítios, que evidencia a necessidade de regulamentação de áreas adjacentes ao bem protegido para sua compreensão. Esse tema ainda percorreria um longo caminho no contexto legal brasileiro, que ganhou, no Art. 18 do Decreto-Lei nº 25/1937⁹, atributos referentes à proteção de visibilidade de um bem tombado, até que disputas judiciais na década de 1960 consolidaram a noção atual de área de entorno, na qual a ambiência também é objeto de atenção (Motta; Thompson, 2010).

De maneira semelhante, a menção à descoberta fortuita, a partir de escavações, de bens de interesse arqueológico, adianta uma preocupação que foi sanada pela legislação brasileira apenas com a promulgação da Lei nº 3924/1961, que efetivou a proteção de sítios arqueológicos. Contudo, o texto de Agache mostra-se mais adequado para uma realidade eurocêntrica na medida em que são mencionados expressamente “monumentos, ruínas, inscrições e objetos” (Agache, 1930, Anexo D, fl. XCI), os quais remetem aos principais focos de preocupação da arqueologia tradicional europeia – a antiguidade clássica e, eventualmente, registros pré-históricos. Já na legislação brasileira, elaborada posteriormente, a ênfase estava inicialmente nos sambaquis e sítios paleoameríndios, trilhando dessa forma um caminho ainda em discussão acerca da aplicação da proteção em sítios de interesse arqueológico de outros períodos (Santiago, 2015).

Por fim, no que diz respeito às minutas referentes ao Parque e às pedreiras, em 1961 foi criado o Parque Nacional da Tijuca¹⁰, o qual foi objeto de tombamento federal em 1967. De forma semelhante, os morros cariocas foram tombados em nível federal em 1938, logo após a criação do instrumento do tombamento, que ocorrera um ano antes. Apesar de não ser possível afirmar se houve influência do Plano Agache nessas ocasiões, pode-se perceber que tal Plano suscitou, em seu texto, questões que foram objeto de preocupação do governo abordadas apenas anos depois.

⁹Lei que institui o instrumento do tombamento no Brasil, ainda vigente.

¹⁰Disponível em: <https://parquenacionaldatijuca.rio/historia-do-parque-nacional-da-tijuca/>. Acesso em 13 jul. 2023.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a entrega do Plano Agache em 1930, a mudança do contexto político brasileiro, aliada às questões que envolveram, no campo da arquitetura e urbanismo, mudanças de paradigma e a consolidação do modernismo, ensejou a descontinuidade do projeto urbano encomendado na década de 1920. O estudo foi, por força de lei, tornado oficial em 1932 e revogado dois anos depois (Fonseca, T., 2019), ainda que sua enorme influência tenha se estendido por décadas.

Em sentido contrário, dificilmente seria possível afirmar que os projetos de lei do Anexo D exerceram o mesmo tipo de repercussão. A pesquisa que gerou este trabalho não identificou menções a esse aspecto do Plano nem na bibliografia especializada, nem nos periódicos da época, que discutiram amplamente as propostas do urbanista francês. Contudo, apesar do seu alcance reduzido, trata-se de um importante objeto de estudo cuja proposição, que não foi levada a cabo e ratificada pelas instâncias legislativas competentes, traz reflexões pertinentes, a partir da matriz francesa vigente à época, sobre questões ainda em aberto acerca do campo do patrimônio cultural.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGACHE, Alfred. **Cidade do Rio de Janeiro: extensão, remodelação e embelezamento**. 1 ed. Paris: Foyer Brésilien, 1930. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_obrasraras/or1355316/or1355316.pdf. Acesso em: 4 ago. 2018.

DISTRITO FEDERAL. **Melhoramentos da cidade projetados pelo prefeito do Distrito Federal, dr. Francisco Pereira Passos**. Rio de Janeiro: Typographia da Gazeta de Notícias, 1903. Disponível na Biblioteca Nacional sob cód. de referência cart802251.

FONSECA, Thiago Santos Mathias da. **Permanências do Plano Agache: discussão, formação e prática da disciplina de Urbanismo no Rio de Janeiro (1927-1945)**. Monografia (Graduação em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Arquitetura e Urbanismo. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2019, 262 pp.

LAMAS, José M. Ressano Garcia. **Morfologia urbana e desenho da cidade**. Porto: Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 4 ed., 2007, pp. 79-111 e 231-281.

LONDRES, Maria Cecília. **O Patrimônio em Processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. 2 ed. rev. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; MinC – IPHAN, 2005, 296 pp.

MOREIRA, Fernando Diniz. **Shaping Cities, Building a Nation: Alfred Agache and the Dream of Modern Urbanism in Brazil (1920-1950)**. Tese (Doutorado em Filosofia). Universidade da Pennsylvania: Filadélfia, 2004.

MOTTA, Lia; THOMPSON, Ana Lúcia. **Entorno de bens tombados**. Rio de Janeiro: IPHAN/DAF/Copedoc, 2010, 174 pp.

MOTTA, Marly Silva da. **A nação faz cem anos: a questão nacional no centenário da independência**. Rio de Janeiro: Editora FGV: CPDOC, 1992. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/6770/113.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 20 set. 2020.

PECHMAN, Robert Moses. O urbanismo fora do lugar? Transferências e traduções das ideias urbanísticas nos anos 20. **Cidade, povo e nação**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996, pp. 331-362.

QUINTELLA, I. A concepção da forma urbana na escola francesa de urbanismo: rupturas e continuidades. In: VIII Seminario Internacional de Investigación en Urbanismo, 2016, BARCELONA/ ESPANHA. **Anais...** VIII Seminario Internacional de Investigación en Urbanismo, 2016. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/81580329.pdf>. Acesso em: 20 set. 2020.

SANTIAGO, Djalma Guimarães. **A proteção do patrimônio arqueológico: motivações, critérios e diretrizes no tombamento de sítios arqueológicos pelo Iphan**. Dissertação (mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural). Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Centro Lúcio Costa, 2015. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Mestrado_em_Preservacao_Dissertacao_SANTIAGO_Djalma_Guimaraes.pdf; acesso em 01/11/2022.

STUCKENBRUCK, Denise Cabral. **O Rio de Janeiro em questão: o plano Agache e o Ideário Reformista dos Anos 20**. Rio de Janeiro: Observatório de Políticas Urbanas – IPPUR – FASE, 1996, 136 p.

HOMENAGEM À MEMÓRIA DA ARQUIDUQUESA LEOPOLDINA COM SOLICITAÇÃO DE PUBLICAÇÃO NA REVISTA DO CONSELHO FEDERAL DE CULTURA, EM 1977. O MUSEU BRASILEIRO EM VIENA.

Ivan Coelho de Sá¹
 Monike Garcia Ribeiro²

RESUMO: Explanaremos sobre um pedido ao Conselho Federal de Cultura do Cônsul-Geral da Áustria no Rio de Janeiro, Andreas Somogy, em 11 de janeiro de 1977. A demanda era de uma publicação de um artigo na “Revista Brasileira de Cultura” do CFC do Professor Richard Blaas, apenas foi publicado em 1977 no Boletim: CFC: 7, nº 29. Somogy quis no sesquicentenário do falecimento da Arquiduquesa Dona Leopoldina homenageá-la publicando a pesquisa de Blaas, intitulada: "Contribuição austríaca na exploração do Brasil (1815-1848)". O texto publicado no Boletim de autoria de Blaas resgata o legado Cultural da Arquiduquesa Leopoldina que foi a organização da Expedição Científica de 1817 e o apoio à criação do Museu Brasileiro em Viena iniciado com acervo museológico da coleta dos cientistas esquecidos de nacionalidade austríaca.

PALAVRAS-CHAVE: Política Cultural. Conselho Federal de Cultura. Memória Social. Museologia. Arquiduquesa Leopoldina.

INTRODUÇÃO: Pedido do Cônsul Andreas Somogy, em 1977 e o Conselho Federal de Cultura

Temos como intuito explicar sobre uma demanda³ junto ao Conselho Federal de Cultura, efetuada pelo Cônsul-Geral da Áustria no Rio de Janeiro, Andreas Somogy, em 11 de janeiro de 1977, tendo como número do processo: CFC-043/77 (“Ref. aos Estudos do Prof. Richard Blaas S/ ‘A Contribuição Austríaca na Exploração do Brasil-1815-1848 por ocasião

¹Supervisor da Graduação em Museologia pela UNIRIO; graduação em Pintura pela Escola de Belas Artes da UFRJ; mestrado em História da Arte e doutorado em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ. Professor Associado do Departamento de Estudos e Processos Museológicos e do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio-PPG-PMUS. Diretor da Escola de Museologia (Gestão 2021-2025). E-mail: ivansamus@gmail.com.

²Pós-Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (UNIRIO/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. E-mail: monikegarciaaribeiro@hotmail.com.

³“Em 11 de janeiro deste ano, o Sr. Cônsul-geral da Áustria, dr. Andreas Somogy enviou ao professor Moniz de Aragão o estudo intitulado ‘Contribuição austríaca na exploração do Brasil (1815/1848)’, de autoria do Professor Dr. Richard Blaas, solicitando a divulgação do referido trabalho, ora encaminhado pelo Sr. Presidente Adonias Filho”. BOLETIM DO CONSELHO FEDERAL DE CULTURA. Mec: Abril/Maio/Junho, 1977 – Ano 7 - nº 27, p. 89.

do Sesquic. de D. Leopoldina Imperatriz”). O conteúdo do processo tratou-se de um pedido de publicação de um texto científico, na “Revista Brasileira de Cultura” do Conselho Federal de Cultura, de autoria do Professor Dr. Richard Blaas. O autor era também Diretor-Geral do Arquivo Nacional da Áustria, Professor, Historiador e teve como motivação à ocasião do sesquicentenário do falecimento da primeira Imperatriz do Brasil (naquele ano de 1976), a Arquiduquesa Dona Leopoldina, para escrever e publicar a pesquisa, intitulada: "Contribuição austríaca na exploração do Brasil (1815-1848)". Esclarecemos que o sesquicentenário se trata de uma medida de tempo que corresponde ao período de cento e cinquenta anos (150), onde se comemora, festeja o aniversário de algo que tem um século e mais a metade de um século. O ano de 1977 foi o ano da demanda e da efetiva publicação na revista do CFC, ou seja, fazia cento e cinquenta anos e mais um ano do falecimento da Princesa Austríaca, que falecera no Rio de Janeiro em 1826.

Provavelmente o Consul austríaco Andreas Somogy assimilou a ideia de aproveitar a pesquisa do Historiador Richard Blaas para homenagear também a Arquiduquesa Leopoldina, precisamente em 1977, fariam cento e cinquenta e um ano do falecimento dela. Conforme a quarta página do processo: CFC-043/77 é rogado que no caso da publicação do artigo (Contribuição austríaca na exploração do Brasil) seja “mencionada à autoria do professor Doutor Richard Blaas, bem como a fonte ‘Revista para a América Latina, Viena, 1976/11’, uma vez que o manuscrito somente foi liberado nessas condições”.⁴ Nota-se, conforme documento citado acima, pedindo a publicação do manuscrito, em questão, não ser inédito. O referido estudo do pesquisador austríaco Richard Blaas conseguiu ser publicado no Boletim/MEC do CFC, em 1977, Ano:7, número: 29.

A sede do Conselho Federal de Cultura (1966-1990), órgão extinto pelo Ex-Presidente F.C. de Mello, localizou-se no centro do Rio de Janeiro, por toda a sua existência na Rua da Imprensa, no número 16. A sede do CFC, àquela época, estava abrigada no prédio chamado de Palácio da Cultura, mas, no século XXI, é conhecido como o prédio Gustavo Capanema, atualmente está desativado. O CFC durante o tempo de sua existência e atuação teve como meta designar propostas que norteassem os atos das políticas públicas do estado brasileiro para a área da cultura. Para criar a política cultural brasileira e recuperar as instituições primordiais para o Brasil e para a cultura nacional, no começo de sua existência, no ano de 1967, o conselho implantou a “Primeira etapa do Plano de Emergência Cultural”⁵. Graças ao

⁴ARQUIVO CFC/MINC. Gaveta do Conselho Federal de Cultura/Mec: RJ. Processo: CFC: 043/77; 27-01-1977. p. 4.

⁵CONSELHO FEDERAL DE CULTURA. In: *Cultura*. Rio de Janeiro: MEC, Ano I, nº5, novembro de 1967, p. 75-76.

Plano de Emergência Cultural algumas instituições de envergadura nacional e ligadas ao MEC, como o Arquivo Nacional, Biblioteca Nacional, Museu Nacional de Belas Artes, as Universidades, e Institutos particulares, reconhecidos como de utilidade pública, como o Instituto dos Arquitetos e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, foram contemplados com verba para reformas, construções, restaurações, aquisição de equipamentos e materiais, etc.

No final da década sessenta o governo federal desempenhou um papel preponderante na esfera da cultura, pois foi responsável pelo surgimento do Conselho Federal de Cultura, apesar dele ter sido criado durante a ditadura civil-militar, através do Decreto-Lei nº 74, de 21 de novembro de 1966. Era o Presidente, nesse ano da criação do CFC, o Marechal Humberto de Alencar Castello Branco, sendo o seu Ministro da Educação e Cultura, Raymundo Augusto de Castro Moniz de Aragão (de 30 de junho a 4 de outubro de 1966). O propósito que norteou a criação do Conselho Federal de Cultura foi torná-lo uma instituição de assessoramento do Ministro da Cultura na elaboração e definição de condutas e estratégias na atuação pública governamental em prol da cultura nacional. Diz o artigo “1º - O Conselho Federal de Cultura, criado pelo Decreto-Lei nº 74, de 21 de novembro de 1966”. Destacamos o discurso de cerimônia da abertura dos trabalhos do CFC, nas palavras do Presidente Marechal Castello Branco:

“Para responder às necessidades prementes da área cultura, pensou o governo na criação do Conselho Federal de Cultura, que a exemplo do Conselho Federal de Educação, fosse um órgão governamental destinado a defender, estimular e coordenar, um plano nacional em favor da cultura⁶” (CFC, CULTURA, 1967, p. 5-18).

A HOMENAGEM E A REEDIFICAÇÃO DA MEMÓRIA COLETIVA DA ARQUIDUQUESA AUSTRIACA

O Cônsul austríaco Andreas Somogy aproveitou o sesquicentenário do falecimento da Arquiduquesa Austríaca Leopoldina em 1977 para homenageá-la, publicando uma pesquisa do Historiador Doutor Richard Blaas que versava sobre a Expedição de História Natural da Áustria organizada para acompanhar a Arquiduquesa, em 1817, na sua viagem ao Brasil e essa pesquisa abordava também a criação do Museu Brasileiro em Viena. À contribuição da coleta de materiais da Expedição de História Natural Austríaca serviu para o início do acervo do Museu Real no Brasil e ainda para fornecer material científico para o Museu Brasileiro em

⁶CONSELHO FEDERAL DE CULTURA. In: *Cultura*. Discurso do Marechal H. de A. Castello Branco na cerimônia de instalação do CFC.RJ: MEC, Ano I, nº1, jul. de 1967. Pg. 5-18.

Viena. No documento que faz parte do corpus documental da nossa pesquisa, ressaltamos uma parte significativa da solicitação junto ao CFC:

“Por ocasião do sesquicentenário do falecimento da primeira Imperatriz do Brasil, a Arquiduquesa Dona Leopoldina, o Diretor-Geral do Arquivo Nacional da Áustria, Professor Dr. Richard Blaas, escreveu um estudo intitulado ‘A contribuição austríaca na exploração do Brasil 1815-1848’, (...). O Professor Blaas é exímio conhecedor da vida de Dona Leopoldina e, em especial, de suas iniciativas científicas, venho pedir examinar o estudo sob uma possível publicação na ‘Revista brasileira de cultura’⁷” (Arquivo CFC/MINC, p. 2, 1977).

Esse estudo de caso ocorrido dentro do Conselho Federal de Cultura tratando-se de uma demanda do Consulado Austríaco no Rio de Janeiro, sendo um país europeu de grande tradição cultural, mas especialmente no ano de 1977, considerada a década de 70 uma época de vigor na área da ação federal na cultura brasileira; torna-se fulcral para a pesquisa histórica das Políticas Públicas voltadas para a Cultura. A demanda do consulado austríaco junto ao CFC, pleiteando uma publicação de um artigo na revista desse Conselho, certificou e legitimou a pertinência e o protagonismo do Conselho Federal de Cultura enquanto uma instituição gestora da cultura, sendo de prestígio intelectual e gozando de confiança no meio cultural. Com esse estudo de caso ficou asseverado à envergadura do CFC em proceder com diversos tipos de solicitações, que lhes eram dirigidas, bem como também atesta a sua capacidade em executá-las.

O desempenho da Arquiduquesa no episódio da proclamação da Independência do Brasil foi apenas mencionado no texto publicado, “A Contribuição Austríaca na Exploração do Brasil-1815-1848”, a atenção nesse texto está na Arquiduquesa como mecenas cultural. Acreditamos que há ainda uma carência de mais pesquisas no âmbito histórico, que a coloquem no centro das decisões. Mas consideramos que os pesquisadores brasileiros pouco mencionam o papel da Imperatriz Leopoldina como promotora da cultura brasileira e dos estudos sobre História Natural Brasileira. A Arquiduquesa Leopoldina é considerada a primeira mulher a se tornar chefe de estado na História do Brasil, mais essa função preponderante e protagonista na História do Brasil foi, às vezes, omitida, escanteada e subvalorizada. Atualmente, o campo da História de Gênero tem se redirecionado para as fontes históricas que possibilitem dar voz às mulheres que foram protagonistas e atuantes na sociedade passada, mas elas foram negligenciadas ou esquecidas por uma época histórica na qual não se permitia pesquisar uma mulher como sendo agente e atuante na vida social de sua época. A homenagem à Arquiduquesa Leopoldina desejada pelo Consulado Austríaco através

⁷ARQUIVO CFC/MINC. Gaveta do Conselho Federal de Cultura/Mec: RJ. Processo: CFC:043/77; 27-01-1977. p. 2.

da publicação de um manuscrito do Historiador Austríaco Richard Blaas na revista do CFC visava refazer a memória coletiva da Primeira Imperatriz do Brasil, como Mecenas Cultural, colocando-a na cena principal da História Brasileira, ao mesmo tempo a Áustria pôde resgatar com esse artigo o seu lugar na História do Brasil e evocar a lembrança dos laços estreitos entre a Áustria e o Brasil.

A Arquiduquesa, esposa de D. Pedro de Alcântara, após receber mais uma carta-ultimato de Portugal ordenando que ambos regressassem a Lisboa, D. Leopoldina que, nesse momento, desfrutava da situação de chefe político interino, tornando-se regente do Brasil durante a viagem de seu esposo a província de São Paulo, convocou o Conselho de Estado no Rio de Janeiro, para na sessão extraordinária no dia dois de setembro de 1822, juntamente com os ministros, decidiram pela separação definitiva entre Brasil e Portugal, assinando então a declaração de independência.

CONSULADO AUSTRIACO NO RJ E A RECONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA

Acreditamos que a demanda do consulado austríaco para publicar um texto na revista do CFC, beneficiando-se do ano de 1977, ano do sesquicentenário do falecimento da Arquiduquesa para homenageá-la, também, possuiu como pano de fundo o anseio de fazer aflorar alguns episódios do desempenho preponderante da Imperatriz Leopoldina na História do Brasil, seja no âmbito político, mas igualmente no âmbito cultural, como a sua responsabilidade na chegada ao Brasil de um séquito de notáveis sábios, cientistas e do pintor Thomas Ender que integraram a Expedição Científica da Áustria. Nessa linha de raciocínio, temos a convicção de que esse pedido do Consul da Áustria em 1977 pretendeu reedificar a memória que foi construída sobre a 1ª Imperatriz do Brasil no imaginário brasileiro, opondo-se a imagem construída, como sendo uma mulher infeliz, apática e circunscrita, apenas como todas as mulheres da época (1817-1826), à função de esposa e progenitora dos filhos de D. Pedro I.

Achamos válido replicar aqui parágrafos do texto do Professor Richard Blaas, publicado no Boletim do CFC em 1977, escrito baseado em documentação riquíssima do Arquivo Nacional da Áustria, que bem ilustra esse anseio de reconstruir a memória da atuação da Arquiduquesa na História Científica e Cultural do Brasil:

“A publicação do estudo do professor Dr. Richard Blaas, intitulado ‘A contribuição da Áustria na exploração do Brasil 1815-1848’, faz-se necessária, pela série de dados novos que proporciona ao conhecimento do que fizeram cientistas austríacos,

em especial Johann Natterer. Escrito à luz da documentação recolhida no Arquivo Nacional Austríaco⁸ (ARQUIVO CFC/MINC, 1977, p. 12).

A pesquisa histórica de Richard Blaas também funcionou como resgate da memória dos integrantes austríacos da Expedição Científica da Áustria que ficaram esquecidos e a sombra dos naturalistas Johann Baptist Von Spix e Carl Friedrich Philipp Von Martius que eram Bávaros/Alemães, foram esses cientistas bávaros que ficaram na memória mundial como figuras preponderantes da expedição. Segue partes do escrito de Blaas publicado no CFC, sobre essa questão:

Aventura brasileira com um daqueles casamentos habsburguianos em 1817. Chegou a seu auge quando da proclamação do Império brasileiro e findou com a morte da princesa imperial austríaca em 1826. É constatação alvissareira para o desempenho cultural da Áustria que a caravana nupcial ao distante Brasil tinha maior número de cientistas e que o resultado dessa expedição não foram acordos políticos, mas sim os resultados da penetração e exploração científica desse gigantesco país, o conhecimento de sua estrutura e conformação. Se o Brasil figurou entre os países extra europeus mais pesquisados pelos europeus no século XIX, o mérito cabe aos estadistas e pesquisadores austríacos. O mérito de haver elevado essa expedição de uma pura ação de coleta de minérios, plantas e animais ao nível de um empreendimento científico⁹ (BOLETIM CONSELHO FEDERAL DE CULTURA, 1977, p. 105-106).

Presentemente, existem alguns Pesquisadores debruçados sobre essa problemática da memória construída sobre os atos culturais, atuação política e vida pessoal da Arquiduquesa Leopoldina. Segundo a Pesquisadora Arilda Inês Miranda Ribeiro reedificar a memória social sobre figuras históricas do passado, é uma necessidade humana, sendo uma forma de corrigir erros e vícios, tratando-se de um recurso de conservação e retenção do tempo, possibilitando resgatar esquecimentos e perdas, como consideramos que, o artigo do pesquisador Richard Blaas oferecido pelo consulado austríaco para publicação no CFC (processo CFC-043/77) tinha como objetivo. Segundo a Cientista Social Olga Von Simson a “Memória é a capacidade humana de reter fatos e experiências do passado e retransmiti-los às novas gerações através de diferentes suportes empíricos (voz, música, imagem, textos, etc.)”¹⁰.

Podemos aqui mensurar o quão valoroso foi para a Áustria o acontecimento da Expedição de História Natural organizada pelos austríacos que aportaram em solos brasileiros em 1817, montada na altura do enlace matrimonial da Arquiduquesa Leopoldina com o Príncipe D. Pedro de Alcântara. “O sacrifício da arquiduquesa austríaca ao dar seu sim ao casamento com o príncipe herdeiro português e a sua partida sem retorno para um país

⁸ARQUIVO CFC/MINC. Gaveta do Conselho Federal de Cultura/Mec: RJ. Processo: CFC: 043/77; 27-01-1977, p.12.

⁹CONSELHO FEDERAL DE CULTURA. *Boletim Conselho Federal de Cultura*. Rio de Janeiro: CFC-MEC: Outubro/novembro/dezembro, 1977, Ano7, Nº 29, p. 105 e 106.

¹⁰VON SIMSOM, O. R. de Moraes. “Direitos à memória”. In: *IHGGC*. Campinas, 2018, p.1.

longínquo não fora em vão, mas abri-la à sua velha pátria uma abertura para um Novo Mundo”¹¹. Apesar de ter passado mais de um século e sessenta anos, o Cônsul Geral da Áustria no Rio de Janeiro, Andreas Somogy solicitou ao CFC a publicação de uma pesquisa do Historiador austríaco Richard Blaas (na revista do CFC), resgatando a História acerca da memória da Missão Científica da Áustria. Essa pesquisa do Historiador R. Blaas versava, sobretudo, a respeito da contribuição científica de alguns membros da Expedição Científica da Áustria que ficaram no ostracismo e no esquecimento do público mundial.

O teor principal deste escrito científico de autoria de Richard Blaas discorre essencialmente sobre a criação do Museu Brasileiro em Viena e da memória da Expedição Científica da Áustria, mas principalmente a respeito da contribuição peculiar de alguns componentes que ficaram à sombra dos Cientistas bávaros (alemães), Johann Baptist Von Spix (Zoólogo) e de Karl Friedrich Von Martius (médico, botânico e chefe da expedição científica). Os cientistas participantes da Expedição de História Natural da Áustria que foram relegados a um desempenho secundário ou esquecidos do mundo científico e do grande público austríaco, brasileiro e mundial, ou seja, aqueles cuja às suas contribuições científicas não foram devidamente divulgadas e propagadas, foram os cientistas austríacos: Johann Natterer (Zoólogo), Heinrich Schott (jardineiro botânico), Johhann Sebastian Mikan, Botânico (professor de botânica da Universidade de Praga e Entomólogo), e também o Dr. Johann Emmanuel Pohl, (Médico, Mineralogista e Botânico). No processo CFC 043/77 há o parecer da Comissão de Legislação e Normas, assinado em 13 de junho de 1977, rubricado pelo relator Djacir Menezes, na qual consta, o que mencionamos:

Ressaltam, da leitura do ensaio, a alta qualificação e especializado conhecimento histórico do Professor Blaas acerca do episódio do casamento e vida de D. Leopoldina com D. Pedro I. As viagens de pesquisas de sábios e artistas interessados no estudo da nossa flora, fauna, clima, aspectos paisagísticos, concentraram a atenção do Professor Mikan, do botânico Schott, do pintor Buchberger, suas andanças na terra desconhecida, do Dr. Pohl. Apesar das dificuldades de transportes, a exploração de Natterer se estende até Tabatinga, no Amazonas¹² (ARQUIVOCFC/MINC, 1977, p. 10).

Por assim dizer, podemos afirmar que essa pesquisa oferecida para divulgação pelo consulado austríaco ao CFC buscava resgatar através de uma publicação, a memória e o papel preponderante de outros cientistas de nacionalidade austríaca da Expedição de História Natural de 1817, na qual a Áustria a organizou e financiou.

¹¹CONSELHO FEDERAL DE CULTURA. *Boletim Conselho Federal de Cultura*. Rio de Janeiro: CFC-MEC: Outubro/Novembro/Dezembro, 1977, Ano:7, N° 29, p. 106.

¹²ARQUIVO CFC/MINC. Gaveta do Conselho Federal de Cultura/Mec: RJ. Processo: CFC: 043/77; 27-01-1977, p. 10.

“Basicamente é trágico ver a modesta parcela de reconhecimento tributada aos pesquisadores naturalistas. Foi modesta a manifestação do agradecimento da casa imperial da Áustria: quando afinal pretendeu conceder ao Dr. Pohl a cruz de cavaleiro de uma Ordem austríaca, o assunto foi tão protelado que, afinal, a morte lhe impôs outra cruz¹³” (BOLETIM DO CONSELHO FEDERAL DE CULTURA, 1977, p. 123).

Destarte considerarmos que foi o livro de “Viagem pelo Brasil”¹⁴ dos cientistas alemães Johann Baptista Von Spix e Karl Friedrich Von Martius, o trabalho norteador e considerado o marco regulatório do início e fim da Expedição de História Natural da Áustria no Brasil. Resgatar a atuação dos outros componentes austríacos da Missão Científica é uma forma de evidenciar, enaltecer, reverenciar a posição preponderante da Áustria no centro da Expedição de História Natural que esteve no Rio de Janeiro em 1817 pois essas contribuições ultrapassaram o marco de 1817 a 1820 da obra publicada por Spix e Martius.

O Historiador Blaas, professor e diretor do arquivo geral de Viena expressou o sentimento de resgatar a lembrança da experiência científica vivida pelos austríacos no Brasil, nesse artigo publicado no Boletim do CFC/MEC (Out/Nov/Dez, 1977, Ano:7, N°29) que destacamos:

Oxalá sirvam estas linhas, tão ligeiramente traçadas, do multicolorido mosaico de uma parte da história a dar uma ligeira ideia da fascinação que o contato com a magia de um país do Novo Mundo exercia aquela época. Por uma vinculação política e dinástica repentinamente esse país deles se aproximara¹⁵ (CFC-MEC, 1977, p. 124).

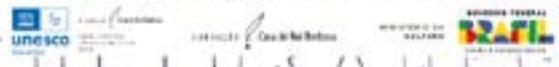
Graças à realização da Expedição Científica da Áustria foi transmitido ao Brasil e ao mundo científico o levantamento, a classificação, a catalogação de várias espécies animais, de vegetais e de tipos minerais, e a coleta de exemplares da fauna, flora e minerais; com nomenclaturas e desenhos executados por Spix e Martius e pelos outros cientistas austríacos. Também foi deixado como legado patrimonial da Áustria para o Brasil e para todas as gerações, uma pesquisa sobre a topografia e a etnografia da população nativa que habitava o território brasileiro dos oitocentos. Junto de cada nomenclatura, ou seja, as classificações das espécies vinham acompanhadas de um desenho correspondente, algumas dessas espécies que se mantiveram preservadas foram recolhidas e enviadas para a Áustria para comporem parte do acervo museológico do Museu Brasileiro em Viena e do Museu Real no Brasil.

Os desenhos executados pelos cientistas austríacos e os executados pelos bávaros Spix e Martius da Expedição Científica da Áustria, com as respectivas classificações, foram tão

¹³CONSELHO FEDERAL DE CULTURA. *Boletim Conselho Federal de Cultura*. Rio de Janeiro: CFC-MEC: Outubro/Novembro/Dezembro,1977, Ano:7, N° 29. p. 123.

¹⁴SPIX e MARTIUS. *Viagem pelo Brasil*. 1817-1820. Melhoramentos, 3° edição, 1976.

¹⁵CONSELHO FEDERAL DE CULTURA. *Boletim Conselho Federal de Cultura*. Rio de Janeiro: CFC-MEC: Outubro/Novembro/Dezembro,1977, Ano:7, N° 29. p. 124.



importantes, pois funcionavam como a imagem da espécie descoberta e catalogada, numa época histórica marcada pela ausência da fotografia. A época histórica aqui pesquisada, cujo contexto engloba dois períodos históricos, onde, um é o do início do século XIX, ou seja, o momento da chegada da Expedição Científica da Áustria ao Rio de Janeiro (1817), capital do Brasil, na qual a Baviera era um país independente. Mas o outro contexto histórico, aquele do século XX, época do pedido do cônsul austríaco Somogy ao CFC para publicar o artigo do Historiador R. Blaas, a Baviera não existia mais como país independente, ela era e é atualmente, no século XXI, parte territorial da Alemanha. A Baviera é um dos dezesseis estados federais da Alemanha.

MUSEU BRASILEIRO EM VIENA (*BRASILIANUM*)

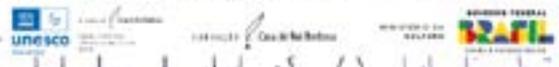
A pesquisa do Professor Doutor Richard Blaas foi publicada no mesmo ano que o Cônsul da Áustria Andreas Somogy no Rio de Janeiro solicitou a publicação dela em uma das revistas do Conselho Federal de Cultura; ela entrou no Boletim do Conselho Federal de Cultura (CFC:MEC: Outubro/Novembro/Dezembro, 1977, Ano:7, N°29). Parte significativa do texto científico de Blaas aponta o imediato encaminhamento, por ordem expressa da Arquiduquesa Leopoldina, da maioria do material de espécies minerais, da fauna e da flora coletados para os Gabinetes e Museus de História Natural da Áustria. Ainda em 1° de junho de 1818, chegaram à primeira remessa de plantas, animais embalsamados, minerais entre outros para os Gabinetes de História Natural na Áustria, mas também para o recém-criado Museu Brasileiro em Viena ou *Brasilianum* em 1821.

A grande documentação de plantas e pássaros, que coletam para estudo nos museus austríacos e para o desenvolvimento do museu brasileiro. Por tudo isso e mais outras preciosas informações e contribuição histórica, o ensaio do Professor Blaas merece cuidadosa tradução e publicação em nossa Revista¹⁶ (ARQUIVO CFC/MINC, 1977, p. 10).

Foi o Cientista Karl Von Schreibers quem apresentou ao Monarca Francisco I, a ideia de criação do Museu Brasileiro, mas somente em abril de 1820 que se iniciou o Museu Brasileiro, com a função de abrigar as coletas de materiais que vinham sendo cientificamente identificadas, e para que pudessem ser exibidas ao público, ressaltamos que, este Museu foi aberto para visitação do público leigo somente em 1821.

O *Brasilianum*, como se passou a chamar o Museu, foi aberto em 1821 {(57)} com visitas abertas ao público. Para os cientistas e especialistas havia também a

¹⁶ARQUIVO CFC/MINC. Gaveta do Conselho Federal de Cultura/Mec: RJ. Processo: CFC: 043/77; 27-01-1977. Secretaria Geral. Consul Geral da Áustria e Prof. Richard Blaas. “A Contribuição Austríaca na Exploração do Brasil 1815-1848 por ocasião do sesquicentenário do falecimento de D. Leopoldina Imperatriz.” p. 10.



possibilidade de visitar o acervo em outros dias gratuitamente. (...) Todas as remessas recebidas de Natterer foram entregues ao Museu; com o constante enriquecimento de seus acervos, novas exposições e publicações científicas impulsionaram a pesquisa sobre a América Latina¹⁷ (BOLETIM CFC, 120, 121 e 124, 1977).

Através de seus cientistas, pesquisadores e artistas a Expedição Científica da Áustria conseguiu pintar, reconhecer o território brasileiro, a Expedição pretendeu e conseguiu coletar e descrever espécies, vegetais, animais e objetos etnográficos, que foram enviados aos milhares para a capital austríaca. A 1ª leva de material coletado serviu não só para o “Museu Brasileiro em Viena, como ao estabelecimento de viveiros no Rio de Janeiro, que abastecessem os jardins reais nesta capital e na Bahia”¹⁸.

Com os objetos museológicos, como as amostras da fauna e da flora dos trópicos, além de imagens do Brasil executadas pelo pintor Thomas Ender, se fundou em Viena um Museu, intitulado “Museu Brasileiro” ou *Brasilianum*. A união entre as duas casas reais permitiu a Expedição Científica enviada pela Áustria, realizar o estabelecimento de um Museu Brasileiro em Viena. O Historiador Marc Ferrez, um dos principais biógrafos da Expedição de História Natural da Áustria e da obra do pintor Thomas Ender nos forneceu dados importantes sobre a constituição do Museu Real do Brasil em Viena:

“O Professor Mikan fora encarregado de velar pela conservação da primeira remessa de coleções organizadas no Brasil pela missão austríaca. Esta remessa constava de ‘22 volumes e mais treze caixas contendo plantas vivas de 200 espécies diferentes e finalmente diversos animais vivos’ de coleções organizadas por Mikan, Pohl, Natterer e Schott. (...) A colheita dos cientistas foi rica que, uma vez em Viena por ordem do Imperador Francisco I foi instalada em local apropriado, que ficou chamado de Imperial e Real Museu do Brasil. Foram para lá as coleções reunidas pelos naturalistas que mais tarde voltaram para a Europa. A própria Leopoldina daqui enviou peças raras ou de interesse científico”¹⁹ (Ferrez, 1970, p. 12-13).

O *Brasilianum*, Museu Brasileiro, por um curto período, foi dirigido por um dos componentes da Expedição; o Doutor Johann Baptist Emanuel Pohl. Sob a proteção e os cuidados técnicos de conservação do Museu Brasileiro em Viena esteve às obras de arte do artista Thomas Ender, participante da Expedição de Ciências Naturais da Áustria no Brasil. A Pesquisadora de Artes Ana Maria de Moraes Belluzzo comentou sobre o Primeiro diretor do Museu Brasileiro em Viena ter estado no Brasil como membro da Missão Científica da Áustria: “Aberto em 1821 o Museu Brasileiro em Viena. O *Brasilianum* foi dirigido por outro

¹⁷CONSELHO FEDERAL DE CULTURA. *Boletim Conselho Federal de Cultura*. Rio de Janeiro: CFC-MEC: Outubro/novembro/dezembro,1977, Ano7, N° 29.p.120,121 e 124

¹⁸WAGNER, Robert (catálogo). *Thomas Ender no Brasil: 1817-1818*. Aquarelas pertencentes à Academia de Belas Artes em Viena. Rio de Janeiro e São Paulo: Adeva, 2008, p.11.

¹⁹FERREZ, Gilberto. *O Velho Rio de Janeiro através das gravuras de Thomas Ender*. São Paulo, Melhoramentos, 1970. p. 12-13.

notável expedicionário. Dr. Johann Pohl, que chegava nesse ano com novas riquezas e em companhia de dois botocudos”²⁰.

Apesar do falecimento em 1826 da Imperatriz Leopoldina, os Componentes da Expedição como Johann Natterer continuaram enviando espécies de ciências de naturais para o Museu Brasileiro em Viena. Após a morte do Rei Francisco I em 1835, pai da Arquiduquesa Leopoldina, cujo interesse pessoal era enorme pelo Museu Brasileiro, vimos no ano seguinte, em cinco de julho de 1836, por ordem Imperial, o Museu Brasileiro ser fechado. O destino do acervo de ciências naturais do extinto Museu Brasileiro fora juntar-se ao acervo das demais coleções do Museu de História Natural e do Museu Etimológico de Viena. O incêndio de 1848 queimou a maioria do acervo do Museu Brasileiro.

Museu Brasileiro foi, por ordem Imperial, transferido para o *Naturalien- Kabinett*, no castelo Imperial que durante a revolução de outubro de 1848 foi destruído por incendiários. Por milagre, os valiosos originais de Thomas Ender lá não estavam. Foram achados um século depois, nas coleções de estampas da biblioteca da *Akademieder Bilden kunste*, em Viena, pela conservadora Pauline Abel²¹ (Ferrez, 1970, p. 14).

FONTES DOCUMENTAIS

ARQUIVO CFC/MINC. Gaveta do Conselho Federal de Cultura/Mec: RJ. Processo: CFC: 043/77; 27-01-1977. Secretaria Geral. Consul Geral da Áustria e Prof. Richard Blaas. “A Contribuição Austríaca na Exploração do Brasil 1815-1848 por ocasião do sesquicentenário do falecimento de D. Leopoldina Imperatriz.”

CONSELHO FEDERAL DE CULTURA. *In: Cultura*. RJ: MEC, Ano; I, nº5, novembro de 1967.

CONSELHO FEDERAL DE CULTURA. Boletim Conselho Federal de Cultura. Rio de Janeiro: CFC-MEC: Abril/Maio/Junho,1977, Ano:7, Nº 27.

CONSELHO FEDERAL DE CULTURA. Boletim Conselho Federal de Cultura. Rio de Janeiro: CFC-MEC: Outubro/novembro/dezembro,1977, Ano7, Nº 29.

CONSELHO FEDERAL DE CULTURA. Discurso do Marechal Humberto de Alencar Castello Branco na cerimônia de instalação do Conselho Federal da Cultura. *In: Cultura*. Rio de Janeiro: MEC, Ano I, nº1, julho de 1967.

SPIX e MARTIUS. Viagem pelo Brasil. 1817-1820. Melhoramentos, 3ª edição, 1976.

²⁰WAGNER, Robert. *Catálogo de Exposição*. Thomas Ender no Brasil. Tradução. ADEVA:Áustria:1997. p. 11.

²¹FERREZ, Gilberto. *O Velho Rio de Janeiro através das gravuras de Thomas Ender*. São Paulo, Melhoramentos, 1970. p. 14

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CALABRE, Lia. **Políticas Culturais no Brasil: história e contemporaneidade.** Coleção Textos Nômades, n.2. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 2010.

KAISER, Gloria. **Dona Leopoldina: Uma Habsburgo no trono brasileiro.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

RIBEIRO, Arilda Ines Miranda. **A Contribuição da Imperatriz Leopoldina à formação cultural brasileira (1817-1826).** ANPUH – XXIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Londrina, 2005.

RIBEIRO, Garcia Monike. **Estudo histórico comparativo da imagem e da memória do Rio de Janeiro, entre 1816 à 1826, através dos pintores viajantes: Nicolas Antoine Taunay, Thomas Ender e Charles Landseer.** 1. ed. Saarbrücken Alemanha: Novas Edições Acadêmicas/OmniScriptum GmbH & Co. KG, 2017.

RIBEIRO, Garcia Monike. **Memória Social, Política Cultural e Patrimônio Cultural.** Casos nos Conselhos Nacional e Federal de Cultura-RJ (CNC: 1962 a 1964 e CFC: 1976,1977). 1. ed. S. P: UICLAP, 2020.

RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (orgs.). **Políticas culturais no Brasil.** Salvador: EDUFBA, 2007.

SÁ, Ivan Coelho de. **Matrizes do Pensamento Museológico de Gustavo Barroso.** 1. ed. Rio de Janeiro: Escola de Museologia - UNIRIO, 2019, v. 1.

WAGNER, Robert. Catálogo de Exposição. **Thomas Ender no Brasil.** Tradução. ADEVA: Áustria;1997.

VON SIMSOM, Olga Rodrigues de Moraes. “Direitos à memória”. *In: IHGGC.* Campinas, 2008.

MESA XXII

POLÍTICAS CULTURAIS SETORIAIS
E PRÁTICAS CULTURAIS

ARTES VISUAIS EM SÃO JOSÉ DO RIO PRETO, SP: AUSÊNCIAS, PRESENÇAS E PARTICULARIDADES

Juny KP¹

RESUMO: Este trabalho pretende aplicar o conceito sobre o sistema(s) da(s) arte(s), elaborado pela profa. Dra. Maria Amélia Bulhões em sua tese de doutorado² (1990), e depois, complexificado pela Profa Dra. Bruna Fetter, também em sua tese de doutorado³ (2016), na cidade de São José do Rio Preto, situada no noroeste paulista, distante 450km da capital. Ao fazê-lo, ter um entendimento do funcionamento das instâncias basais do sistema da arte local, assim como, de seus agentes atuantes no aqui-agora e no espaço-tempo presente. Para, finalmente, comentar ausências, presenças e particularidades. Por fim, vale ressaltar que o recorte proposto aqui faz parte de minha pesquisa de mestrado, em andamento (2022-25), junto ao PPGAU-IAU do Instituto de Arquitetura e Urbanismo, USP, São Carlos, sob orientação do Prof. Dr. Ruy Sardinha Lopes.

PALAVRAS-CHAVE: Política econômica da arte. São José do Rio Preto. Sistema da arte. Trabalhador-artista. Trabalho.

INTRODUÇÃO: SISTEMA(S) DA(S) ARTE(S)

Sistema significa um conjunto de elementos que se inter-relacionam. E é por meio dessa relação que os elementos ganham sentido e função. Se falta um elemento, as relações se rearranjam e o sistema segue funcionando. Vejamos a etimologia da palavra *sistema*:

Sistema: substantivo masculino. Reunião dos elementos que, concretos ou abstratos, se interligam de modo a formar um todo organizado. Reunião dos preceitos que, sistematicamente relacionados, são aplicados numa área determinada; teoria ou doutrina: o sistema filosófico de Descartes. Modo de organização ou de estruturação administrativa, política, social e econômica de um Estado: sistema eleitoral brasileiro. [Anatomia] Reunião dos órgãos e tecidos cujas relações de dependência desempenham uma função vital no organismo: sistema respiratório. [Por Extensão] Qualquer conjunto constituído por elementos ou seções que se inter-relacionam: sistema solar.

¹Mestrando pelo PPGAU do Instituto de Arquitetura e Urbanismo, USP São Carlos; artista visual, diretor criativo da casa de criar, escritório de arte, designer gráfico e produtor cultural. Conselheiro fundador do Conselho Municipal de Políticas Culturais de São José do Rio Preto (2021-2023). Bolsista CAPES PROEX Temporária, 05/2023-02/2024. E-mail: junykp@me.com.

²<https://www.ufrgs.br/artereflecoes/site/publicacoes/tese/>

³<http://hdl.handle.net/10183/151264>

[Por Extensão] Aquilo que está ligado de modo a fazer com que alguma coisa funcione: sistema de computador. Categorização de um conjunto de elementos de acordo com uma ordem determinada. Etimologia (origem da palavra sistema). Do latim *systema.atis* (www.dicio.com.br).⁴

A pesquisadora Maria Amélia Bulhões é uma importante referência nos estudos sobre o sistema das artes no Brasil e sua atuação tem sido fundamental para a compreensão das dinâmicas desse campo. Bulhões tem uma visão crítica do sistema das artes no Brasil, apontando para a falta de investimento público e privado na cultura e na produção artística brasileira.

Para Bulhões, o sistema das artes no Brasil é frágil e pouco estruturado, faltando políticas públicas que garantam a continuidade e o desenvolvimento das atividades culturais. Ela destaca que, apesar do Brasil ter uma rica produção cultural e artística, o sistema de produção e distribuição dessas obras é precário, dificultando o acesso do público e a consolidação de carreiras artísticas.

Além disso, ela também critica a falta de diálogo entre os diversos agentes do sistema das artes, incluindo artistas, produtores, gestores culturais e governo. Ela aponta que essa falta de diálogo dificulta a criação de políticas culturais efetivas e a construção de um sistema das artes mais democrático e participativo.

Em suas pesquisas, a pesquisadora tem buscado compreender as dinâmicas do sistema das artes no Brasil, apontando para as contradições e desafios desse campo. Ela defende a necessidade de se pensar em políticas culturais mais consistentes e integradas, que valorizem a produção artística e cultural brasileira e garantam o acesso do público a essas obras.

Maria Amélia Bulhões desenvolveu o conceito o qual ela define da seguinte forma:

[...]conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos, por eles mesmos rotulados como artísticos e, também, pela definição dos padrões e limites da Arte para uma sociedade, ao longo de um período histórico (Bulhões, 1990, p. 17).⁵

A pesquisadora Bruna Fetter, orientanda de Bulhões, é outra referência importante nos estudos sobre o sistema das artes no Brasil. Seus estudos se concentram principalmente nas políticas culturais e no papel do Estado na promoção da cultura e das artes no país.

Para Fetter, o sistema das artes no Brasil é marcado por desigualdades e exclusões, com uma concentração de recursos e oportunidades nas mãos de poucos agentes culturais e instituições consolidadas. Ela aponta que essa concentração é resultado de uma lógica de

⁴<https://www.dicio.com.br/sistema>

⁵BULHÕES, Maria Amélia. Artes plásticas: participação e distinção Brasil anos 60/70. 1990. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/artereflexoes/site/publicacoes/tese>.

mercado que privilegia as produções mais comerciais e consolidadas, em detrimento de iniciativas culturais mais inovadoras e experimentais.

Além disso, ela também destaca a falta de investimento público na cultura e nas artes, o que dificulta a criação e manutenção de espaços culturais e a formação de novos artistas. Ela argumenta que é preciso repensar a relação entre o Estado e a cultura, promovendo políticas culturais mais democráticas e participativas, que incentivem a diversidade cultural e o surgimento de novos talentos.

A pesquisadora também enfatiza a importância do diálogo e da participação dos diversos agentes do sistema das artes, incluindo artistas, produtores, gestores culturais e público em geral. Para ela, é fundamental que esses agentes trabalhem juntos na criação de políticas culturais mais inclusivas e na promoção de uma cultura mais democrática e acessível a todos.

Em suas pesquisas, Fetter tem buscado compreender as dinâmicas do sistema das artes no Brasil, apontando para as contradições e desafios desse campo. Ela defende a necessidade de se pensar em políticas culturais mais justas e igualitárias, que promovam a diversidade cultural e garantam o acesso de todos às produções artísticas e culturais.

Bruna Fetter, em sua tese, propõe a ideia de *ecossistema*, onde cada ecossistema lida com uma latitude e longitude específicas, que resultam em condições abióticas únicas, determinantes da paisagem possível e, conseqüentemente, das formas de vida que ali coabitam. Nos ecossistemas da arte, questões econômicas, políticas, sociais e culturais também estão geograficamente localizadas (Fetter, 2018).

De certo modo, Fetter atualizou o conceito de Bulhões, contextualizando na contemporaneidade das redes intercontinentais, da velocidade dos negócios via internet, do surgimento de dezenas de novos agentes como museus e galerias ao redor do globo. Bruna "deu um *upgrade*" no conceito de sistema, apresentando um ecossistema orgânico e veloz como é o mundo de hoje.

Assim, na afinidade que guardam entre si sobre a discussão de fatores determinantes de uma possível base institucional para a arte no Brasil, seja pelo mercado e pela política pública cultural, ou ainda, pela inserção da arte no espaço social, temos uma sugestão de trajeto. Claro, porém, que toda ingenuidade deve ser descartada quando se trata de pensar essa relação entre arte e sociedade já não é mais permitido ao artista restringir-se à produção e desligar-se dos processos que determinam a circulação, fruição e consumo de seu trabalho. A tríade das instâncias fundamentais da modelagem.

OS AGENTES DO SISTEMA

O sistema das artes é composto por uma rede complexa de indivíduos e organizações que trabalham juntos para produzir, promover e distribuir obras de arte. Esse sistema é composto por diversos agentes, cada um desempenhando um papel fundamental para manter a arte viva e em constante evolução. Pelo espaço restrito deste trabalho, comentaremos os principais agentes:

O primeiro agente que vamos abordar são os *artistas*. São eles que produzem as obras de arte, sejam elas pinturas, esculturas, instalações, performances ou outras formas de expressão. Os artistas são responsáveis por criar e inovar, e, raros são aqueles que conseguem se dedicar integralmente à sua produção e pesquisa.

Os artistas, em sua grande maioria, enfrentam dificuldades financeiras para pagar suas contas e boletos, uma vez que sua produção artística não é suficiente para garantir renda suficiente e de modo estável. Sem contar, as dificuldades em conseguir financiamento público e/ou privado para suas produções.

- Por esse motivo, os artistas têm que buscar alternativas para garantir sua subsistência financeira. Algumas das formas mais comuns de conseguir dinheiro incluem:
 - Trabalho em outras áreas: muitos artistas trabalham em outras áreas para garantir uma renda estável. Eles podem dar aulas, trabalhar em empregos temporários ou em outras áreas relacionadas à cultura.
 - Venda de obras de arte: a venda de obras de arte é uma forma importante de conseguir dinheiro para os artistas. Eles podem vender suas obras em galerias de arte, feiras de arte ou pela internet.
 - Editais e prêmios: muitos artistas participam de editais e concursos de arte para conseguir financiamento para suas produções. Esses editais oferecem prêmios em dinheiro e bolsas de estudo para apoiar os artistas em suas produções.
 - Patrocínio: alguns artistas conseguem patrocínio de empresas e instituições para financiar suas produções. Esse tipo de apoio é mais comum em áreas como a música e o teatro, mas também pode ser encontrado em outras áreas.
 - Financiamento coletivo: o financiamento coletivo, também conhecido como crowdfunding, é uma forma cada vez mais comum de conseguir dinheiro para projetos culturais. Os artistas podem criar campanhas em plataformas como o Kickstarter ou o Catarse para conseguir dinheiro de doações de pessoas interessadas em suas produções.

Em resumo, os artistas têm que buscar alternativas criativas para conseguir pagar seus boletos e garantir sua subsistência financeira (para mais informações consulte este guia⁶).

Outro agente importante são as *galerias de arte*, que funcionam como intermediárias entre os artistas e o público. As galerias selecionam obras de arte para exibição e venda, e trabalham para promover a carreira dos artistas que representam. Elas também são responsáveis por organizar exposições, vernissages e outras atividades que atraem o público para o mundo das artes.

Os *museus e instituições culturais* também são agentes fundamentais no sistema das artes. Eles são responsáveis por preservar e exibir obras de arte, bem como promover a pesquisa e a educação artística. Os museus muitas vezes possuem coleções valiosas de arte que são abertas ao público, permitindo que as pessoas tenham acesso a obras que de outra forma poderiam ser inacessíveis.

Temos os *técnicos* que são fundamentais para a operacionalização, materialização dos conceitos e projetos artísticos. São eles que montarão as obras, colocando-as na parede ou sobre praticáveis (montadores); são eles que iluminarão o ambiente e as obras de maneira a ressaltá-las e valorizar suas nuances e detalhes (iluminadores); são eles que auxiliam os artistas no ateliê, seja na rotina diária burocrática, seja na efetiva ação prática da feitura das obras (assistentes); são aqueles que comunicarão a exposição por vir em campanhas e peças gráficas (designers gráficos); ou ainda, os arquitetos, que elaboram o plano expográfico, em diálogo com os curadores, buscando o melhor caminho do visitante por entre as obras e potencializando sua fruição.

Os *críticos de arte* também desempenham um papel fundamental no sistema das artes. Eles avaliam e comentam sobre as obras de arte, ajudando a moldar a opinião pública e influenciar a direção da arte contemporânea. Os críticos muitas vezes escrevem em revistas especializadas, jornais e sites de arte, e suas opiniões podem ter um grande impacto na carreira de um artista.

Os *coleccionadores* de arte também são agentes importantes nesse sistema. Eles adquirem obras de arte para sua coleção pessoal, muitas vezes investindo grandes quantias de

⁶Disponível em: <https://www.afbabrasil.org/attachments/Guia-do-Artista-Visual.pdf>. Em 2018, o MinC lançou o "Guia do artista visual: inserção e internacionalização", que foi possível por meio de um edital aberto pelo Departamento de Promoção Internacional do Ministério da Cultura em parceria com a UNESCO. Nele é possível: • Reconhecer e acolher a diversidade de oportunidades profissionais que se apresentam a artistas de diferentes territórios, origens, formações e gerações; • Apresentar ao artista os cenários, ferramentas e regulações para que ele próprio decida quais são as melhores estratégias e caminhos a serem seguidos de acordo com seu propósito; • Não oferecer uma receita de sucesso, pois acreditamos que isso não exista. Ao invés disso, apresentar opções para que o artista perca menos tempo e energia em seus esforços a fim de atingir seus objetivos mais assertivamente; • Organizar a informação e adequar a linguagem de forma a facilitar a leitura e a consulta.

dinheiro na compra de obras de arte valiosas. Os colecionadores podem ter um grande impacto na carreira de um artista, ajudando a promover sua obra e aumentando seu valor no mercado.

Por fim, não podemos esquecer dos *curadores* de arte, que são responsáveis por selecionar e organizar exposições em galerias e museus. Os curadores muitas vezes trabalham em estreita colaboração com os artistas, selecionando obras de arte para exposição e ajudando a moldar o tema e o conceito da exposição.

Em resumo, *o sistema das artes* é uma rede complexa de agentes que trabalham juntos para produzir, promover e distribuir obras de arte. Os artistas são a força criativa por trás do sistema, enquanto as galerias, museus, críticos, colecionadores e curadores desempenham papéis fundamentais para manter a arte viva e em constante evolução.

ARTES VISUAIS EM SÃO JOSÉ DO RIO PRETO, SP: AUSÊNCIAS, PRESENÇAS E PARTICULARIDADES

É momento de realizar um experimento empírico. Após termos discutido e apresentado as visadas conceituais de Bulhões e Fetter sobre como operam os sistemas de arte, sua modelagem e seus agentes, gostaria de aplicar o modelo à cidade de São José do Rio Preto e discutir presenças e ausências, potências e fragilidades, ao observarmos como a cidade se comporta.

Se na arte contemporânea, todos os participantes da rede são criadores da arte, e não só o artista (Anne Cauquelin, 2005), parafraseio Bulhões (2008, p.36) para perguntar: como ficam os papéis do crítico, do curador, do colecionador e do *marchand*-contratante na produção artística e na sua repercussão social local?

Reconhecermos e difundirmos a produção local, de modo crítico e reflexivo, significa construirmos uma história da arte local, próxima e ao alcance. Mas quais são os agentes que efetivamente existem na cidade?

ARTISTAS

Sim, temos artistas na cidade, há documentos que comprovam produção artística desde pelo menos a década de 1940, quando em 20 de dezembro de 1945, o jornal “Folha de Rio Preto” publicou, em matéria de capa, o artigo: “Malagoli, o pintor invulgar”, sobre a exposição do artista plástico Celso Malagoli⁷ (1910-1970) na antiga Casa de Cultura de Rio

⁷Matéria do jornal diário da região sobre os irmãos malagoli:

<https://www.diariodaregio.com.br/opiniaio/riopretoemfoco/conheca-a-incrivel-arte-dos-talentosos-irm-os-malag>

Preto. E, no ano seguinte, José Antônio da Silva, o Silva, é descoberto na exposição de inauguração da Casa de Cultura da cidade, quando suas pinturas chamam atenção dos críticos Lourival Gomes Machado (1917-1967), Paulo Mendes de Almeida (1905-1986) e do filósofo João Cruz e Costa⁸.

Passadas oito décadas de produção pictórica na cidade, no tempo presente, ano de 2023, temos um Cadastro da Cultura⁹ (<https://www.riopreto.sp.gov.br/cadastrocultura/>), instrumento de "reconhecimento da cidadania cultural e de gestão das políticas públicas municipais de Cultura. O Cadastro organiza e disponibiliza informações sobre os diversos fazeres culturais da cidade, bem como sobre seus artistas, mestres, patrimônio, espaços, coletivos, entidades, agentes, técnicos e produtores culturais", conforme informa texto oficial. Ao aplicarmos o filtro ARTISTA/ARTES PLÁSTICAS temos como resultado 113 nomes. Quando adicionamos o filtro "Trabalha exclusivamente com arte/cultura?", temos o resultado de 64 nomes. Lembrando que esse cadastro é auto-referenciado. Esse grupo tem como aglutinante a presença nos editais públicos da cidade e a pouca visibilidade e permeabilidade em outras esferas sociais da cidade, circulando nos ambientes independentes da cidade.

Além dos presentes no cadastro, percebemos a existência de "um outro circuito". Fazem parte dele artistas visuais - em sua grande maioria pintoras e pintores - que orbitam no circuito dos arquitetos da cidade, costumam expor nos shopping centers e comercializam suas obras com mais frequência.

É possível afirmar que os modos de criar narrativas, pesquisar e conceituar difere entre os dois grupos. O primeiro, mais experimental e conectado com as questões do agora, do pensamento contemporâneo, enquanto o segundo, mais comercial, transita em figurações, abstracionismos mais modernistas, arraigados no modernismo, no passado.

oli-1.1004822 e neste link temos um vídeo sobre o processo de restauro realizado por regina cheida de obras dele sob guarda da família: <https://youtu.be/VJPWOknBhew>. Ambos os links acessados em 05 de julho de 2023.

⁸Verbete do artista na enciclopédia do Itaú Cultural:

<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2079/jose-antonio-da-silva>; a seguir, ótima resenha por ocasião de exposição na galeria Estação em março de 2023:

<https://artebrasileiros.com.br/arte/o-caipira-moderno-a-obra-do-pintor-jose-antonio-da-silva/>. Ambos os links acessados em 13 de julho de 2023.

⁹O Cadastro da Cultura de São José do Rio Preto é um instrumento de reconhecimento da cidadania cultural e de gestão das políticas públicas municipais de Cultura. O Cadastro organiza e disponibiliza informações sobre os diversos fazeres culturais da cidade, bem como sobre seus artistas, mestres, patrimônio, espaços, coletivos, entidades, agentes, técnicos e produtores culturais. Esse mecanismo reúne dados sobre a realidade cultural do município, viabilizando a pesquisa, a divulgação, a busca por informações culturais, a contratação de artistas e serviços de entidades culturais, além de auxiliar o planejamento e a avaliação das políticas culturais do município. O cadastro tem a função ainda, de identificar agentes, saberes, fazeres, comunidades e entidades, até então distanciados das políticas culturais do município. O Cadastro é aberto à pessoa física residente em São José do Rio Preto, desde que comprove a sua atuação na área cultural.

Falta ao artista visual residente em São José do Rio Preto, política cultural em artes visuais. Falta uma universidade de Arte na cidade, faltam espaços públicos preparados para acolher exposições (nunca houve nem o "cubo branco" para ser ultrapassado). Vive-se no precário, no mínimo e na promessa.

Nas artes visuais, temos potências contemporâneas como o coletivo ROBO.ART¹⁰, Araguaí Garcia, Norma Villar¹¹, Jeff Telles¹², Paulo PJota¹³, juny kp!¹⁴, Thaís de Freitas, Thiago Hattner, entre outros e, nossos grandes nomes históricos como José Antônio da Silva, O Profeta das Cores, Fuzzinelli, Miguelavo, Jocelino Soares entre outros. Muitos dos artistas históricos ainda vivem entre nós porém, estão relegados ao esquecimento/apagamento, outros estão mortos e são repetidas vezes exaltados estabelecendo, assim, discursos hegemônicos.

GALERIAS DE ARTE

A cidade não possui uma galeria de arte nos moldes de representação e comércio de artistas. Já houve no passado uma tentativa com a Galeria da Arte A2, de Cristina Bassitt, herdeira do setor sucocítrico, nos anos de 1990. Na ocasião, a proprietária trazia artistas de outros centros urbanos, representava artistas locais e comercializava obras para clientes finais e arquitetos. Em Rio Preto, as galerias foram substituídas pelas moldurarias. Sim, O estabelecimento que vende gravuras e que emoldura quadros e fotografias, aqui, se torna representante e *marchand*. Artistas (profissionais ou não) deixam suas obras ali para oferta e venda. Não há vernissages, não há exposições individuais, nem um circuito de moldurarias. Um híbrido inconcluso.

Talvez quem realmente faça o papel do galerista em São José do Rio Preto seja o arquiteto. É o arquiteto que intermedia efetivo entre artista e cliente final. O arquiteto materializa vendas por meio de seus projetos de arquitetura e decoração. Um exemplo paupável está nas salas de espera dos consultórios médicos, onde vemos paredes com pinturas combinando com seus sofás e poltronas.

INSTITUIÇÕES (PÚBLICAS E PRIVADAS)

Temos aqui, de um lado, a prefeitura municipal e, do outro, os entes privados. A Casa de Cultura de São José do Rio Preto, inaugurada em 1946, é o primeiro espaço cultural

¹⁰Disponível em: <https://robo.art.br/>. Acesso em: 13 jul.2023.

¹¹Disponível em: <https://normavillar.com.br/>. Acesso em: 13 jul.2023.

¹²Disponível em: <https://nucleo2.com.br/>. Acesso em: 13 jul.2023.

¹³Disponível em: <https://paulopjota.com.br/>. Acesso em: 13 jul.2023.

¹⁴Disponível em: <https://junykp.wordpress.com/>. Acesso em: 13 jul.2023.

público da cidade. Em 1968, ganha sua sede própria, reformada no ano passado. Ali aconteceram exposições e cursos de artes livres, sempre ao vento de cada gestão frente à prefeitura. Uns mais pro-cultura, outros menos. Mas, nunca como política pública.

Outro equipamento público que vale mencionar é o Centro Cultural Prof. Daud Jorge Simão, inaugurado em 1980, passando a abrigar a Biblioteca Municipal Dr. Fernando Costa, o Museu Primitivista José Antonio da Silva¹⁵ (que ganhou sua sede própria em 2012, o Museu Pedagógico D. João VI, o Conselho Municipal de Defesa do Patrimônio Histórico, Artístico, Cultural e Turístico – COMDEPHACT e entidades ligadas à arte, como a Associação Rio-pretense de Belas Artes – ARBA, hoje extinta. Hoje, abrigam a Secretaria Municipal de Cultura, a Pinacoteca e a Sala Claudio Malagoli.

As condições do prédio são precárias quando submetidas a um pensamento museológico de manutenção de acervos. O edifício é todo envidraçado e sem sistema central de climatização. Não há reserva técnica para acondicionar as obras não expostas. Não há iluminação adequada, nem programa educativo.

O SESC SÃO PAULO¹⁶, por meio da unidade localizada na cidade conhecida como SESC RIO PRETO, teve fundamental importância na fruição/produção/formação cultural da cidade. Diferente dos exemplos públicos mencionados anteriormente, esta é um instituição privada que desde sua inauguração, em 1992, ditou a programação cultural da cidade. Com um orçamento nunca implantado por qualquer prefeito que tenha sido eleito em sua história democrática, a unidade Rio Preto, com o passar dos anos, acabou por se tornar a "efetiva secretaria de cultura" ocupando o lugar e o dever da pasta pública.

Analisando as particularidades da cidade vemos que o poder público - sabendo da existência e do investimento do SESC em programação cultural anual - tira proveito para não investir em políticas públicas em cultura, tanto no curto quanto no longo prazos. Quando muito, um ou outro prefeito focou em realizar eventos, um calendário de eventos que em sua superfície funciona perante a população despolitizada e carente por qualquer ação cultural. Entretanto, por não haver profundidade e investimento no tripé formação/produção/circulação, não tem qualquer efeito sobre educar o munícipe a valorar e apreciar um produto cultural. Afinal, o SESC está fazendo o trabalho deles e a custo zero. Falta protagonismo de estado.

¹⁵Disponível em:

<https://www.diariodaregiao.com.br/opiniao/riopretoemfoco/a-criac-o-do-museu-de-arte-primitivista-jose-antonio-da-silva-1.62050>. Acesso em: 5 jul. 2023.

¹⁶Disponível em: <https://portal.sescsp.org.br/pt/sobre-o-sesc/quem-somos/apresentacao/>. Acesso em: 5 jul. 2023.

MOSTRAS, SALÕES FOMENTO E BIENAL

Até o presente momento da pesquisa, a primeira exposição documentada é já citada exposição de Malagoli, em 1945. De lá pra cá, ciclos aconteceram, sempre de acordo com pensamento das gestões frente à municipalidade. Houve um ciclo, durante a década de 80, da realização do Salão de Arte Contemporânea de SJRP, com cinco edições encontradas. Depois, damos um salto para os anos 2000, quando surge o Salão de Artes Plásticas de SJRP, com a primeira edição em 2007, mesmo ano do surgimento do edital de fomento cultural municipal, Prêmio Nelson Seixas. O salão é interrompido quando Edinho Araújo retorna à prefeitura para seu terceiro mandato. Após manifestação popular, o salão retornaria em 2020, mas foi cancelado por conta da pandemia e do lockdown corretamente decretado. Em 2022, o Salão se torna Bienal. Diferente da expectativa de um evento mais aprofundado, com júri conectado com as pautas contemporâneas e obras que traduzissem o Brasil de hoje, tivemos uma curadoria tacanha, retrógrada que premiou ilustrações realistas, pinturas insossas e fotografias comerciais, todas glorificando o Agro. Fica claro, que o modelo Bienal veio para intercalar anos, reduzir trabalho e enfraquecer a classe dos artistas visuais.

Diametralmente, o SESC SÃO PAULO tem o hábito de circular as exposições que estréiam nas unidades da capital em suas unidades pelo interior. E assim o fez nas últimas décadas. Se por um lado propicia a oportunidade de o visitante local entrar em contato com a produção nacional contemporânea, tal prática inibe projetos locais, com artistas visuais locais de porte mais ambicioso.

Na última década, tivemos duas exceções. Foram dois projetos de arte contemporânea que propunham o acompanhamento de artistas locais e a conclusão do processo com uma exposição coletiva. Foram elas: CIDADE INQUIETA (2015), curada/acompanhada por Danilo Oliveira, e TENSÃO/[DIS] TENSÃO (2017), curada/acompanhada por Lucas Bambozzi e Fernando Velázquez. Esse dois projetos transformaram a cena da produção visual da cidade, motivando, instigando a pesquisa por parte dos envolvidos e resultando em rico espaço de debate crítico. Mais uma vez, uma instituição privada fazendo o papel de base que deveria ser da municipalidade.

TÉCNICOS

Como disse antes, não há cursos permanentes de arte e cultura. Há, esporadicamente, oficinas e cursos no sistema S (SENAC e SESC) que tocam na superfície do tema. Assim, Os técnicos que temos foram forjados na prática e auto-didática. por exemplo, os iluminadores vêm do teatro; os montadores, quando necessários, são importados; há alguma prática de

restauro, mas sem uma confirmação da formação de base desses restauradores. Sem a existência de formação densa e contínua na cidade, estaremos sempre atuando nesse modo precário.

CURADORES

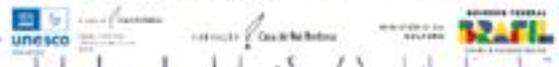
Pela experiência, vivida e pela documentação levantada em arquivos primários, tanto no setor público quanto na iniciativa privada e em acervo particular, é possível afirmar a curadoria feita por profissionais locais em artes visuais esteve rara na cidade. Por outro lado, é possível perceber, também, que tem surgido uma prática curatorial tanto no circuito independente quanto no circuito dos shopping centers. Espaços independentes tem surgido e, com eles, surgem propostas curatoriais. Outro ponto importante é que, por meio do edital municipal Prêmio Nelson Seixas, os selecionados, conscientemente ou não, acabam por curar suas próprias obras e definir suas exposições. Tudo é bastante incipiente ainda.

Uma exceção interessante tem acontecido no espaço independente casa de criar, escritório de arte. Desde junho de 2015, o espaço tem estabelecido um programa de exposições consistente. Até a presente data, ocorreram ali 32 exposições de produção contemporânea, todas curadas por Alessandro Biassi, curador e diretor criativo do espaço. É uma fagulha de resistência frente ao árido cenário da produção e gestão cultural da cidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para um melhor entendimento de como tem sido as últimas três décadas, é importante termos uma panorama das últimas gestões da cidade. Rio Preto teve apenas dois prefeitos nos últimos 23 anos. Edinho Araújo (dezesseis anos) e Valdomiro Lopes (oito anos), este último com chance de retorno em 2025. Note que apenas sete secretários de cultura foram empossados nestes último 23 anos, conforme podemos observar no quadro abaixo:

Tal concentração do poder diz muito e ajuda a explicar como a classe é refém de um pensamento neoliberal conservador que vê na Cultura, apenas palanque para eventos midiáticos (vide FIT, Festival Internacional de Teatro). Estamos entre o político que usa a Cultura como trampolim e palco para discursos e fotos (Edinho Araújo) e outro que a despreza e a torna um balcão de arranjos políticos e populismo quase levando-a a sua extinção (Valdomiro Lopes). Não há política cultural, nunca houve. E, como vimos, o "mercado cultural" é incipiente. A pandemia acelerou avanços nas estruturas da política democrática cultural. Criou-se, ali, o Conselho Municipal de Políticas Culturais, Fundo Municipal de Cultura e cadastro junto ao Sistema Nacional de Cultura, com isso, a possibilidade de injeção



de recursos federais. O orçamento da cultura é o menor do estado dentre as cidades de mesmo tamanho, ínfimos R\$ 8.457.500,00 (equivalente a 0,33% da Lei Orçamentária Anual - LOA¹⁷).

Ao aplicarmos a modelagem de sistema da arte de Bulhões, pudemos perceber quais agentes atuam e como atuam. Identificamos que a cidade se encontra em um estágio anterior ao do Setor Primário (galerias de arte). O comércio acontece por outros meios e agentes (arquitetos e moldurarias). Identificamos sistemas convivendo (o comercial e o independente). Fica evidente a falta de política pública para a cultura de longo prazo. A inexistência de formação expõe as lacunas no setor técnico. Resta, frente ao caos apresentado, o edital municipal Prêmio Nelson Seixas que acaba por ser a única política pública para produção e circulação da produção local. É muito pouco. É papel do estado (neste estudo, o município) oferecer condições mínimas de acesso à cultura e, ao fazê-lo, estará propiciando melhores condições de trabalho aos trabalhadores da cultura. A classe dos trabalhadores-artistas de SJ Rio Preto vive de pires na mão, de migalha em migalha. A precariedade cíclica estabelece um estado de Síndrome de Estocolmo, onde a vítima (o artista) ainda agradece o violentador (a municipalidade) por qualquer ação positiva que este faça. Rio Preto é potência, apesar do despreparo, descaso e dissabor que sempre existiu desde sua fundação, em 1852.

Quadro 1: Prefeitos eleitos e respectivos secretários de Cultura de SJ Rio Preto (SP).

EDINHO ARAÚJO	Ruy Dias Sampaio	2001
		2002
		2003
		2004
EDINHO ARAÚJO	Pedro Ganga	2005
		2006
		2007
		2008
VALDOMIRO LOPES	Deodoro José Moreira – 01/01/2009 a 01/03/2011	2009
	Antonio Carlos Parise – 02/03/2011 a 06/03/2012	2010
	Deodoro José Moreira – (interim) – 07/03/2012 a 01/05/2012	2011
	Alexandre Costa – 04/05/2012 a 31/12/2012	2012
VALDOMIRO LOPES	Alexandre Costa – 01/01/2013 a 31/03/2016	2013
		2014
		2015
		2016
EDINHO ARAÚJO	Pedro Ganga	2017
		2018
		2019
		2020
EDINHO ARAÚJO	Pedro Ganga	2021
		2022
		2023
		2024

quadro 1: prefeitos eleitos e respectivos secretários de cultura de SJ Rio Preto, SP

¹⁷Disponível em:
<https://www.riopreto.sp.gov.br/wp-content/uploads/arquivosPortalGOV/planejamento/loa/LEI-14335-LOA-2023.pdf>. Acesso em: 14 jul. 2023.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BECKER, H. **Mundos da Arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BOURDIEU, P. **As regras da arte**. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

CAUQUELIN, A. **Arte contemporânea: uma introdução**. [tradutora Rejane Janowitz]. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

MARQUES, F. **A criação do Museu de Arte Primitivista 'José Antônio da Silva'**. In: *Jornal Diário da Região*. São José do Rio Preto. Publicado em 18 de julho de 2020 18:59. Atualizado em 12 de dezembro de 2022 16:00. Disponível em <https://www.diariodaregiao.com.br/opiniao/riopretoemfoco/a-criac-o-do-museu-de-arte-primitivista-jose-antonio-da-silva-1.62050> . Acessado em 05 de julho de 2023.

FETTER, B. **Narrativas conflitantes e convergentes: as feiras nos ecossistemas contemporâneos da arte**, 2016. Disponível em <http://hdl.handle.net/10183/151264>.

FETTER, B. **Das reconfigurações contemporâneas do(s) sistema(s) da arte**. In: *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 2, n.3, p.102-119, set. 2018. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8663230>. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v2i3.1077>.

GARCIA BULHÕES, M.A. **Artes plásticas: participação e distinção Brasil anos 60/70**, 1990. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/artereflexoes/site/publicacoes/tese>.

GARCIA BULHÕES, M.A. **Que história da arte queremos?** In: *Revista VIS*. Brasília, v.7, n.1, p.32-43, 2008. Disponível em: https://www.ufrgs.br/artereflexoes/site/wp-content/uploads/2018/11/Revista-VIS_V.-7-n.-1_Miolo-pages-32-43.pdf.

GARCIA BULHÕES, M.A. (org.). **As novas regras do jogo: o sistema da arte no Brasil**. Porto Alegre: Zouk, 2014.

GARCIA BULHÕES, M.A. **Uma escrita sistêmica da arte contemporânea**. In: *COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE*, 2019, 39º, Pelotas, RS, UFPEL/CBHA, 2019. *Anais do XXXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Inquietações e estratégias na história da arte*, 29 out.- 02 nov. 2019 /Organização: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle. Uberlândia: Comitê Brasileiro de História da Arte - CBHA, 2020 [2019]. 338 p.

JOSÉ Antônio da Silva. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2079/jose-antonio-da-silva>. Acesso em: 13 de julho de 2023. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

SÃO JOSÉ DO RIO PRETO. **Cadastro da Cultura**. Portal de São José do Rio Preto, Poder Executivo, São José do Rio Preto/SP. Disponível em <https://www.riopreto.sp.gov.br/cadastrocultura/>. Acessado em 21 de agosto de 2023.

SÃO JOSÉ DO RIO PRETO. **Lei nº 14.335**, de 21 de dezembro de 2022. Estima a receita e fixa a despesa do Município de São José do Rio Preto para o Exercício de 2023, e dá outras providências. Diário Oficial do Município de São José do Rio Preto, Poder Executivo, São José do Rio Preto/SP. 23 de dezembro de 2022 (a). Disponível em <https://www.riopreto.sp.gov.br/wp-content/uploads/arquivosPortalGOV/planejamento/loa/LEI-14335-LOA-2023.pdf>. Acessado em 14 de julho de 2023.

AUTORAS DE TEATRO E O FEMINISMO CONTEMPORÂNEO COMO MOTE DE CRIAÇÃO – FRANÇA E BRASIL – NA AUSÊNCIA DE POLÍTICAS, A ESCRITA COMO ESTRATÉGIA E FERRAMENTA

Luane Araujo¹

RESUMO: Este artigo busca problematizar a ausência de políticas culturais voltada a mulheres artistas, especialmente autoras de teatro, observando as estratégias de escrita utilizadas pelas mesmas a partir de uma perspectiva feminista. Por meio de entrevistas com dramaturgas francesas e brasileiras busca-se apresentar como estas escritas são determinadas à construção de novas subjetividades e usam o feminismo como ferramenta política em suas obras e atitudes cotidianas.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas Culturais. Feminismo contemporâneo. Dramaturgas. Autoras de teatro. França e Brasil.

INTRODUÇÃO

“O teatro é importante porque ele é o lugar da palavra, do pensamento, da exploração da linguagem, da alma da história, em um tempo em que todos estes lugares são renegados e rejeitados. O teatro continua sendo um lugar em que aprendemos, onde tentamos compreender, onde somos afetados, onde encontramos o outro - onde somos o outro” (Mnouchkine, 1998).

Diante da extrema desigualdade constatada no âmbito das oportunidades de trabalho, mulheres na França e no Brasil continuam a escrever apesar da ausência de políticas criadas para o fomento desta escrita.

Para preparar a Conferência Intergovernamental da UNESCO sobre políticas culturais para o desenvolvimento, em Estocolmo (1998), o escritório de coordenação de cultura e desenvolvimento da UNESCO estabeleceu diversos documentos de base. Ao examinar estes documentos, ficou claro que a questão das relações sociais e de gênero no domínio das artes, da mídia e do desenvolvimento cultural, deveria ser aprofundada tendo em vista a importância

¹Mestre em Études sur le genre pela Université d'Angers na França. Bacharel em Médiation Culturelle pela Université Paris-est Marne la Vallée- Paris/França, especializada em Gestão Cultural pelo Centro de Pesquisa e Formação (CPF) do Sesc /SP, trabalha como programadora e gestora cultural. Email: luane_araujo@hotmail.com.

que lhes é atribuída dentro do relatório da Comissão mundial de cultura e do desenvolvimento. O Instituto Europeu de pesquisa comparativa sobre a cultura (*L'Institut européen de recherche comparative sur la culture- ERICArts*), preparou uma contribuição que mostrava a dimensão suplementar sobre as relações sociais e de gênero para cada um dos temas escolhidos pela UNESCO, formulando assim algumas recomendações para a elaboração de políticas culturais.² Uma das conclusões é a de que:

Muito se escreve sobre as mulheres e seu combate sobre a igualdade. Textos falam sobre este assunto no que diz respeito à ciência, às tecnologias, às mídias. Os pesquisadores, por outro lado, fazem pouco caso das mulheres nas políticas culturais e nas artes. No material existente, pouco se encontra em termos de indicações empíricas suscetíveis de serem utilizadas de modo a que haja avanços ou melhorias nas políticas culturais.³

Esta situação, no que concerne às políticas culturais, pouco mudou desde então. Inúmeros estudos realizados na França demonstram que na área cultural, embora políticas sejam implementadas buscando uma diminuição da desigualdade, esta diferença diminui muito pouco e se notabiliza pelo chamado “teto de vidro”⁴. Embora estes estudos evidenciem, inspirem e influenciem mudanças nas políticas, provoquem debates públicos acalorados e tenham um papel fundamental em algumas mudanças implementadas como as cotas, as subvenções, o reconhecimento de pares e a transparência de decisões; as mudanças são extremamente lentas.

Segundo o relatório do *Observatoire de l'égalité entre les femmes et les hommes dans la culture et la communication*⁵ de 2020, a parte das dramaturgas nas programações teatrais nacionais na França em 2008 era de somente 5% (Wolff, 2020, p. 38).⁶ A presença das autoras dramáticas nos palcos de teatro progrediu na última década, mas podemos considerar que esta progressão ainda é insuficiente. Esta presença sóbria é um sintoma que aparece igualmente em outras áreas do campo teatral e cultural, como podemos observar nas edições consecutivas do relatório anual do *Observatoire de l'égalité* (produzido desde 2013). Por exemplo, segundo

²Tradução : Les femmes dans les Politiques Culturelles, Institut européen de recherche comparative sur la culture, ARClut Media, Bonn, 1998, p.4

³Tradução: Ibid, Les femmes dans les politiques culturelles.

⁴O teto de vidro é uma expressão que vem do inglês e que é traduzida usualmente para o francês, mas que é diferente da utilização brasileira. A expressão *plafond de verre* (glass ceiling) é utilizada como metáfora da barreira invisível à ascensão, sofrida por mulheres, pessoas negras, e outras minorias.

⁵Observatório da igualdade entre homens e mulheres na cultura e na comunicação. Relatório anual produzido pelo Ministério da Cultura e Comunicação francês.

⁶ Presença das mulheres nas programações artísticas e na mídia. Tableau 38.

este relatório, no que concerne à consagração artística, nenhuma mulher foi premiada com o *Molière*⁷ de melhor dramaturga entre 2010 e 2019.⁸

“Em 2017 as mulheres eram ainda minoritárias em postos de direção de instituições culturais chanceladas pelo Ministério da Cultura e da Comunicação na França (29% de diretoras) embora tenha havido uma ligeira melhora em relação a 2016. As instituições de artes plásticas (centros de arte e fundos regionais de arte contemporânea) são em sua maioria dirigidas por mulheres (respectivamente 62% e 60 %) e as instituições de artes da cena (arts vivants) continuam maioritariamente masculinas (17% de mulheres encabeçando óperas e 12% para os lugares de música). Entre os dirigentes das 100 maiores empresas culturais, existem somente 12 mulheres. Elas são principalmente ligadas a empresas do meio do livro (3 mulheres para 11 instituições) e a da publicidade (4 mulheres para 21 empresas). As grandes empresas do audiovisual são dirigidas por homens, existe uma mulher para 29 empresas. Quais seriam os números se fizéssemos esta análise no Brasil?” (Araújo, 2019, p. 1483).

No Brasil, na área cultural, estatísticas são produzidas por exemplo para a área de cinema. Uma pesquisa da Agência Nacional do Cinema (ANCINE) baseada em 142 longa metragens brasileiros, lançados comercialmente em salas em 2016, mostra que 75,4% dos filmes são dirigidos por homens brancos. As mulheres brancas são responsáveis pela direção de 19,7% dos filmes, enquanto somente 2,1% dos filmes foram dirigidos por homens negros. Nenhum filme brasileiro de 2016 foi dirigido ou roteirizado por uma mulher negra.⁹

Na área teatral pouco se fala de políticas de fomento à equidade de gênero. O tema se torna cada vez mais relevante diante das borbulhantes discussões que os feminismos contemporâneos propõem. Casos de assédio, oportunidades silenciadas, questões de representatividade. Os assuntos são colocados na mesa e as políticas acompanham lentamente o debate público. Editais se propõem a cotas de raça e gênero, porém o debate é ainda imbuído de tabus que impedem a franca discussão das variáveis.

“No que diz respeito à cultura, entendendo-a enquanto um direito de todas/os, o PNPM 2013 – 2015¹⁰ diz que esse direito deve ser garantido por políticas que ampliem o acesso aos meios de produção, difusão e da própria produção cultural. Tendo como objetivos gerais a construção de uma cultura igualitária e democrática, promover a visibilidade da contribuição das mulheres na cultura, garantindo o

⁷A associação "Les Molières" foi criada em 1987 por diretores de teatros públicos e privados. Os prêmios Molières, criados pela associação, premiam a cada ano apresentações teatrais apresentadas em território francês no ano anterior, bem como artistas e técnicos.

⁸*Ibid.*, Tableau 67 – Part des femmes parmi les lauréat-e-s des Molières, 1987-2019, p. 45.

⁹Consultado em 25/07/19:

<https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/ancine-apresenta-estudo-sobre-diversidade-de-g-nero-e-ra-no-mercado>)

¹⁰PNPM - Plano Nacional de Políticas para as Mulheres - de 2013 – 2015.

acesso feminino aos conteúdos e meios de produção cultural. **Entre outras, promover, valorizar e estimular a participação e produção cultural das mulheres brasileiras.**¹¹ O MinC (Ministério da Cultura) é um dos órgãos responsáveis, junto com a SPM (Secretaria de Promoção de Políticas para as Mulheres) e outros, para colocar em prática as ações, do segmento cultural, propostas pelo PNPM 2013 – 2015” (Almeida; Cereda, 2017, p. 150).

Conforme citado no artigo acima, existem alguns editais específicos para as mulheres, prêmios e alguns tipos de cotas, porém seguem sendo insuficientes tendo em vista o volume de artistas e criadoras. **Diante do desafio da falta de amparo estatal e de fomento à criação destinado a mulheres, como os feminismos contemporâneos têm influenciado na tomada de consciência de artistas e como tem sido uma ferramenta de discussão de questões políticas?**

Realizei entre 2018 e 2020 uma pesquisa de mestrado¹² sobre as autoras de teatro contemporâneo na França e no Brasil. Por meio de entrevistas e análise de textos pude estabelecer paralelos entre temáticas, escolhas de trabalho, olhares sobre a condição de trabalho e sobre as políticas estabelecidas para o fomento destas escritas nos dois países. Pude, deste modo, estabelecer pontes entre expectativas e ações destas dramaturgas, à luz dos feminismos contemporâneos e de questões ligadas ao papel político das autoras de teatro contemporâneo entrevistadas. Dezoito dramaturgas¹³ foram ouvidas, lidas, comparadas e fruídas. Pretas e brancas, cis e trans, francesas e brasileiras e tantas outras diferenças não foram suficientes para apagar os inúmeros pontos em comum que atravessam distâncias e tornam as temáticas de gênero ferramenta de discussão política entre mulheres que são oriundas de diferentes classes sociais.

Mulheres são desencorajadas a escrever, a pautar, a propor seus pontos de vista a todo instante. Ganham menos, têm menos oportunidades e possibilidades de escolha. Na França como no Brasil, neste início de século ainda se experimenta a barreira invisível que impede mulheres de colocarem seus pontos de vista de forma clara e de obterem oportunidades de trabalho igualitárias. As poucas políticas culturais propostas neste âmbito não dão conta da imensa e borbulhante avalanche de ideias e propostas artísticas. O caráter patriarcal e colonial

¹¹Grifo nosso.

¹²ARAÚJO, Luane, *Les voix des autrices du théâtre contemporain : France et Brésil, perspectives féministes et visions politiques à la fin des années 2010*, Mémoire de Master Études sur le génre, Université Angers, 2020. <https://dune.univ-angers.fr/documents/dune12778>

¹³As dramaturgas entrevistadas são: Francesas - Alexandra Badea, Aline César, Carole Thibaut, Marine Bachelot Nguyen, Marion Aubert, Nadège Prugnard, Penda Diouf, Rébecca Chaillon. Brasileiras - Ave Terrena Alves, Carolina Bianchi, Dione Carlos, Grace Passô, Marcia Zanelatto, Maria Shu, Michelle Ferreira, Silvia Gomez, Vana Medeiros, Viviane Dias.

das discussões sobre política cultural se evidencia na falta de ações de fomento e estímulo à equidade de gênero na área cultural.

FEMINISMOS CONTEMPORÂNEOS

“O contemporâneo é aquele que olha fixamente para o seu tempo, para perceber não suas luzes, mas suas obscuridades. Todas as épocas são, para aqueles que as experimentam na contemporaneidade, obscuras. Contemporâneo é precisamente aquele que sabe ver esta escuridão, que sabe escrever mergulhando sua escrita na escuridão do presente. (...) é aquele que recebe em plena cara o feixe de escuridão que vem de seu tempo” (Agamben, 2009, p.7).

O teatro segue sendo o lugar do encontro entre tempo e espaço, uma linguagem viva. Escrever para o seu tempo e estabelecer uma conexão com seu passado estão entre as intenções mais declaradas durante as entrevistas com as dramaturgas. Ser feminista e ter uma visão política e dialógica do mundo é também um ponto de concordância entre todas.

Você é feminista?

Esta pergunta foi feita de forma direta às autoras e as respostas foram igualmente francas. A resposta foi sim para 100% das dezoito dramaturgas entrevistadas na França e no Brasil. Esta resposta surpreende por ser tão direta e afirmativa em sua totalidade.

Desde o início da década de 2010, pode-se testemunhar o crescimento de um interesse geral pelas questões feministas e de gênero, acelerado pelas novas mídias, particularmente na América do Norte, na América Latina e na Europa, observado a partir de movimentos nascidos nas redes sociais como #Metoo, #Balancetonporc, #Niunamenos, #Elenao.¹⁴ As questões de violências contra a mulher, de igualdade, de identidades e das ditas minorias tomaram importância no debate social na França e no Brasil. A politização das discussões foi posta em evidência desde a democratização da internet e da amplificação do acesso a instrumentos de conhecimento e de comunicação.

A partir dos anos 2010, em várias regiões, pode-se observar uma nova geração de artistas que trabalha de forma mais coletiva e menos hierárquica, que deseja trabalhar novas estéticas, identidades artísticas e não têm medo de se engajar em lutas sociopolíticas e identitárias (Bevenuto; Souza, 2017, p.22). Se desenvolvem, em espaços específicos, encontros e seminários dedicados à criação dramática, residências; não somente em São

¹⁴#Metoo foi um movimento que aconteceu na sequência do caso Harvey Weinstein no fim de 2017 em Hollywood e teve repercussão em diversas áreas; na França, #Balancetonporc foi a versão que sacudiu o debate público; o assassinato brutal de uma moça argentina desencadeou a hashtag #Niunaamenos, milhares de pessoas foram às ruas na Argentina contra o feminicídio, o movimento repercutiu através das redes sociais em diversos países da América Latina. As manifestações conhecidas sob o nome do movimento Ele Não ou #EleNão, foram manifestações populares, dirigidas por mulheres, que aconteceram em diferentes regiões do Brasil e do mundo, tendo como objetivo principal protestar contra a candidatura da extrema-direita à presidência do Brasil.

Paulo e no Rio de Janeiro, mas em todo o Brasil. Os artistas procuram, a partir daí, ecoar suas vozes, afirmar suas identidades, contar as histórias de suas cidades, contextualizar a complexidade de suas narrativas de modo mais político e social.

AS DRAMATURGAS – ESTRATÉGIAS E INFLUÊNCIAS

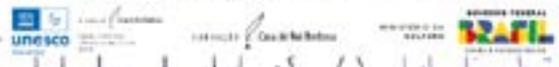
Se alguns falam de feminismo interseccional, de Afrofeminismo ou de Transfeminismo, a maior parte das entrevistadas preferiu não se definir a partir de linhas ideológicas específicas. A maioria das autoras identificaram um verdadeiro despertar feminista na última década. Algumas afirmaram terem sempre sido feministas, mas terem despertado para esta consciência política feminista somente há alguns anos.

Esta conscientização se produziu a partir de situações diversas: aperceberem-se sistematicamente imbuídas de referências literárias e artísticas masculinas; terem experienciado somente a leitura de dramaturgos homens durante a juventude; terem pensado na questão das representações femininas só recentemente, etc. Observa-se que a heterogeneidade das respostas não é específica da França ou do Brasil. Nestas diferentes sociedades se apresenta um momento de excepcional interesse pelas questões feministas. Mesmo que o feminismo digital não seja apresentado como “a” fonte propulsora deste despertar de consciência para todas as entrevistadas, pode-se considerar que a força desta “onda” em termos de informações, de trocas, de comunidades, de conexões, é mais profunda do que aquilo que emerge.

Se o teatro é uma arte bastante artesanal e analógica, mesmo na nossa época, devemos ter em mente que uma mudança na forma de pensamento, de troca e de comunicação está em andamento. No que concerne às dramaturgas, esta reflexão afeta a amplificação das grades de leitura política graças às trocas feministas. Com diferentes perspectivas e versões do feminismo, elas têm também lógicas diferentes e formas distintas de manifestar seu feminismo e de inseri-lo em suas práticas de trabalho e estratégias de escrita. É interessante observar que mesmo em realidades culturais, de classe, e de raça diferentes, elas falam do feminismo como uma necessidade não negligenciável, e como um instrumento de mudança.¹⁵

É uma vigilância que isso trouxe para minha escrita, uma forma de atenção para não cair na reprodução automática de esquemas de representações simbólicas. **Carole Thibaut (dramaturga e diretora)**

¹⁵Todas as entrevistas feitas com as dramaturgas desta pesquisa e apresentadas na sequência do artigo, foram realizadas entre agosto e dezembro de 2019, presencialmente e por videoconferência. Foram devidamente gravadas, traduzidas pela autora do artigo e autorizadas pelas dramaturgas.



Eu sempre fui feminista, sempre fui contestadora. Mas eu não tinha tanta consciência de algumas imposições. **Silvia Gomez (dramaturga)**

Eu sou feminista porque eu acho que não há outro modo de estar no mundo hoje em dia, meu gatilho foi a maternidade. **Maria Shu (dramaturga e roteirista)**

Eu acho que o feminismo está em permitir que as mulheres sejam o que elas desejarem. Este ano eu tive a sorte de trabalhar com muitas mulheres, é claro que isso muda, porque você entende que há outras formas de comandar, organizar, coordenar as coisas. Claro que influencia, porque você vai se descobrindo, vai se expandindo. **Dione Carlos (dramaturga, roteirista e atriz)**

O feminismo parece ser uma grade de leitura para observar o mundo, mas também um comportamento político na forma de conduzir as autolegitimações de discursos. Eu sou mais afrofeminista ou feminista interseccional, mas também reflito sobre todas as outras discriminações. Eu entendi que meu ponto de vista é importante; se me coloco em comparação com todos os autores e autoras do mundo, eu fico mal, mas se considerarmos que eu sou uma autora, negra, etc... não digo que eu escreva mais ou melhor mas, por exemplo, recentemente eu me autorizei a escrever de forma diferente. Para falar concretamente, recentemente, eu me autorizei a inventar palavras. **Rébecca Chaillon (dramaturga e atriz)**

Conforme vai avançando essa expressão da identidade própria do gênero mulher, você vai vendo todas as portas que vão sendo fechadas e toda a sexualização que vão depositando sobre o seu corpo, e como você está sempre a serviço do prazer de outra pessoa. Eu sou feminista porque eu percebi essas opressões, mas eu acho que eu era feminista mesmo antes de a questão da identidade de gênero aparecer. Eu acho que foi por perceber que a gente não lia mulheres; como artista me inquietava o fato de ver sempre as histórias do mesmo ponto de vista ou de um ponto de vista muito parecido. Isso é nivelar pelo empobrecimento estético. **Ave Terrena Alves (dramaturga)**

A ideia de feminismo para mim é muito atrelada ao fato de a minha família ser uma família negra e pobre. Por exemplo, posicionamentos e visões sobre o corpo da mulher, sobre o meu corpo, as minhas relações, sobre como o mundo me vê como mulher, está muito atrelado ao fato de ser uma mulher negra, e de ser uma mulher pobre. Eu sempre fui gorda, quando você é uma mulher gorda, naturalmente você passou uma parte da sua vida com questões em relação ao seu corpo, por mais que eu sempre tenha lidado muito bem com isso. **Grace Passô (dramaturga, atriz e diretora)**

Eu me recuso a ser fruto do iluminismo só, apesar de ele estar em mim, mas é a arte que pode romper com tudo isto. Então tem essa questão da voz feminista como uma potência subversiva, que se recusa a cooperar. **Viviane Dias (dramaturga, atriz e diretora)**

Para as dramaturgas entrevistadas, o feminismo aparece na forma e nos assuntos das peças teatrais, mas também nos conceitos.

O feminismo aparece no conteúdo e na forma. Esta espécie de herança militante feminista, na qual eu mergulhei muito. Na forma, aparece presente no modo como os personagens se exprimem e jogam com as referências. Falar de sexualidade, uma certa

cultura da palavra, que vem dessa liberação da palavra... Existe também a questão do humor, de falar de coisas sérias com uma certa leveza. Uma mistura de tragédia e comédia. **Marine Bachelot Nguyen (dramaturga e diretora)**

Eu coloco sempre uma figura feminina nas minhas peças. Mesmo se for uma peça com muitos homens, sempre vai haver uma heroína surgindo do caos. **Nadège Prugnard (dramaturga)**

Meus trabalhos são cada vez mais feministas, nós temos ainda hoje que lutar tanto por igualdade e sobrevivência! Me parece conter em si a própria ficção-científica. E essa é a ficção que vejo de algum jeito no meu trabalho. **Carolina Bianchi (dramaturga e atriz)**

É uma preocupação constante, uma questão essencial em tudo que eu escrevo, cada vez mais. Às vezes é o assunto central, às vezes aparece na distribuição equitável dos personagens. **Alice César (dramaturga e diretora)**

Esta consciência aparece na preocupação de escrever bons personagens femininos. Nas minhas primeiras peças o feminismo não estava presente na minha vida, então eu não pensava em algumas coisas quando eu escrevia. Não tem como não ser. Ao mesmo tempo, não se pode cair na falácia de dizer que se é e não ter nenhuma atitude nem de autocrítica nem de crítica. Sou, com todas as minhas contradições, com todas as minhas percepções machistas diárias. **Michelle Ferreira (dramaturga e diretora)**

Entre as características que encontramos durante a pesquisa, faz parte a de uma rede invisível que apoia as relações entre as dramaturgas. Na França e no Brasil, durante as entrevistas, pudemos observar que as autoras se conhecem, se admiram, trabalham juntas em certos projetos e isso pode dar um enorme impulso à criação. Nas entrevistas, os sorrisos eram abundantes ao evocarmos as outras dramaturgas que fazem também parte desta pesquisa:

Hoje eu trabalho muito mais com mulheres, isso é uma intenção, isso não aconteceu só naturalmente, porque me interessa entender de quais grupos eu quero fazer parte agora, para quem eu quero falar. E as ideias que se relacionam a isso, que se relacionam ao feminismo e à negritude, para mim estão muito ligadas também hoje. **Grace Passô (dramaturga, atriz e diretora)**

As dramaturgas se regozijam em fazer parte desta geração. Muitas possuem sua própria companhia e são desse modo produtoras de projetos. Nesse momento, elas decidem então trabalhar entre mulheres ou com mais mulheres do que antes. Estamos falando aqui de mulheres que em algum momento de suas trajetórias tem um poder de decisão, mesmo que pequeno e optam pela perspectiva feminista na ação. A maioria dispõe de uma atenção especial à escrita de personagens femininos. Na forma como estas personagens agem e interagem, na forma como os diferentes corpos são abordados e como elas escolhem se colocar na cena. No Brasil e na França, pudemos observar festivais ou projetos onde as

autoras entrevistadas se encontram; durante as entrevistas elas citaram suas colegas contemporâneas e as utilizaram em diversos momentos como referência.

A consciência de sua condição política enquanto mulheres, permite que se busque um leque de temáticas ligadas à contemporaneidade. Esta consciência produz textos que questionam, poetizam e visibilizam: a xenofonia, as questões raciais, a lgbtfobia, as questões de imigração e exílio, de violência policial, etc.; opressões transversais às opressões de gênero.

Os feminismos contemporâneos permitem a estas dramaturgas um novo olhar para as relações de trabalho e apesar da quase ausência de políticas culturais que amparem esta nova consciência, elas se munem de ações feministas em seu dia a dia de trabalho, revolucionando o cotidiano.

Sou muito vigilante aos papéis que escrevo para as mulheres, que elas saiam da mãe, da puta ou da virgem. Eu dirijo minha companhia com Marion Guerrero (diretora teatral), somos duas mulheres dirigindo, o que já dá um certo susto; é muito raro uma dramaturga dirigir uma companhia. Isso muda muito devagar, eu ganho menos que os homens, eu tenho menos prêmios que os homens, eu fico menos em cartaz... Como mulher, levei muito tempo para entrar em assuntos políticos porque eu não me sentia legítima - com certeza, também, por questões de representatividade. **Marion Aubert (dramaturga e diretora)**

Um dos objetivos, consciente ou inconsciente, em meu teatro nestes últimos anos é encenar as teorias e olhares interseccionais. Compartilhar um pouco dessa forma de ver o mundo são as apostas das minhas peças, são instrumentos de consciência também, de luta de posição no mundo. Evidentemente isso passa pelo sensível, pelo apoio da ficção, da emoção, etc. **Marine Bachelot Nguyen (dramaturga e diretora)**

Eu sofri muito, e eu ainda sofro... Minha maior luta é contra o meu sentimento de ilegitimidade, minha autocensura, meus complexos culturais, sociais e etc.; mesmo que isso não apareça exteriormente (sou diretora de um Centro Dramático Nacional, tenho 50 anos, etc.). Eu entendi que a minha lentidão, o que fazia com que eu não chegasse a entrar em certos circuitos, não era unicamente meu problema de legitimidade pessoal. **Carole Thibaut (dramaturga e diretora)**

Personagens femininas, extremamente variadas e interessantes, atravessam todas as peças. Estas personagens têm papel especialmente decisivo, desafios interligados e, segundo as entrevistadas, isso não é por acaso, e sim uma intenção. Observamos igualmente um cuidado na distribuição de personagens transgêneros e cisgêneros, heteronormativos ou

queers. A condição de ser uma mulher: cisgênera ou transgênera, branca ou não branca, com um corpo normatizado ou fora da norma, ser mãe ou não, ser francesa ou brasileira, está presente nestas dramaturgias.

O que eu estou tentando fazer cada vez mais é encarar a mim mesma e as minhas questões, também como um sintoma do meu tempo, do meu contexto político e social. Eu sou um sintoma, e os meus incômodos são um sintoma disso que é maior, são estruturais. Escrever é um testemunho de inconformismo. **Silvia Gomez (dramaturga)**

Não é o que a mulher olha o que importa, é o lugar de onde ela olha. Ela vai olhar com tudo que a constitui e ela vai olhar particularmente do lugar do outro, quer dizer, daquele que não está no centro, e que não se vê a si mesmo como um sujeito em evidência. **Carole Thibaut (dramaturga e diretora)**

Eu não sei o que é uma mulher... ainda. E eu sou uma mulher, e eu sei que eu sou uma mulher. Eu sei que se eu não fosse uma mulher eu não seria eu. Mas eu não sei se existe uma escrita de mulher, eu acho que ela não se dá através de determinadas características. Porque uma mulher não tem limites. Eu acho que existe um universo que permeia a história das mulheres ao longo da história humana, obviamente esse universo nos traz relações com determinadas coisas, e determinados modos, e isso faz com que esse grupo humano, que são as mulheres, obviamente tenha uma história ancestral muito grande e definitiva para humanidade. Existem modos de operar, existem segredos... Mas eu acho que isso também é uma construção em movimento. **Grace Passô (dramaturga, atriz e diretora)**

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A relação entre arte e política não é uma passagem da ficção para a realidade, mas uma relação entre duas maneiras de produzir ficções. As práticas da arte não são instrumentos que forneçam formas de consciência ou energias mobilizadoras em proveito de uma política que lhes seja exterior (...) **mas elas contribuem para desenhar uma paisagem nova do visível, do dizível e do factível.** Forjam contra o consenso outras formas de “senso comum” (Rancière, 2012, p.75).

Uma atenção a um passado recente, que parece afetar o presente, é ponto comum em diversas peças. O que interessa às dramaturgas é criar pontes através do tempo, dos textos e dos vocabulários artísticos. O teatro acaba por ser uma linguagem propícia a desvendar certas conexões incompreensíveis entre o passado e o presente. Ele se presta a imersões que pressupõem uma certa distância de análise histórica, misturada a entradas poéticas, o que permite uma interlocução com o público. Uma interpelação às versões da História e às Histórias que simplesmente ainda não foram escritas.

Para as artistas dos dois países, as perspectivas feministas se inserem em diversas etapas de suas escritas: o desejo de homenagear mulheres invisibilizadas (da História antiga ou recente); uma determinação em contribuir para a construção de novas subjetividades, em desconstruir estereótipos e em fornecer perguntas estrategicamente colocadas em lugares

inesperados. Elas demonstram um engajamento com a linguagem, uma atenção aos discursos e propõem ações pragmáticas como trabalhar com mais mulheres que anteriormente, mostrar especial atenção à complexidade das personagens femininas e das representações femininas.

A experiência teatral é política em sua própria estrutura. A partir da experiência do encontro com o público, ela se propõe a reconfigurar a vivência de mundo e isto representa uma vivência política. O efeito político das peças teatrais não é calculável, assim como o efeito do feminismo e das discussões de gênero. Contudo, a interrupção, a subversão e a diversidade de pontos de vista coloridos de conotações políticas, no teatro, participam na amplificação dos universos de espectadoras e de espectadores e de uma renovação de estéticas artísticas. No Brasil, as dramaturgas têm certamente bem menos ajudas institucionais para a escrita, mas nos dois países nota-se o desenvolvimento de um trabalho com as companhias e o estabelecimento de acordos de apoio e de intercâmbio artístico. Para que haja uma legitimação artística, é de extrema importância que o texto seja encenado assim como publicado.

Muito se pode falar sobre diferenças geracionais, de raça, classe e socioculturais, no entanto, neste artigo, o desejo é de buscar pontos de conexão apesar das inúmeras diferenças. Sob o pano de fundo da contemporaneidade destas mulheres, percebe-se uma quantidade notável de proposições dramatúrgicas que se correspondem, se encontram, convergem e têm uma clara influência dos feminismos contemporâneos. Estas mulheres vivem na fenda de luz de seu tempo e retratam a sombra de sua contemporaneidade. Usando sua escrita como estratégia política, suprem lacunas que o poder público tem insistido em não preencher.

“Aqui estamos, de saída, submetidos ao paradoxo teatral, divididos entre o desejo de compreender e explicar os textos, e cheios de amor pelos que resistem, que não se mostram imediatamente como fáceis, entregando pronto um universo raso ou insignificante. O texto de teatro não imita a realidade, ele propõe uma construção para ela, uma réplica verbal prestes a se desenrolar em cena! (Ryngaert, 1998, p. 5).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? e outros ensaios, Chapecó, Argos, 2009 [2008], p.7.

ALMEIDA, Milena, CEREDA Allan. História das políticas culturais para mulheres no Brasil. RELACult – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade 142, V. 03, ed. especial, 2017, p. 150.

ARAUJO, Luane. Les voix des autrices du théâtre contemporain: France et Brésil, perspectives féministes et visions politiques à la fin des années 2010. Mémoire de Master Études sur le genre, Université Angers, 2020.
<https://dune.univ-angers.fr/documents/dune12778>

ARAUJO, Luane. Políticas pela igualdade entre mulheres e homens na área da cultura: quando a militância influencia a política e vice-versa- um caso francês. In: ANAIS DO X SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS, Org. Lia Calabre, Alexandre Pires Domingues [e] Adélia Zimbrão, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2019, p. 1483. [<http://hdl.handle.net/20.500.11997/16423>]

ANCINE- Agência Nacional do Cinema -
<https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/ancine-apresenta-estudo-sobre-diversidade-de-g-nero-e-ra-no-mercado>

BEVENUTO, Assis (org.), SOUZA, Vinicius. Dramaturgia de Belo Horizonte: primeira Antologia, Belo Horizonte, Javali, 2017, p.22.

FÉRAL, Josette. Trajectoires du Soleil, em torno de d'Ariane Mnouchkine, Éditions Théâtrales, Paris, 1998, p.245.

HOLANDA, Heloisa Buarque. Explosão feminista: arte cultura, política e universidade, São Paulo, Companhia das Letras, 2018.

Ministère de la Culture, Département des études, de la prospective et des statistiques, DEPS, *Observatoire de l'égalité entre femmes et hommes dans la culture et la communication. Rapport 2020*. Directeur de la publication : Loup Wolff, Paris, 2020, p. 38. Consultado em 15/07/20 em: <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Etudes-et-statistiques/Publications/Collections-d-ouvrages/Observatoire-de-l-egalite-entre-femmes-et-hommes-dans-la-culture-et-la-communication/Observatoire-2020-de-l-egalite-entre-femmes-et-hommes-dans-la-culture-et-la-communication>

Ministère de la Culture et de la communication (site) - <http://www.culture.gouv.fr>
 RANCIÈRE, Jacques. Le spectateur émancipé, Paris, La fabrique Éditions, 2008.
 O espectador emancipado, São Paulo, Ed. WMF Martins Fontes, 2012, p.75

RELATÓRIO- Institut européen de recherche comparative sur la culture, Les femmes dans les Politiques Culturelles, ARcult Media, Bonn, 1998, p.4.
https://www.ericarts-institute.org/web/files/135/en/women_and_cultural_policies_francaisereport.pdf

RYNGAERT, Jean-Pierre. Ler o teatro contemporâneo, São Paulo, Martins Fontes, 1998. [1993], p. 05.

PROPOSTA DE UMA TIPOLOGIA DE INTERAÇÕES NO E COM O NOVO MUSEU DO IPIRANGA

Pedro Vianna Godinho Peria¹

RESUMO: O trabalho apresenta reflexões fruto de uma pesquisa em curso cujo locus de estudo é o “Novo” Museu do Ipiranga da USP. Depois de quase uma década com suas exposições fechadas para restaurações, reformas e modernizações, o primeiro museu do Estado de São Paulo reabriu na efeméride do bicentenário da Independência e em apenas seis meses já ultrapassou o número total de visitantes se comparado ao ano anterior ao fechamento. Com grande ênfase aos aspectos da acessibilidade e procurando colocar em debate cenas e personagens polêmicas da história nacional, as interações nos e com os espaços do Museu têm se mostrado um manancial de significados ainda a serem interpretados.

PALAVRAS-CHAVE: Patrimônio Cultural. Museus. Museu do Ipiranga.

INTRODUÇÃO

Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses vaticinou, em meados da década de 1990, como seriam os museus no século XXI: “não serão espaços anacrônicos e nostálgicos, receosos de se contaminarem com os vírus da sociedade de massas, mas antes, poderão constituir extraordinárias vias de conhecimento e exame dessa mesma sociedade” (Meneses, 1994, p. 14). Aí existe a mistura de um anseio, uma promessa e uma prescrição. De um lado, o professor, que pouco havia deixado seu cargo de diretor do Museu Paulista da Universidade de São Paulo, admite um receio de os museus seguirem por um caminho indesejável, o da cultura de massas. Por outro lado, a promessa só é feita porque ali, na década de 1990, não estava claro qual seria o futuro dos museus. Enfim, o autor coloca uma perspectiva normativa sobre o andamento da área museológica nas décadas futuras.

Entre o que o museu não pode ser, o que ele ainda não é e o que ele deve ser, podemos nos questionar: o que o museu é? Neste texto, apresento delineamentos preliminares da minha pesquisa empírica para a tese de doutorado em Administração Pública e Governo. Longe de

¹Doutorando em Administração Pública e Governo na Escola de Administração de Empresas de São Paulo da Fundação Getúlio Vargas (FGV EAESP). E-mail: p.v.g.peria@gmail.com.

tentar responder a essa pergunta, procuro discutir formas pelas quais diferentes públicos experimentam museus e como essa vivência mostra-se como uma afetação mútua entre público e instituição.

Para tanto, parto de um estudo de caso do Museu do Ipiranga, especialmente frutífero por três motivos. Em primeiro lugar, esse museu é bastante enraizado no cotidiano paulistano e ficou fechado por quase dez anos, um dos motivos pelos quais a sua reabertura em setembro de 2022 foi um evento de grandes proporções. Em segundo lugar, durante seu fechamento, uma extensa e custosa reforma e ampliação do espaço do Museu foi realizada, de forma que, agora, tanto visitantes quanto equipe de funcionários lidam com um museu efetivamente novo em suas dimensões físicas. Em terceiro lugar, todas as exposições foram revistas e o partido curatorial foi adequado às pesquisas conduzidas por docentes do Museu e, nesse processo, há grande preocupação em discutir o caráter racista, machista, classista e colonialista dos acervos da instituição a fim de colocar em estado de dúvida o próprio discurso veiculado pelo Museu desde sua criação no alvorecer da República. Assim, a reabertura permitiu aplicar com maior ênfase a perspectiva que o próprio Ulpiano Bezerra de Meneses (1994) define como “laboratório da História”, no qual a função do museu é trabalhar sobre a memória entendendo-a como objeto do conhecimento. Todos esses aspectos tornam a qualidade de “novo” do Museu do Ipiranga bastante dúbia: enquanto efetivamente é um novo museu para todos os públicos, suas pesquisas e orientações têm sido elaboradas e discutidas há mais de trinta anos enquanto ainda deve lidar com as perspectivas sociais que guiaram sua política de acervo durante mais de um século.

Nessa condição de velho-novo, procuro interpretar como as perspectivas críticas e revisionistas pensadas no âmbito da curadoria são materializadas e vividas no chão do Museu. Assim, uma face da pesquisa se debruça sobre a narrativa de especialistas enquanto outra se dedica a participar da experiência de público no Museu. Este texto discute elementos da segunda face, propondo uma tipologia parcial e preliminar de interações no e com o Museu do Ipiranga. Para tanto, na próxima seção apresento uma síntese das perspectivas que orientaram o Museu em seus quase cento e trinta anos de existência. A terceira seção coloca uma breve nota metodológica, explicitando as técnicas de produção do material empírico empregadas. A quarta seção, enfim, inclui a proposta de tipologia, na qual os diferentes tipos são descritos rapidamente a fim de subsidiar novos questionamentos que deverão guiar os futuros ciclos de pesquisa etnográfica. Nas Considerações Finais, retorno para a perspectiva do museu como laboratório da História a fim de matizar essa prescrição a partir das interações observadas empiricamente.

O “NOVO” MUSEU DO IPIRANGA

Tendo sido inaugurado nos primeiros anos da República, o Museu do Ipiranga tem sua trajetória marcada por inflexões marcantes em sua razão de ser. Esta seção busca ressaltar qual é a narrativa contada nas suas diferentes fases e quais são os agentes responsáveis direta ou indiretamente pela sua reprodução. Não se trata de uma revisão histórica, com a preocupação de delinear com detalhes cada momento da gestão do Museu, mas apenas delimitar quais foram as diferentes orientações que guiaram a instituição ao longo dos anos.

A partir da década de 1870, o país viveu uma explosão e popularização das teorias raciais que criavam uma representação largamente aceita na qual “o país era descrito como uma nação composta por raças miscigenadas, porém em transição” (Schwarcz, 1993, p. 16). Ora conjuntamente ora em combate com teorias liberais, o racismo como forma de análise e intervenção social torna-se rapidamente um ideário dominante entre as elites políticas e intelectuais do Brasil em fins do Império. Falamos, então, de ideias em movimento e, nessa transição tectônica pela qual passava o Brasil, a criação de museus voltados ao arquivo e à pesquisa é peça fundamental para compreender a adequação das teorias raciais ao contexto nacional. Parte de um movimento maior de transformação da ciência museológica, o final do século XIX abarca a criação de instituições importantes e já alinhadas com as perspectivas positivistas em voga no mundo europeu. Se durante a maior parte do Império, o Brasil foi fonte de pesquisas, a partir dos anos 1870 vemos certas elites se posicionarem para a criação de instituições nacionais capazes de elaborar estudos de mesma qualidade dos estabelecimentos europeus. É nesse contexto que o Museu Paulista é criado, em 1893.

Essa instituição foi idealizada, poucos anos depois da Proclamação da Independência (1822) como um monumento comemorativo à emancipação nacional, mas o projeto só pôde ser efetivado setenta anos depois, quando a província paulista tinha maior importância econômica, contexto no qual uma instituição de cunho científico “parecia constituir um suporte para outras significações” (Schwarcz, 1993, p. 102) relevantes para uma elite em plena ascensão. Indo além da função comemorativa, a primeira exposição do Museu Paulista foi inaugurada em julho de 1894 a partir de uma coleção de Joaquim Sertório, grande proprietário de terras, contendo “espécimes de história natural, peças de mobiliário, jornais e objetos indígenas” (*Ibidem*) e sendo dirigida pelo zoólogo europeu Herman von Ihering.

Nessa fase inicial, o museu se propõe à criação de uma coleção enciclopédica, capaz de abarcar todo o conhecimento, desde que rotulado como científico, da produção natural e humana - num momento no qual o *natural* e o *humano* se confundiam a depender dos povos aos quais se referia. Na leitura de Lilia Schwarcz (1993), “tendo como base um saber

evolutivo, classificatório e pautado no modelo das ciências biológicas, von Ihering imprimirá ao Museu Paulista um perfil profissional, adaptado aos grandes centros europeus e conforme com eles” (p. 103). O Museu é configurado, então, como um polo produtor e difusor do melhor saber científico; e “melhor” entendido aqui como a adaptação dos padrões da pesquisa biológica às ciências humanas para a compreensão do “problema racial”.

Ainda assim, os primeiros anos foram de baixa produção e grande dependência da figura pessoal de seu diretor, que deixou a direção da instituição em 1916, dando lugar ao engenheiro civil Afonso d'Escragno Taunay. Nessa gestão, “o museu continuará a desenvolver pesquisas em história natural, mas abrirá mão de seu antigo projeto mais globalizante” (Schwarcz, 1993, p. 123). Podemos entender esse momento como uma fase de transição durante um período decadente da sua produção museológica; transição entre o cientificismo positivista das teorias raciais para a especialização como um museu historiográfico. A partir desse momento, também, com a estruturação da USP, parte substancial do acervo é redirecionado para a criação de outras instituições, como o Instituto Biológico e o Museu de Zoologia. Nesse quadro de esvaziamento funcional, enquanto “instituição complementar” da Universidade, a gestão de Taunay é responsável por consolidar “uma visão particular de história do Brasil”, tendo o Museu como “plataforma privilegiada para a difusão de narrativas históricas em torno da formação do Brasil, atuando em um raio de ação que extrapolou o circuito de intelectuais e acadêmicos para atingir a escola e o público em geral” (Lima, 2017, p. 7).

Taunay inicia sua gestão (1917-1945) com o desafio de tomar parte nas comemorações do Centenário da Independência de 1922, que, em São Paulo, logrou consolidar a imagem do bandeirante como símbolo paulista e, ao mesmo tempo, nacional. Nesse estágio, o foco foi levantar importantes aquisições documentais e iconográficas para a montagem de uma exposição tão monumental quanto o próprio edifício. Segundo Vera Lúcia Nagib Bittencourt (2017), “Taunay insistiu na ‘evocatividade’ das peças e arranjos que desenvolvia nos espaços do Museu Paulista. Preocupava-se minuciosamente com cada detalhe, para que determinada impressão fosse alcançada junto aos visitantes do Museu” (p. 103). Indo às últimas consequências, Paulo Garcez Marins (2017) coloca que “pode-se afirmar com firmeza que as encomendas de obras de arte realizadas durante a gestão Taunay formam a maior e mais complexa demanda oficial de pinturas históricas e esculturas celebrativas realizadas por um museu brasileiro ao longo do século XX” (p. 170-171). Tratava-se de presentificar o passado de forma a criar identificação entre o objeto exposto e o público, sendo o motor desse sentimento de ligação à identidade nacional: “jamais houve oscilação significativa nesse seu

projeto visual, de dar a ver uma história do Brasil como uma história de paz. (MARINS, 2017, p. 184).

Uma nova inflexão pode ser vista a partir da gestão de Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses, entre 1989 e 1994, informada, dessa vez, por uma perspectiva historiográfica crítica, de desnaturalização dos objetos museológicos e da importância do papel educativo dos museus. De acordo com o autor, se a disciplina historiográfica é voltada para a compreensão de fenômenos históricos, o museu não poderia estar dissociado disso; na verdade, deveria ser uma instituição capaz de articular todo o conjunto da sociedade nesse empreendimento de pesquisa e questionamento. Questionando-se sobre a função do Museu Paulista, o então diretor coloca que o museu histórico deve ser entendido como objeto não como objetivo do conhecimento (Meneses, 1992, p. 6).

Assim, não se trata de descartar a narrativa heroica criada pelo e dentro do Museu nos seus anos anteriores, mas utilizar essa narrativa de forma crítica como objeto de estudo, como forma de expandir o conhecimento sobre a história nacional. A gestão de Ulpiano Bezerra de Meneses é responsável, então, pela abertura de uma nova fase de pesquisas no Museu Paulista: as que fazem do próprio Museu seu objeto de pesquisa. Além disso, o projeto expográfico foi alterado com a criação do Plano Diretor do Museu, de 1990, a contratação de museólogos e museólogas profissionais (Ornstein; Barbuy, 2015) e a criação de exposições voltadas ao cotidiano, ao universo do trabalho e à história do imaginário (Meneses, 1992) e o fortalecimento da área educativa.

A partir desse período até o fechamento do Museu do Ipiranga, sua orientação foi em direção ao aprofundamento ou manutenção do projeto estabelecido no início da década de 1990. Os quase dez anos de fechamento não significaram a paralisação das atividades do Museu; na verdade, podemos admitir que esse período foi usado de forma bastante produtiva pela equipe, que se dedicou a organizar estruturas de governança adequadas para a reabertura, envolvendo a modernização arquitetônica, a expansão do espaço expositivo e a reformulação das exposições. Do ponto de vista do tratamento do acervo e do partido expositivo, que mais importa aqui, a equipe gestora do Museu mostra que há uma grande preocupação em discutir criticamente representações da história nacional “que têm se tornado cada vez mais polêmicas” (UNIFESP, 2021). Do ponto de vista arquitetônico, a área total das exposições triplicou e recursos de acessibilidade foram tomados com grande ênfase a fim de transformar o Museu em uma referência nesse aspecto.

Com sua reabertura no dia 07 de setembro de 2022, o Museu do Ipiranga mostrou sua nova face. Em termos arquitetônicos, novos espaços expositivos foram criados e toda a área

foi adequada aos parâmetros da acessibilidade universal, que se estende aos recursos utilizados nas exposições. Essas, agora, ocupam todo o edifício-monumento em onze propostas de curadoria do acervo: 1) Uma História do Brasil; 2) Para Entender o Museu; 3) Passados Imaginados; 4) Mundos do Trabalho; 5) Casas e Coisas; 6) Territórios em Disputa; 7) Coletar: Imagens e Objetos; 8) Conservar: Brinquedos; 9) Catalogar: Moedas e Medalhas; 10) Comunicar: Louças; 11) A Cidade Vista de Cima. Atravessa todas as exposições a perspectiva estabelecida na gestão de Ulpiano Meneses de fazer com que a celebração história seja tida como objeto do conhecimento, mais do que como objetivo da instituição. Assim, não é exagero dizer que a reforma iniciada de forma emergencial e a consequente retirada de todo o acervo do edifício-monumento foi uma oportunidade para refazer as exposições a fim de adequá-las às pesquisas que já vinham sendo feitas no Museu há mais de trinta anos.

Esse cenário ainda está sendo experimentado pela equipe do Museu e pelo público. A pesquisa que coloco em prática procura interpretar em quais termos a “nova” orientação curatorial é vivida no “Novo” Museu do Ipiranga. As próximas seções trazem ensaios empíricos para delinear formas pelas quais eu, pesquisador, tenho percebido essa vivência.

NOTA METODOLÓGICA

A proposta de análise que apresento aqui parte de um desenho de pesquisa etnográfica iniciada no primeiro semestre de 2022 a fim de mapear e interpretar quais usos são feitos do Novo Museu do Ipiranga que, como visto, deve ser entendido como um palimpsesto no qual diferentes narrativas foram construídas, contestadas e refeitas.

Buscando construir um rol de material empírico baseado no critério da sua riqueza de significados, utilizo três estratégias de produção: (1) pesquisa documental; onde se materializam falas oficiais; (2) entrevistas semiestruturadas com docentes e funcionários do Museu, bem como com outros agentes que atuaram na sua reabertura, nas quais será possível significar as diferentes formas de interação dos agentes sobre a sua participação no processo; e (3) observação participante nas exposições do Museu, atuando como pesquisador-turista que toma parte, junto com os públicos, do processo dialógico e dialético de significação do discurso formulado pelos intelectuais da instituição e materializado na exposição. A união dessas estratégias será entendida como uma etnografia, nos moldes propostos por Ingold (2014), que a entende como uma forma de construção de conhecimento baseada profundamente na vivência em campo. Assim, não apenas o material empírico, mas toda a substância original da minha pesquisa, é sustentada pela minha presença em campo. Essa

presença, por sua vez, não é apenas física, de um corpo neutro dentro do Museu, mas trata-se de uma presença compartilhada com outros sujeitos e que deve enfatizar as relações vividas.

É a partir da minha presença em campo que poderão ser apreendidas formas de interação entre público e projeto expográfico, de forma a interpretar em quais aspectos a materialização da narrativa revisionista visada por intelectuais do Museu se realiza. Na próxima seção, procuro apresentar um ensaio de uma possível tipologia de interações. Trata-se de um exercício metodológico inicial a fim de subsidiar as futuras observações que farei nas exposições. Em outras palavras, farei um esboço dos aspectos mais relevantes até hoje para guiar meus olhares e sentidos com maior atenção até o fim da pesquisa. Ainda que este seja um esforço já de cunho analítico e interpretativo, o seu objetivo principal é subsidiar o aprofundamento da pesquisa empírica.

POSSÍVEL TIPOLOGIA DE INTERAÇÕES

Para compreender os sentidos de *público*, sigo as propostas de Almeida (1995) e Ribeiro (2012). De um lado, trata-se de admitir que esse é um termo polissêmico e que atores diferentes usam a mesma palavra para definir diferentes dimensões do fenômeno da visita em museus. Ribeiro (2012) levanta a questão de entender *públicos* não apenas como visitantes ou frequentadores, mas a partir da ideia de que o museu tem, sempre, um impacto ampliado; seus efeitos não se limitam às suas paredes, mas se espalham para fora. Para interpretar o Museu do Ipiranga, essa definição abrangente do público como todos os grupos afetados de alguma forma pelas ações do Museu é frutífera, pois, mesmo fechado, a instituição não saiu do imaginário e do cotidiano da população. O seu enraizamento no bairro e o agrupamento urbanístico e paisagístico que compõe junto ao Jardim Francês e ao Parque da Independência mostram que o Museu é um museu muito além de suas salas e corredores. Assim, para efeitos analíticos, *público* aqui significa aquele coletivo que afeta e é afetado pelo Museu do Ipiranga.

Uma segunda questão concerne ao tipo de experiência que esse público vive no Museu. Almeida (1995) chama a atenção para também não reduzir o conceito de experimentação museológica apenas à permanência nas exposições, mas compreendendo-a como uma ampla gama de experiências no e com o museu. Assim, a vivência deve ser vista a partir da polissensorialidade, uma comunhão de impactos cognitivos, afetivos e sensoriais que coexistem na visita a um museu. Na análise do Museu do Ipiranga, essa segunda ampliação conceitual é interessante, pois a observação participante nas exposições torna-se sensível às mais diversas formas de interação.

Traço este ensaio de tipologia a partir do material empírico produzido na realização de dezesseis entrevistas semiestruturadas com docentes e funcionários do Museu e na realização de doze dias de observação participante. Os sete tipos preliminarmente definidos são aglutinações de uma série de interações que convergem para um significado comum, mas não procuram delimitar experiências homogêneas - trata-se de uma tentativa de organizar a diversidade com fins unicamente analíticos, ainda que isso signifique disciplinar o indisciplinável. Os itens que se seguem são curtos, pois procuram apenas abarcar a descrição das categorias e lançar dúvidas.

Museu-cenário

Os celulares são o mínimo denominador comum entre todas as parcelas do público: sua utilização parece imperativa e ignora gênero, idade, raça e classe social. As fotografias, sejam elas mais “artísticas”, tentando ser poéticas, ou as mais rápidas, como *selfies*, começam no Jardim Francês e se intensificam no interior do edifício-monumento. Lá dentro, não é tudo que é foco das câmeras; existem “pontos quentes” que parecem chamar mais a atenção pela sua monumentalidade e beleza. Nesses locais é frequente ver e ter que lidar com filas, pois ninguém parece querer uma foto na qual esteja presente a multidão; a foto deve ser limpa. Isso acontece com frequência na base da escadaria monumental e em frente ao quadro de Pedro Américo no Salão Nobre.

A interação pessoa-câmera-museu parece ser a mais imediata na experiência do público, mas não por isso deve ser tida como simplória ou superficial. Por que as pessoas se preocupam em mostrar que foram a um museu? A quem irão mostrar essas fotos? Como o Museu dialoga com essa demanda?

Museu-afeto

Em frente a um ferro de passar do início do século XX, uma mãe diz para a filha: “Olha, esse aqui eu nem conheci, mas acho que minha vó tinha um igual”; “Sua vó!?”, disse a criança com espanto; “É, a sua bisavó”; “Nossa, que velho!!”. Os objetos cotidianos do acervo mobilizam recordações; ver, no Museu, algo que desperta uma memória de infância da casa da tia, da avó ou da escola, desperta reações de espanto e felicidade em que vê.

Algo semelhante acontece quando o próprio Museu e o seu acervo despertam lembranças emotivas. Certo dia, estava anotando no meu caderno de campo no Salão Nobre ao lado do quadro da Princesa Leopoldina quando uma senhora viu a pintura e se espantou, dando um leve grito. Ela me viu e pediu desculpas, explicando-se: “É que eu de repente me

lembrei de muita coisa! O meu pai me trazia aqui e eu amava esse quadro quando eu era criança, como que fui esquecer desse quadro? Meu pai chegou até a me dar um cartão postal, deve estar em alguma gaveta lá em casa...”.

Nesses momentos, o caráter público da exposição se mistura com a dimensão privada das lembranças familiares. Nesses lapsos, a memória coletiva se confunde com a lembrança pessoal. Aí vemos o público afetar os significados dos acervos à revelia de qualquer interesse da curadoria.

Museu-toque

Uma das grandes novidades deste museu é a quantidade de recursos táteis e audiovisuais, pensados inicialmente na chave da acessibilidade. Ouvir e tocar são sensações potentes e facilmente se sobrepõem à visão. É frequente ouvir os comentários de "Neste museu, pode tocar em tudo"; o que assusta as equipes de curadoria e conservação. As crianças, mas não apenas elas, ficam hipnotizadas pelas cores e formas e, quando entram nas salas, são os recursos táteis que chamam primeiro a atenção, como imãs.

Fugindo da perspectiva de contemplação, o toque e a audição se mostram como sensações mais ativas do que a visão. Que tipo de conhecimento pode ser construído e compartilhado a partir do toque? Como ouvir diferentes vozes dentro da exposição altera a percepção sobre o acervo?

Museu-controle

Em contraposição à experiência do toque, há a necessidade imposta de parcimônia na interação com a exposição. A presença do pessoal terceirizado de segurança é marcante nas salas - em algumas, há mais do que um segurança. Seu objetivo primordial é controlar o público, limitar o que fazer, quando fazer e em que lugar fazer. São a negação da frase "Neste museu, pode tocar em tudo". Trata-se da única figura institucional presente nas exposições e, assim, cumprem o papel de mediadores de público. Mas o que significa, em um museu histórico, a segurança privada ocupar o lugar de mediação? Tornam-se, mais do que seu contrato garante, pois o público os utiliza para diversos fins; desde perguntar onde é o banheiro até pedir informações sobre os quadros e esculturas.

Museu-livro

As exposições são repletas de textos. De textos introdutórios a legendas de fotos e quadros e grandes parágrafos explicativos de momentos e personalidades históricas. É raro

observar uma pessoa que leia atentamente todos os textos de todas as exposições, mas não restam dúvidas sobre o fato: o público lê, sim, e com interesse, mas sabem escolher o que ler e o que pular. São nesses textos que a proposta crítica da curadoria mais transparece; na escrita, há informações fundamentais para compreender o caráter de objeto histórico não reificado das peças do acervo. A curadoria mostra uma grande demanda pelo incentivo à leitura atenta e um ataque mais ou menos velado à aparente negligência do público frente aos textos. A não-leitura é uma redução da experiência? Sem ler, o que as pessoas entendem do acervo? Esse entendimento pode ser convergente à proposta curatorial? Quais fatores incentivam ou não a leitura?

Museu-encontro

Este tipo deve ser capaz de abarcar as experiências de interação dos públicos entre si. O Museu do Ipiranga é um lugar de encontro antes de ser um lugar de exposições; sua visita significa um programa, ou seja, entra também na dimensão do lazer coletivo. Raramente há pessoas que visitam sozinhas: em família ou entre amigos, a ida ao Museu assume um clima fraterno. Nesse aspecto, o Museu e o Parque da Independência são semelhantes como ambientes nos quais se estabelece uma dinâmica de espaço público. Nessa perspectiva, as exposições ficam imersas em relações interpessoais e o próprio Museu torna-se objeto utilizado nesses vínculos e, certamente, será lembrado como tal. Como essa dinâmica do lazer interage com as exposições e vice-versa? Como esse espírito público vivido por relações interpessoais interage com a pressão privada, descrita no próximo tipo?

Museu-propaganda

Entre todas as mudanças, as relações institucionais com entidades privadas é a maior vivida pelo Museu Paulista. Sem dúvidas, a maior novidade em termos de público é a presença - indispensável - de patrocinadores. Novas estratégias tiveram que ser traçadas desde o fechamento para atrair investimento; se o Museu procurou alterar seu discurso historiográfico e museológico, também teve que criar uma narrativa para colocá-lo como possível ativo econômico. De cerimônias fechadas a espaços separados para estandes de propaganda dos mais diversos tipos de produtos e à abertura do Museu em horários especiais para sessão de fotos de um banco tudo converge para o deslocamento para uma gramática privada e mercadológica. Como essas intervenções afetam outros públicos? Como essa gramática dialoga com a dimensão universitária e pública do Museu?

TIPOS A SEREM DEFINIDOS

Tais perguntas deverão ser bússolas para compreender as complexidades de cada tipo e, principalmente, permitir a proposição de novos tipos. Assim, os sete tipos não formam um quadro exaustivo, mas oferecem sustentação para a continuidade da pesquisa empírica. Importa perceber que esses diferentes usos sociais do patrimônio (Canclini, 1999) convivem, ainda que possam convergir ou divergir. Mais do que analisar os tipos separadamente, será frutífero interpretar as relações entre eles, configurando um mapa de interações em constante movimentação. Ao longo dos anos, o diálogo conflituoso ou pacífico entre parcelas do público e entre diferentes experiências polissensoriais farão com que esse quadro se complexifique e se amplie. É sobre essa expansão, dada pela etnografia no Museu, que poderei consolidar minhas interpretações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entre o diapasão entre o teatro da memória e o laboratório da História, proposto por Meneses (1994), há uma plethora de públicos, de vivências e de perspectivas.

Diacronicamente, as diferentes orientações que guiaram o Museu do Ipiranga, vistas na segunda seção deste texto, não superam uma à outra, mas se sobrepõem. Seja por força de tombamentos da materialidade do acervo ou seja pela permanência de narrativas, diferentes discursos convivem hoje no Museu. A sua reabertura permite que esse caldeirão de diferentes perspectivas seja enriquecido, pois outras narrativas serão postas em evidência enquanto outras serão questionadas.

Sincronicamente, público e Museu se afetam mutuamente. Diversas sensações entram em jogo nessa interação constante na qual sentimentos, afetos, valores, argumentos, ideias e posições sociais são mobilizados. É no chão do Museu que esses encontros se dão. Sendo cenário, afeto, toque, controle, livro, encontro e propaganda tudo-ao-mesmo-tempo-agora, a nova fase do Museu do Ipiranga se mostra como um manancial de significados. O quadro preliminar de categorias advindas da pesquisa empírica é uma parte pequena do caminho de análise dessas interações cacofônicas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Adriana Mortara. Estudo de Público: a avaliação de exposição como instrumento para compreender um processo de comunicação. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia de São Paulo**, 1995.

BITTENCOURT, Vera Lúcia Nagib. Affonso d’Escragnolle Taunay: a musealização de acervos e práticas historiográficas. In. OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles (org.). **O Museu Paulista e a gestão Afonso Taunay: escrita da história e historiografia, séculos XIX e XX**. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2017. p. 73-114.

CANCLINI, Néstor García. Los usos sociales del patrimonio cultural. **Patrimonio etnológico: nuevas perspectivas de estudio**. p. 16-23, 1999.

INGOLD, Tim. That’s enough about ethnography!. **Hau: Journal of Ethnographic Theory**. v. 4, n. 1, p. 383–395, 2014.

LIMA, Solange Ferraz de. Apresentação. In. OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles (org.). **O Museu Paulista e a gestão Afonso Taunay: escrita da história e historiografia, séculos XIX e XX**. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2017. p. 3-10.

MARINS, Paulo César Garcez. O museu da paz: Sobre a pintura histórica no Museu Paulista durante a gestão Taunay. In. OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles (org.). **O Museu Paulista e a gestão Afonso Taunay: escrita da história e historiografia, séculos XIX e XX**. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2017. p. 159-191.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 9-42, jan. 1994.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Para que serve um Museu Histórico?. In. MUSEU PAULISTA. **Como Explorar um Museu Histórico**. São Paulo: Museu Paulista, 1992. p. 3-6.

ORNSTEIN, Sheila Walbe; BARBUY, Heloisa. Museu Paulista: Contribuições Acadêmicas e Políticas Públicas. In. GOLDEMBERG, José (coord.). **USP 80 Anos**. São Paulo: EdUSP, 2015. p. 263-274.

RIBEIRO, Joana Almeida – Dos “públicos” nos museus. Ensaio e Práticas em Museologia. Porto, **Departamento de Ciências e Técnicas do Património da FLUP**, 2012, vol. 2, pp. 163-181.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)**. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

UNIFESP. Aula Magna: da reformulação arquitetônica ao novo programa de exposições. São Paulo: Unifesp, 2021. Disponível em: <https://youtu.be/AAAjhKUaP74>. Acesso em: 29 abr. 2021.

PRÁTICAS CULTURAIS E INTERNET NO BRASIL: ANÁLISE DA TIC DOMICÍLIO

Leonardo Castro de Magalhães Zardo¹
Carla Cristina Rosa de Almeida²

RESUMO: Este artigo analisa o consumo cultural mediado pela internet no Brasil, a partir da pesquisa TIC Domicílio 2019, realizada pelo Centro Regional de Estudos para o Desenvolvimento da Sociedade da Informação (Cetic.br). Observou-se que os avanços tecnológicos e a expansão das tecnologias de informação e comunicação (TICs) são importantes para fruição de bens e serviços culturais, no entanto, as práticas culturais ainda são influenciadas pelos fatores socioeconômicos limitadores que antecedem o acesso, bem pela falta de letramento digital, dispositivos utilizados e qualidade da conexão.

PALAVRAS-CHAVE Tecnologias da informação e comunicação. Hábitos culturais. TIC Domicílios.

INTRODUÇÃO

As tecnologias da informação e comunicação (TIC) afetaram profundamente as diferentes dinâmicas de transformação econômica, social e política. Para além de segmentadas em uma pequena parcela da sociedade, alteraram de maneira geral a organização dos processos produtivos, bem como a circulação das mercadorias, do dinheiro e a organização da cultura (Bolaño; Reis, 2015). Tal processo, extrapolando os efeitos no mundo do trabalho, causou a digitalização da vida, em que os dispositivos conectados à internet mediam parte fundamental das relações sociais (Alves, 2021).

Concomitante a alteração das dinâmicas socioeconômicas possibilitada pela expansão da internet e do desenvolvimento tecnológico em diversos campos da indústria criativa, a sociedade tem passado por um intenso processo de digitalização do simbólico, em que as TICs têm influenciado a dinâmica da fruição cultural, passando pela produção, disseminação e

¹Economista da Federação das Indústrias no Estado de Mato Grosso - FIEMT. E-mail: leocmzardo@gmail.com.

²Docente da Faculdade de Economia – UFMT e Pesquisadora do NuPES/FE/UFMT. E-mail: carla.almeida@ufmt.br.

apropriação dos bens e serviços culturais, desde o final do século XX, mas sobretudo na última década.

No campo dos estudos sobre TICs, são amplas as discussões acerca da problemática da exclusão digital, sobretudo para entender os diferentes tipos de exclusão e suas consequências, constatando que a exclusão digital é um dos resultados da exclusão socioeconômica (VAN DIJK, HACKER, 2003; VAN DIJK, VAN DEURSEN, 2014). Assim, o comportamento quanto ao uso e a apropriação das informações geradas pelas TICs perpassam pela questão geográfica de infraestrutura e disponibilidade, como também pelas características dos usuários, acarretando formas diferentes de exclusão: a primeira ligada à dimensão do acesso material às TIC (internet, equipamentos etc.), enquanto a segunda diz respeito às competências e habilidades digitais no uso das TICs (Van Dijk; Hacker; 2003; Van Dijk; Van Deursen, 2014).

Dessa forma, a fruição cultural via TICs passa a figurar como campo em construção com correntes produções dedicadas a investigação de como as novas tecnologias tem influenciado as atividades culturais no Brasil (Bolaño; Reis, 2015; Silva *et. al*, 2019; Lima, Oyadomari, 2020; Alves; Couto, 2019; Alves, 2019a; 2019b). Porém, há escassez de estudos sobre comportamento da população brasileira nesse quesito, que se deve, em parte, ao fato de que é relativamente recente tanto a popularização do consumo cultural pela internet, quanto a disponibilização de dados sobre o tema.

A importância da investigação é explicitada por dados que reforçam o aumento do consumo das TICs no país, com redução na proporção gasta fora dos domicílios com cultura, em contraposição aos gastos realizados com práticas realizadas dentro do domicílio (Almeida *et. al*; 2019), bem como pela substituição do consumo de bens culturais pelo consumo de serviços culturais-digitais (Alves; Couto; 2019; Alves, 2019a; 2019b).

Considerando a importância da disponibilidade e qualidade das conexões de internet, bem como diferenciações na apropriação dos indivíduos e domicílios junto as TICs, este estudo tem como objetivo analisar o consumo cultural mediado pela internet através da base de microdados da pesquisa TIC Domicílio 2019³. O trabalho é composto, além desta introdução, de mais quatro seções. A segunda seção traz uma revisão de literatura sobre a discussão dos usos das TICs e sobre consumo cultural. Na terceira seção, é demonstrada as características da base de dados e demais estratégias empíricas, tais como criação e

³A escolha do ano referido ocorre devido ao fato de que nos dados de 2020 e 2021 houve alteração nas metodologias aplicadas, bem como nos comportamentos praticados via TICs, como reflexo do quadro pandêmico causado pelo vírus Sars-Cov-2, tais como as medidas de isolamento social.

codificação de variáveis. Na quarta seção, apresentam-se os resultados e discussões, com análise das características dos usuários das TICs e comportamentos de hábitos culturais por classificações socioeconômicas e, por fim, na quinta seção, pontua-se as considerações finais.

CONSUMO DE BENS E SERVIÇOS CULTURAIS E AMPLIAÇÃO DE MEIOS E ESPAÇOS ATRAVÉS DAS TICs

Desde o final do século XX, as TICs ganharam espaço na dinâmica da fruição cultural, passando pela produção, disseminação e apropriação dos bens e serviços culturais. Nesse contexto, observa-se a ampliação das oportunidades para a oferta e demanda cultural, com o surgimento e expansão da cultura digital. No entanto, mantiveram-se alguns problemas, tais como as desigualdades de acessos e usos das TICs, bem como surgiram novas questões, como a utilização de publicidades e direcionamento de conteúdo baseado em algoritmos, falta de políticas regulatórias e formação de oligopólios (Lima, 2018; Alves; Couto, 2019; Silva *et. al*, 2019).

A literatura acadêmica sobre as características socioeconômicas que influenciam os hábitos culturais que ocorrem mediados pela internet é relativamente recente, quando comparada aos estudos sobre o comportamento do consumo cultural em geral, sobretudo no Brasil. No entanto, a dicotomia existente entre a democratização e exclusão na prática cultural é constatada ao ponto que as desigualdades de acesso à cultura via TIC seguem as demais configurações das desigualdades socioeconômicas existentes, como discutido adiante.

No campo das investigações acadêmicas sobre consumo cultural no Brasil, destacam-se as que se dedicaram a analisar o gasto monetário com atividades culturais realizadas no meio físico e presencial, utilizando principalmente a Pesquisa de Orçamentos Familiares do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (POF/IBGE) (Paglioto; Machado, 2012; Diniz; Machado, 2011; Machado et al., 2017; Almeida et. al., 2020a; Almeida et. al., 2020b; Castellani, 2022; Pereira, 2022).

Na literatura internacional, os estudos sobre gastos complementam-se com as análises sobre demanda por bens e serviços de setores culturais específicos (Zieba, 2009; Werck; Heyndels, 2007; Ringstad; Loyland, 2006; Ateca-Amestoy, 2008; Trienekens, 2022; Collins et. al., 2019)⁴. Em comum, tanto no Brasil, quanto em outros países, o consumo cultural é fortemente diferenciado segundo a classe de renda e nível de escolaridade, mas outras

⁴No Brasil, a POF é a principal base utilizada no país para analisar consumo cultural a partir dos gastos familiares. Contudo, apresenta a limitação de não dispor da informação sobre o consumo gratuito, que é muito comum no caso dos bens e serviços culturais. A POF 2017/2018 passou a dispor das informações sobre despesas não monetárias, corrigindo parcialmente essas distorções.

características também são apontadas, tais como faixa etária, gênero, raça, grau de instrução dos pais e cônjuge, área geográfica, dinâmicas familiares, além de fatores associados ao custo-oportunidade.

Por sua vez, diversos estudos demonstram que o próprio acesso à internet se diferencia entre os múltiplos grupos sociais, também com forte segregação a depender da renda, gênero, raça, escolaridade e região. Essas desigualdades permanecem a despeito do significativo aumento de indivíduos conectados, inclusive de famílias abaixo da linha de pobreza, bem como do aumento substancial dos gastos familiares com serviços de internet, que no Brasil ocorreu sobretudo na última década (Alves, 2021; Zardo; Almeida, 2021; Almeida et. al. 2019a). E tais discrepâncias, que fazem parte do chamado fenômeno de estratificação digital, têm sido amplamente discutidas a “partir de três gerações de pesquisa que se consolidaram nos últimos vinte anos” (Alves, 2021, p. 387), iniciado pelo conceito de fosso digital, cunhado por DiMaggio; perpassando pela investigação sobre as formas de uso da internet uma vez rompida a barreira de acesso (exclusão digital de primeiro e segundo nível) e culminando na análise do fenômeno a partir do enfoque sobre as desigualdades sociodigitais. Os estudos empíricos voltaram-se, então, a analisar as três dimensões das desigualdades sociodigitais: a infraestrutura da conexão à internet, como tecnologia e velocidade disponível, que se diferencia no território; acesso à internet pelos indivíduos, agrupando-os em usuários e não-usuários; e, por fim, a multiplicidade de usos entre os usuários (Alves, 2021).

Na atualidade, o fenômeno das desigualdades sociodigitais agrava-se diante do recente processo de digitalização da vida, em que os dispositivos tecnológicos que podem ser conectados à internet, tais como smartphones, tablets e computadores; tornam-se peças fundamentais para mediação das relações sociais, sejam na vida pessoal ou profissional (Alves, 2021). Nesse contexto, as inovações disruptivas, que ocorreram em diversos setores, alteraram profundamente as formas de consumo, entre eles, do consumo cultural.

Se nos países ricos faz-se presente as desigualdades sociodigitais, pode-se afirmar, então, que a exclusão e privação socioeconômica presentes nos países em desenvolvimento agravam para que as práticas associadas ao consumo cultural através das TICs percorram o caminho de categorizações econômicas estabelecidas antes do mundo digital. Portanto, assim como o consumo realizado fora das TICs, o consumo através delas segue relacionados a variáveis socioeconômicas (Silva, 2019).

Cabe ressaltar que as mudanças “nas práticas de consumo que tem impactado diretamente a estrutura dos orçamentos familiares destinados à cultura” (Alves; Couto, 2019, p. 718) deve-se ao intenso processo de digitalização do simbólico da última década, que

possibilitou a desmaterialização dos bens culturais através da digitalização. De acordo com Alves e Couto (2019), esse processo só foi possível devido a recente integração digital de diversas linguagens tecnológicas por meio do smartphone; concomitante tanto a expansão do seu uso de forma regular em todas as classes sociais; quanto ao aumento da velocidade da internet e a alteração dos modelos de negócios do setor cultural, com ascensão dos serviços culturais-digitais, sobretudo os conteúdos consumidos através de assinaturas, causando queda no consumo e gastos com bens culturais⁵.

Em suma, o consumo realizado através das TICs enfrenta barreiras levantadas pela falta de disponibilidade e pela qualidade de serviços de conexão digital, uma vez que a presença e qualidade da ferramenta é determinante na apropriação; mas também em barreiras de estruturas sociais que acreditava ter sido superada com a popularização dos dispositivos e da própria internet. Assim, tem-se que uma suposta democratização a bens e serviços culturais, visto que “a simples expansão do acesso às tecnologias não significa (...) a eliminação das diferenças em sua apropriação, não estando os benefícios amplos que decorrem de um uso proficiente da Internet distribuídos de forma igualitária entre a população” (Silva et. al., 2018, p. 14).

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Utilizou-se os microdados da TIC Domicílios 2019, disponibilizada pelo Centro Regional de Estudos para o Desenvolvimento da Sociedade da Informação (CETIC/UNESCO), que consiste na principal pesquisa no país sobre acesso a TICs, cujo um dos escopos é investigar as atividades culturais realizadas na internet. Entre outubro de 2019 e março de 2020, foram coletadas informações em todo o Brasil, abrangendo 23.490 domicílios e 20.536 indivíduos. Quando se considera apenas a base dos indivíduos com acesso à internet, obtém-se uma amostra de 14.183 pessoas⁶.

As características dos indivíduos analisadas para as investigações foram escolhidas com base na literatura, tais como sexo, raça/etnia, faixa etária, grau de instrução, classe social⁷, área geográfica (urbano/rural) e infraestrutura de conexão. Por sua vez, devido ao alto

⁵“O conteúdo de um filme consumido em uma sala de cinema em um *shopping center* é classificado como o consumo de um bem cultural. Já a fruição desse mesmo filme nos dispositivos digitais móveis e fixos passa a constituir o consumo de um serviço cultural” (Alves Couto, 2019, p. 723).

⁶A pesquisa tem desenho amostral baseado nos setores censitários do IBGE, obtendo uma amostragem complexa de natureza probabilística estratificada de conglomerados em múltiplos estágios, por isso, fez-se uso dos pesos amostrais para obter os resultados.

⁷Para construção do indicador de classe social, a TIC Domicílios utiliza os critérios definidos no Critério de Classificação Econômica Brasil (CCEB) de 2015, definido pela Associação Brasileira de Empresas de Pesquisa

grau de detalhamento das respostas, as atividades investigadas em relação as práticas culturais pela internet foram agrupadas em diferentes categorias, são elas: hábitos culturais gerais, hábitos culturais gratuitos, hábitos culturais pagos, hábitos de criação cultural, hábitos de pesquisa de informações culturais, jogos, música, audiovisual e museu⁸. As práticas quanto ao uso das TICs referem-se à realização das atividades ao menos uma vez nos últimos 3 meses.

HÁBITOS CULTURAIS ATRAVÉS DA INTERNET

Na Tabela 1, são apresentados os comportamentos culturais dos indivíduos segundo características socioeconômicas, apresentando a proporção em relação ao total da população (usuário ou não de TICs) e em relação ao total que declararam acesso à internet. Nota-se uma discrepância menor entre a população urbana e rural quanto a prática cultural por esse meio entre a população já conectada, ou seja, uma vez superada a barreira do acesso, tem-se que 75% dos indivíduos que residem em áreas rurais realizam algum tipo de consumo cultural online. A maior desigualdade está quanto à infraestrutura, visto que 81% dos usuários rurais realizam o acesso exclusivamente através de dispositivo móvel.

Observa-se também a menor participação das mulheres no consumo através da internet em todas as categorias, com maior diferença quanto aos hábitos culturais pagos, em que 50% dos homens com acesso à internet declararam praticar, contra 43% das mulheres na mesma posição. Como enfatizado por Sorj e Guedes (2005), o gênero exerce influência na ocupação profissional dos indivíduos dada a divisão sexual do trabalho e a ocupação, contribuindo para maior inclusão/exclusão digital. Silva et. al. (2019, p. 35) argumentam que “acabam tendo maior acesso os usuários cujas profissões, exigências perante o trabalho e/ou natureza da atividade profissional são as mais qualificadas e o uso do computador com acesso à internet é imperativo.”

Quanto ao recorte de raça/etnia, a maior diferença entre os grupos concerne nos hábitos culturais pagos, com maior proporção daqueles autodeclarados brancos, que pode estar correlacionado ao fato de que brancos, em geral, também ocupam os estratos de renda mais altos da população. Outro importante destaque é a categoria autodeclarada indígena com alta proporção em todos os hábitos, especialmente em hábitos culturais gratuitos, praticada por 92% dos que tem acesso à internet, bem como 24% desses usuários declararam hábitos de criação cultural. Cabe ressaltar a importância das ferramentas digitais para manutenção de

(Abep). A classificação leva em consideração fatores como a posse de alguns itens duráveis de consumo doméstico, além do grau de instrução do chefe do domicílio.

⁸Os códigos das variáveis originais utilizadas para compor as categorias podem ser disponibilizadas pelos autores.

reivindicações sociais (MARTINEZ, 2014), bem como para a preservação e divulgação da cultura local (AMADOR et. al., 2022), que pode explicar o engajamento da produção cultural deste grupo em relação as demais raças/etnias.

Outra relação contrastante nas práticas culturais online é a faixa etária, visto que apenas 23% da categoria declarada com 60 anos ou mais realizou alguma atividade cultural geral. Em oposição, há prevalência da categoria de 16 a 24 anos em hábitos culturais, com destaque para a alta aderência da faixa dos 10 a 15 anos em relação a atividades envoltas na categoria de games (Tabela 2), seguida pela faixa etária de 16 a 24 anos, enquanto nas faixas etárias posteriores observa-se acentuada queda. Assim como no caso da população rural, tem-se que a conexão é a maior barreira, visto que esse valor sobe quando se observa apenas os indivíduos de 60 anos ou mais já conectados (58%).

Para as outras faixas etárias, a diferença entre o percentual de consumidores culturais em relação a população total e o percentual de consumidores culturais em relação a população conectada é substancialmente inferior, comprovando que o obstáculo ao consumo se vincula ao uso da TIC. Silva et. al. (2019), ao explorar dados da TIC Domicílios 2017, avaliam que o contraste observado nas faixas etárias pode estar relacionado ao fato de que a internet é relativamente recente, tendo sido liberada para exploração apenas em 1995 e, portanto, enfrenta resistência nas faixas mais avançadas, diferente das faixas etárias mais novas – chamadas de nativos digitais.

Tabela 1: Proporção do total da população e do total de usuários de internet segundo o tipo de hábito cultural e uso de dispositivo de conexão – Brasil, 2019 (%).

Variáveis		Hábitos culturais gerais		Hábitos culturais gratuitos		Hábitos culturais pagos		Hábitos de criação cultural		Apenas celular
		Total da pop.	Usuários	Total da pop.	Usuários	Total da pop.	Usuários	Total da pop.	Usuários	Usuários
	Total	66%	84%	71%	87%	36%	46%	6%	10%	60%
Área	Urbana	70%	85%	74%	89%	40%	48%	8%	10%	58%
	Rural	45%	75%	51%	80%	16%	28%	6%	1%	81%
Sexo	Masculino	64%	88%	73%	90%	39%	50%	9%	11%	55%
	Feminino	69%	81%	69%	86%	34%	43%	8%	10%	65%
Raça	Branca	66%	83%	70%	86%	39%	49%	8%	10%	53%
	Preta	66%	86%	70%	88%	33%	43%	8%	11%	67%
	Parda	69%	85%	74%	89%	36%	44%	9%	11%	63%
	Amarela	64%	85%	68%	89%	41%	54%	8%	11%	56%
	Indígena	64%	90%	67%	92%	26%	37%	17%	24%	76%
Faixa Etária	De 10 a 15 anos	86%	96%	89%	97%	43%	48%	9%	10%	66%
	De 16 a 24 anos	92%	96%	94%	97%	60%	62%	12%	12%	57%
	De 25 a 34 anos	85%	89%	89%	92%	51%	54%	13%	14%	57%
	De 35 a 44 anos	74%	84%	79%	88%	38%	43%	12%	14%	56%
	De 45 a 59 anos	54%	73%	60%	78%	27%	36%	5%	7%	61%
	60 anos ou mais	23%	58%	29%	65%	7%	18%	1%	3%	70%
Grau de Instrução	Analfabeto/Educação Infantil	13%	58%	20%	66%	4%	16%	0%	2%	93%
	Fundamental	53%	79%	60%	84%	23%	34%	6%	9%	80%
	Médio	80%	86%	84%	89%	44%	47%	10%	11%	62%
	Superior	90%	92%	91%	94%	66%	68%	15%	15%	20%
Classe social	A	90%	94%	90%	95%	76%	80%	8%	9%	11%
	B	87%	92%	89%	93%	61%	65%	12%	13%	27%
	C	70%	84%	74%	87%	38%	45%	8%	10%	63%
	DE	50%	78%	57%	84%	19%	29%	7%	11%	86%

Fonte: TIC Domicílios 2019. Elaboração própria em software R a partir de microdados.

O capital humano também tem sido apresentado com um dos fatores determinantes do consumo cultural realizado tanto no meio físico e presencial (Ateca-Amestoy, 2008), como no mediado pela internet. Como é possível visualizar na Tabela 1, há significativo afastamento da categoria de analfabeto/educação infantil do consumo cultural, estando o consumo concentrado principalmente nos declarantes que possuem ensino médio e superior. Assim,

tem-se que 92% dos usuários de internet com ensino superior completo praticam hábitos culturais gerais, contra apenas 58% dos usuários que são analfabetos/educação infantil.

Esse hiato fica ainda maior quanto observado em relação ao total da população, que inclui usuários e não usuários de internet, visto que apenas 13% da população analfabeta/educação infantil realiza atividades culturais pela internet, contra 90% da população com ensino superior. Esse fato evidencia que o grau de instrução está fortemente relacionado ao letramento digital e “ser letrado digitalmente significa dominar não apenas as ferramentas, mas também determinadas habilidades e competências necessárias à compreensão do mundo digital” (Silva et. al., 2019, p. 36).

Como esperado, as diferentes classes sociais apresentam comportamento diferenciado entre si sobretudo quanto aos hábitos culturais pagos: da população da classe D/E conectada, 78% consomem cultura online, porém, apenas 29% realizam tal prática de forma paga. Quanto ao uso exclusivo do celular, 86% dos usuários de TIC dessa classe social utilizam exclusivamente por este meio, contra 11% da classe A, 27% da classe B e 63% da classe C. Isso mostra que o smartphone tem sido o dispositivo mais bem difundido entre a população, contribuindo, em grande monta, para os processos de digitalização da vida e de digitalização do simbólico (Alves; Couto, 2019; Alves, 2019a; 2019b).

Na Tabela 2, que projeta a práticas de hábitos culturais categorizados por atividade específica, é possível averiguar a popularidade da música e de produções audiovisuais em todos os grupos sociais, em contraste com outras atividades, tais como jogos, que tendem a ser consumidos/executados por faixa etárias mais jovens e determinada pelo sexo, com predominância do masculino.

Tabela 2: Proporção do total da população e do total de usuários de internet segundo a atividade cultural – Brasil, 2019 (%).

Variáveis	Jogos		Música		Audiovisual		Museu		
	Total da pop.	Usuários	Total da pop.	Usuários	Total da pop.	Usuários	Total da pop.	Usuários	
	24%	38%	58%	73%	56%	72%	36%	10%	
Área	Urbana	26%	31%	61%	75%	60%	73%	10%	11%
	Rural	17%	28%	39%	65%	36%	60%	0%	1%
Sexo	Masculino	31%	40%	61%	77%	61%	78%	10%	12%
	Feminino	18%	23%	56%	70%	53%	67%	7%	9%
Raça	Branca	22%	28%	56%	70%	57%	71%	11%	13%
	Preta	27%	35%	58%	76%	57%	74%	7%	9%
	Parda	27%	33%	61%	76%	58%	72%	7%	9%
	Amarela	20%	27%	54%	71%	58%	76%	8%	10%
	Indígena	30%	43%	57%	80%	55%	78%	7%	10%
Faixa Etária	De 10 a 15 anos	62%	70%	76%	85%	76%	84%	7%	8%
	De 16 a 24 anos	49%	51%	87%	91%	85%	89%	10%	11%
	De 25 a 34 anos	31%	33%	77%	81%	76%	80%	10%	11%
	De 35 a 44 anos	16%	19%	65%	74%	62%	70%	9%	11%
	De 45 a 59 anos	7%	10%	41%	56%	42%	57%	9%	11%
	60 anos ou mais	3%	7%	18%	45%	15%	37%	4%	10%
Grau de Instrução	Analfabeto/Educação Infantil	3%	14%	10%	44%	10%	46%	0%	2%
	Fundamental	23%	34%	46%	68%	43%	64%	5%	7%
	Médio	31%	33%	70%	75%	69%	74%	9%	10%
	Superior	23%	24%	80%	82%	81%	83%	18%	19%
Classe social	A	26%	27%	78%	82%	83%	87%	22%	23%
	B	28%	29%	76%	81%	79%	84%	15%	16%
	C	28%	33%	61%	73%	59%	71%	9%	10%
	DE	18%	28%	43%	68%	40%	63%	4%	6%

Fonte: TIC Domicílios 2019. Elaboração própria em software R a partir de microdados.

Por sua vez, as práticas relacionadas a visitação de museu online relacionam-se principalmente a duas variáveis: grau de instrução e classe social. Para grau de instrução, 19% da população com acesso à internet que possui ensino superior declararam a prática contra 2% dos indivíduos na categoria analfabeto/educação infantil. No que tange a classe social, a alta distinção entre as categorias também é exposta mesmo entre os usuários, com 6% dos pertencentes da classe D/E declarando que realizaram a visita frente a 23% da classe A. Assim, as exposições reforçam as hipóteses levantadas pela literatura e jogam luz para a importância da ampliação tanto da conectividade, quanto do consumo cultural mediado pelas TICs em todos os grupos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considera-se como uma das principais contribuições da pesquisa a análise dos hábitos culturais gerais, pagos, gratuitos e específicos (música, audiovisual, games e museu) realizados exclusivamente via TICs e suas relações com as segregações da sociedade brasileira. Os resultados reafirmam que as desigualdades sociodigitais persistem apesar do aumento no número de indivíduos conectados, bem como do aumento dos gastos com TICs e da difusão do uso dos dispositivos móveis. Aliás, a manutenção do celular como o dispositivo mais utilizado pelos grupos sociais mais vulneráveis, por si só, permite afirmar eles encontram limitação quanto ao consumo cultural online, que seriam mais bem realizadas por meio de computadores ou tablets.

As maiores discrepâncias, entre os indivíduos conectados, consistem principalmente no que tange aos hábitos culturais pagos e as atividades específicas (jogos, música, audiovisual e museu). Quando se analisa atividades culturais específicas, assume relevância o grau de digitalização do setor, com os setores da música e do audiovisual bem mais inseridos no capitalismo cultural-digital do que o setor de museus, por exemplo. Observa-se também que, quando se supera a barreira do acesso, diminui consideravelmente a diferença do percentual de consumidores culturais entre os diferentes grupos segundo as características socioeconômicas analisadas (área geográfica, sexo, raça/etnia, faixa etária, grau de instrução e classe social).

Por uma limitação da base de dados utilizada, foge ao escopo desse trabalho a análise de outras informações acerca dos estilos de vida e círculos de convívio dos indivíduos que podem influenciar os hábitos culturais online, incluindo as próprias práticas culturais realizadas fora do domicílio. Tais informações poderiam lançar luz para aspectos importantes para além dos sociodemográficos, possibilitando entender melhor diferenças comportamentais intragrupo social para melhor formulação de políticas públicas. Por sua vez, as políticas culturais para formação de público tornaram-se ainda mais complexas no ambiente atual, em que algoritmos e inteligência artificial reforçam comportamentos online já estabelecidos.

De qualquer forma, os resultados apontam para a necessidade da expansão de conectividade de qualidade acompanhada de esforços para o letramento digital, sendo que tais formulações serão insignificantes se não forem seguidas de políticas multidimensionais que assegurem acesso a itens essenciais para manutenção de movimentação socioeconômica e, após, recursos para o pleno desenvolvimento da compreensão do universo digital-cultural.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, C. C. R.; LIMA, J. P. R.; GATTO, M. F. F. Inserção digital e desigualdades na demanda por cultura no Brasil. **Nova Economia**, v. 29, p. 1221-1247, 2020a. Disponível em: <https://revistas.face.ufmg.br/index.php/novaeconomia/article/view/5880> Acesso: 3 jun. 2023.
- ALMEIDA, C. C. R.; LIMA, J. P. R.; GATTO, M. F. F. Expenditure on cultural events: preferences or opportunities? An analysis of Brazilian consumer data. **Journal of Cultural Economics**, v. 44, n. 3, p. 451-480, 2020b. Disponível em: <https://link.springer.com/article/10.1007/s10824-019-09370-3> Acesso: 18 jun. 2023.
- ALVES, E. P. M. A digitalização do simbólico e o capitalismo cultural-digital: a expansão dos serviços culturais-digitais no Brasil. **Sociedade e Estado**, v. 34, p. 129-157, 2019a. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/19429> Acesso: 3 jul. 2023.
- ALVES, E. P. M. A expansão da internet no Brasil: digitalização, mercado e desigualdades sociodigitais. **RePOCS**, v. 18, n. 2, p.381-410, 2021. Disponível em: <http://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rpcsoc/article/view/16850> Acesso: 15 mai. 2023.
- ALVES, E. P. M. Competição e digitalização: a expansão dos serviços culturais-digitais: os casos da Netflix, Disney e Apple. **Ciências Sociais Unisinos**, v. 55, n. 3, p. 328-340, 2019b. Disponível em: https://revistas.unisinos.br/index.php/ciencias_sociais/article/view/cs.2019.55.3.03 Acesso: 5 de jun. 2023.
- ALVES, E. P. M.; COUTO, B. G. O consumo cultural-digital das famílias brasileiras. **Interseções: Revista de Estudos Interdisciplinares**, v. 21, n. 3, p. 717-741, 2019. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/intersecoes/article/view/47256> Acesso: 3 jun. 2023.
- AMADOR, C. R.; DUARTE, H. A.; SILVA, R. L. Uma análise dos impactos causados pela desinformação na construção da identidade indígena em um contexto pós-moderno. In: Congresso Internacional de Direito e Contemporaneidade: mídias e direitos da sociedade em rede. 6ª edição, 2022. Santa Maria (RS). **Anais**. Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria, 2022. Disponível em: <https://www.ufsm.br/app/uploads/sites/563/2022/11/9.5.pdf> Acesso: 19 set. 2022.
- AMESTOY, V. M. A. El capital humano como determinante del consumo cultural. **Estudios de Economía Aplicada**, v. 27, n. 1, p. 87-110, 2009. Disponível em: <http://www.revista-eea.net/documentos/27108.pdf> Acesso: 3 jun. 2023.
- BOLAÑO, C. R. S.; REIS, D. A. Banda larga, cultura e desenvolvimento. **Nova Economia**, v. 25, n. 2, p. 387-402, 2015. Disponível em: <https://revistas.face.ufmg.br/index.php/novaeconomia/article/view/2090>. Acesso: 3 jun. 2023.
- CASTELLANI, M. F. Determinantes do consumo cultural no Brasil: A localidade importa? **Dissertação** (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Engenharia de Produção, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. Disponível em:

<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/3/3136/tde-14022022-104201/pt-br.php> Acesso: 20 jun. 2023.

CETIC – CENTRO REGIONAL DE ESTUDOS PARA O DESENVOLVIMENTO DA SOCIEDADE DA INFORMAÇÃO. **Dados**. Disponível em <https://data.cetic.br/>. Acesso: 3 jun. 2023.

COLLINS, C.; JIAO, P.; UHRBACH, M. A persistência da exclusão digital no Canadá. 2019. **ICT HOUSEHOLDS Survey on the Use of Information and Communication Technologies in Brazilian Households**, v. 15, p. 97-108, 2019. Disponível em: https://cetic.br/media/docs/publicacoes/2/20201123121817/tic_dom_2019_livro_eletronico.pdf. Acesso: 3 jun. 2023.

DINIZ, S. C.; MACHADO, A. F. Analysis of the Consumption of Artistic-Cultural Goods and Services in Brazil. **Journal of Cultural Economics**, v. 35, n. 1, p. 1-18, 2011. Disponível em: <https://link.springer.com/article/10.1007/s10824-010-9129-8>. Acesso: 18 jun. 2023.

LIMA, L. P. B. Práticas culturais on-line e plataformas digitais: desafios para a diversidade cultural na internet. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**, n. 07, p. 74-89, 2018. Disponível em: <http://www.xvenecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-484/112241.pdf>. Acesso: 10 jun. 2023.

LIMA, L. P. B.; OYADOMARI, W. Internet e participação cultural: o cenário brasileiro segundo a pesquisa TIC Domicílios. **Revista Internet & Sociedade**. v.1, n. 1, p. 38-63, 2020. Disponível em: <https://revista.internetlab.org.br/wp-content/uploads/2020/02/Internet-e-participac%CC%A7a%CC%83o-cultural.pdf> Acesso: 10 abr. 2022.

MACHADO, A. F.; GOLGHER, A. B.; DINIZ, S.; GAMA, L. C. D. Consumption of cultural goods and services and time allocation in Brazil. **Nova Economia**, v. 27, n. 1, p. 35–63, 2017. Disponível em: <https://revistas.face.ufmg.br/index.php/novaeconomia/article/view/3115>. Acesso: 19 mai. 2023.

MARTINEZ, M. M. B. O uso das TICs nas organizações indígenas do Brasil e da Colômbia: estudos de caso da COIAB e da ONIC. **Tese de Doutorado**. Universidade de São Paulo, 2014. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/84/84131/tde-14102015-110300/pt-br.php> Acesso: 25 jun. 2023.

PAGLIOTO, B. F.; MACHADO, A. F. Perfil dos frequentadores de atividades culturais: o caso nas metrópoles brasileiras. **Estudos Econômicos** (São Paulo), v. 42, n. 4, p. 701-730, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ee/article/view/47016> Acesso: 3 jun. 2023.

PEREIRA, F. S. Ensaio sobre as estruturas de consumo e de rendimento do setor de bens e serviços culturais no Brasil. **Dissertação** (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Economia, Universidade Federal de Pernambuco, Caruaru, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/47734> Acesso: 10 abr. 2023.

RINGSTAD, V., LOYLAND, K.. The demand for books estimated by means of consumer survey data. **Journal of Cultural Economics**. v. 30, n. 2, p. 141-155, 2006. Disponível em: <https://link.springer.com/article/10.1007/s10824-006-9006-7> Acesso: 15 jun. 2023.

SILVA, F. A. B.; ZIVIANI, P.; GHEZZI, D. R. As tecnologias digitais e seus usos. **Texto para Discussão, n. 2470**. Brasília: IPEA, 2019. Disponível em:
<https://repositorio.ipea.gov.br/handle/11058/9293>. Acesso: 18 jun. 2023.

SORJ, B. **Brasil@ povo. com**: a luta contra a desigualdade na sociedade da informação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ED.; Brasília, DF: Unesco, 2003. Disponível em:
<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000134613> Acesso:18 jun. 2023.

TRIENEKENS, S. ‘Colourful’ distinction: the role of ethnicity and ethnic orientation in cultural consumption. **Poetics**, v. 30, n. 4, p. 281-298, 2002. Disponível em:
<https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0304422X02000256>. Acesso em: 15 abr. 2023.

UNESCO; CETIC.br. **TIC para o desenvolvimento sustentável. Recomendações de políticas públicas que garantem direitos**. Cetic.br. 2019. Disponível em:
<https://cetic.br/publicacao/tic-para-o-desenvolvimento-sustentavel-recomendacoes-de-politicas-publicas-que-garantem-direitos>. Acesso em: 20 abr. 2023.

VAN DEURSEN, A. J. A. M.; VAN DIJK, J. A. G. M. **Digital skills: Unlocking the information society**. Springer, 2014. Disponível em:
<https://link.springer.com/book/10.1057/9781137437037>. Acesso: 20 mar. 2023.

VAN DIJK, J.; HACKER, K. The digital divide as a complex and dynamic phenomenon. **The information society**, v. 19, n. 4, p. 315-326, 2003. Disponível em:
<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/01972240309487>. Acesso: 15 mar. 2023.

WERCK, K.; HEYNDELS, B. Programmatic choices and the demand for theatre: the case of Flemish theatres. **Journal of Cultural Economics**, v. 31, p. 25-41, 2007. Disponível em:
<https://link.springer.com/article/10.1007/s10824-006-9026-3>. Acesso: 15 mar. 2023.

ZARDO, L. C. M.; ALMEIDA, C. C R. Conectados, porém, excluídos: uma análise do acesso às tecnologias da informação e comunicação (TIC) no Brasil. **Revista Documento Monumento**, v. 30, n.1, p. 139-157, 2021. Disponível em:
<https://www.ufmt.br/ndihr/revista/revistas-antiores/revista-dm-30.pdf>. Acesso: 20 mar. 2023.

ZIEBA, M. Full-income and price elasticities of demand for German public theatre. **Journal of Cultural Economics**, v. 33, n. 2, p. 85-108, 2009. Disponível em:
<https://link.springer.com/article/10.1007/s10824-009-9094-2>. Acesso: 20 mar. 2023.

MESA XXIII

POLÍTICAS CULTURAIS: SAMBA,
RELIGIÃO E FOMENTO

“VOCÊ PENSA QUE CACHAÇA É ÁGUA?”: POLÍTICAS PÚBLICAS MUNICIPAIS PARA O CARNAVAL DE RUA CARIOCA NAS PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO XXI

Ana Clara Vega Martinez Veras Ferreira¹

RESUMO: O carnaval dos blocos de rua da cidade do Rio de Janeiro vem passando por significativas mudanças desde o início dos anos 2000. A partir de 2009, foi construída uma lógica mercantilizada que transformou a festa em produto, com as normatizações e Parcerias Público-Privadas da gestão Eduardo Paes (2009-2012, 2013-2016). Na gestão Marcelo Crivella (2017-2020), a lógica mercantilizada da festa foi acentuada, acrescida de um pânico moral conservador e fundamentalista cristão em torno dos afetos sobre o festejo. As políticas públicas voltadas para o carnaval de rua não estão no âmbito das políticas culturais e demonstram o processo de privatização da festa carnavalesca. Pensada estritamente pelo viés econômico, a festa é gerida por quem tem interesses muitas vezes antagônicos àqueles reivindicados por quem trabalha e brinca na festa de rua atual.

PALAVRAS-CHAVE: Carnaval. Blocos de rua. Rio de Janeiro. Políticas públicas. Cidade.

INTRODUÇÃO

A partir da primeira década do século XXI, o carnaval dos blocos de rua da cidade do Rio de Janeiro teve o que ficou conhecido como seu *boom*, com enorme expansão. Na década anterior, ao longo dos anos 1990, a festa carnavalesca carioca estava centrada nos desfiles de escolas de samba realizados no sambódromo e em alguns bailes e festas em clubes privados (Herschmann, 2013). Do início dos anos 2000 até os dias atuais, o carnaval de rua vem passando por um processo de crescimento exponencial. Não se trata somente do aumento no número de desfiles e de novas agremiações, mas também na quantidade de dias festivos e brincantes nas ruas, além de grande destaque nas mídias e retorno financeiro para a cidade.

¹Mestre em Cultura e Territorialidades (UFF). Bacharel em Produção Cultural (UFF). E-mail: anaclara.vega@gmail.com.

Este artigo² pretende analisar as políticas públicas voltadas para o carnaval de rua durante as duas primeiras décadas do século XXI, com maior destaque no período de 2009 a 2020. Haverá enfoque nas gestões municipais de dois prefeitos em específico: os dois primeiros mandatos de Eduardo Paes (2009-2012, 2013-2016) e o mandato de Marcelo Crivella (2017-2020). Essas gestões foram escolhidas uma vez que, a partir de 2009, a forma de organização do carnaval de rua pelo poder público municipal foi significativamente modificada. Além de questões organizacionais e burocráticas, o uso político e simbólico dos sentidos da festa carnavalesca também ganhou relevância durante os mandatos desses prefeitos. Enquanto a gestão Paes (2009-2012; 2013-2016) utilizou os sentidos da festa visando a fortalecer sua imagem de “político do povo carioca” – mobilizando características populares do carnaval nas ruas e negociando a festa e a cidade com grandes corporações a portas fechadas –, a gestão Crivella (2017-2020) usou a festa para agitar suas bases cristãs conservadoras, criando pânico moral em torno da festa e desresponsabilizando o município das despesas com o carnaval pois estaria, supostamente, desperdiçando verba pública.

Inicialmente, o crescimento do carnaval de rua no começo dos anos 2000 deu-se a partir de foliões e foliãs que, por vontade própria, se organizaram para brincar o carnaval, sem incentivos institucionais. O poder público começa, então, a se interessar pelo carnaval de rua quando observa o potencial econômico dessa movimentação cultural, e intensifica a propaganda sobre a festa – “o maior espetáculo da terra” –, aumentando, por sua vez, a procura e a demanda do carnaval de rua. Assim, a prefeitura usa uma forma de expressão cultural que já estava em crescimento, em razão de uma espécie de autogestão dos blocos, e toma a organização da festa. Depois disso, passa a negociar com grandes corporações, transformando-a em um produto da cidade. A prefeitura e as empresas parceiras investem muito pouco, quando comparado ao retorno que a festa traz para os cofres públicos, e seguem lucrando em cima do trabalho de quem constrói a festa dos blocos de rua às próprias custas e/ou com pequenos patrocínios e apoios.

A FESTA COMO PRODUTO: OS PRIMEIROS MANDATOS DE EDUARDO PAES (2009-2012; 2013-2016)

O uso político e/ou econômico do carnaval não é uma novidade da gestão Eduardo Paes. Ao longo da história do desenvolvimento da festa no Rio de Janeiro, houve diferentes

²Este artigo é resultado de uma pesquisa maior, desenvolvida na dissertação de mestrado defendida por mim, em 2023, para obtenção do título de mestre em Cultura e Territorialidades (UFF).

formas de incentivo e financiamento dos desfiles, seja com recursos públicos, seja com privados. Era comum, no início do século passado, que clubes, empresas de turismo, comerciantes e pessoas públicas contribuíssem para a realização do carnaval, com diferentes tipos de apoio (Fernandes, 2017). Quanto à esfera pública, há a ausência de políticas municipais de cultura específicas para o carnaval dos blocos de rua, o que se verifica até hoje, mesmo diante da enorme importância da festa de rua, tanto pelo retorno financeiro – sempre destacado por prefeitos –, quanto pela crescente de novos blocos e pela grande participação popular.

Durante a prefeitura de Pedro Ernesto, na década de 1930, a coordenação do carnaval começou a ser responsabilidade da Secretaria de Turismo, com a criação da Comissão Executiva de Festejos. Segundo Fernandes (2017, p. 58), “A ideia era dar uma feição totalmente internacional ao grande evento e transformá-lo em uma atividade geradora de riqueza e renda para a cidade.”. Hoje, esse padrão continua a existir, tanto em relação ao entendimento da prefeitura sobre o carnaval ser primordialmente um ativo econômico da cidade – não uma manifestação cultural –, quanto à compreensão sobre o gerenciamento da festa em uma lógica turística. As políticas públicas voltadas para o carnaval, portanto, não estiveram, e seguem não estando, no âmbito das políticas culturais, mas sim no das políticas turísticas e econômicas.

As duas gestões anteriores a Eduardo Paes, do ex-prefeito César Maia (2001-2004 e 2005-2008), não tinham política pública de regulamentação da festa dos blocos de rua – não havendo necessidade de autorização da prefeitura para ocuparem a cidade e realizarem seus desfiles – e tampouco havia política pública de financiamento das agremiações de rua. Havia a abertura de inscrição dos blocos, que davam informações sobre seus desfiles, como local e horário dos cortejos, pedindo a interdição de tráfego de veículos nas vias por onde desfilariam. Essa solicitação seria válida se os organizadores dos desfiles obtivessem o apoio da Polícia Militar, da Guarda Municipal (GM) e/ou da CET-Rio, para orientação do tráfego no dia do desfile, ou seja, o contato dos blocos com a prefeitura era muito mais uma questão de comunicação. Os blocos deveriam informar ao poder público municipal sobre seus cortejos, garantindo que houvesse uma relação logística entre os próprios órgãos da prefeitura (Subprefeituras, CET-Rio, COMLURB etc.), viabilizando a passagem e a segurança do bloco. Essa inscrição não era obrigatória, sendo apenas uma forma de organizar a logística da cidade.

Eduardo Paes, que foi subprefeito de Jacarepaguá na gestão César Maia, assumiu a prefeitura em 2009 seguindo a linha política do ex-prefeito. Dentre as principais promessas da campanha de Paes, havia a centralidade na “ordem pública”, mediante o reequipamento da

Guarda Municipal (GM). Essa medida não dizia respeito à melhoria das condições de trabalho dos guardas — fazia parte do projeto de ordenamento público implementado por Paes no município, utilizando a GM como órgão de repressão e vigilância. Em 1º de janeiro de 2009, é lançado o decreto nº 30.339, dispendo sobre a organização de sua prefeitura, e criando a Secretaria Especial de Ordem Pública (SEOP). Com diversas operações do denominado Choque de Ordem, a prefeitura, por meio da SEOP e da GM, começou a regular diversas práticas da população carioca, começando primordialmente pela zona sul.

Outro aspecto da gestão César Maia apropriado e aprimorado por Eduardo Paes foi a realização de megaeventos (Olimpíadas, Copa do Mundo FIFA, Jornada Mundial da Juventude) e os processos de urbanização e “revitalização” da cidade por meio de grandes obras. Nesse período Maia-Paes, portanto, houve a preparação da cidade e dos cariocas para os megaeventos, com enorme investimento financeiro. Como argumenta Harvey (2014), “O capitalismo precisa da urbanização para absorver o excedente de produção que nunca deixam de produzir. Dessa maneira, surge uma ligação íntima entre o desenvolvimento do capitalismo e a urbanização” (p. 30). Os grandes projetos urbanísticos impactaram a forma como o carnaval, principalmente o de rua, foi gerenciado a partir de então, considerando que alterações na gestão do espaço público afetam diretamente a festa dos blocos de rua.

Com pouco mais de uma semana de mandato, Paes publicou o decreto nº 30.393, em 8 de janeiro de 2009, criando um Grupo de Trabalho para elaboração de normas para o carnaval de rua. O decreto dispõe que este grupo seria composto por representantes das Secretarias Públicas de Turismo, Ordem Pública, Cultura e Transportes; da COMLURB; e das Coordenadorias das Áreas de Planejamento (Subprefeituras). É interessante reparar que nenhum representante da sociedade civil e dos blocos e bandas teve sua participação solicitada ou sequer sugerida. Um mês depois, a prefeitura lançou um novo decreto, nº 30.453, com o relatório final do Grupo de Trabalho, e acrescentou uma consideração: “a necessidade de implementação de normas visando à organização dos desfiles de modo que as manifestações espontâneas se desenvolvam de forma ordeira” (Rio de Janeiro, 2009a).

Para garantir essa suposta “ordem”, o decreto determinava, por exemplo, os dias do carnaval “oficial”; a necessidade de autorização requerida por blocos e bandas às subprefeituras, com o aval da CET-Rio; a duração máxima de 02 horas para concentração e 04 horas de desfile para cada agremiação; e o envio de uma série de documentos, que davam aos requerentes a responsabilidade, por exemplo, de dar ciência a vários setores do poder público municipal sobre seus desfiles. Pouco tempo depois, em maio de 2009, foi lançado outro

decreto, nº 30.659³, que revogou este de fevereiro. No novo decreto, o prazo para pedidos de autorização mudou, e houve alteração referente à solicitação de autorizações: diferentemente do primeiro decreto, as Subprefeituras deveriam conceder o Nada a opor, não mais recebendo os pedidos de autorizações, que a partir de então seriam responsabilidade da Secretaria Municipal de Turismo (SETUR)/Riotur, mantendo o parecer da CET-Rio. Além disso, o processo de autorização passou a ter uma fase preliminar com envio do requerimento elaborado pela prefeitura, de cópias da carteira de identidade e do CPF da pessoa responsável e de demais documentações que o bloco ou a banda possam ter (Rio de Janeiro, 2009b).

Após a análise dessa documentação e do resultado preliminar positivo, a autorização definitiva seria definida até 30 de outubro. Depois dessa data, os pré-aprovados deveriam enviar carta de ciência às autoridades de segurança pública estaduais, à defesa civil, à COMLURB, à SEOP, além de cumprir as demais exigências de subprefeituras (Rio de Janeiro, 2009b). A SETUR/Riotur ficaria responsável por coordenar a operação logística dos desfiles com demais entidades municipais e do estado e por divulgar o calendário de blocos e bandas à mídia. Informar à prefeitura sobre os desfiles pode sim garantir o funcionamento da cidade (limpeza urbana, transportes públicos, trânsito etc.) de forma eficiente durante a festa, o que de fato é uma perspectiva importante e necessária. Contudo, a exigência do requerimento de autorização tal como foi formulada cria uma burocracia enorme para quem está na linha de frente da produção do carnaval de rua – quem trabalha na festa. Assim, foi necessário que os blocos acrescentassem mais uma sobrecarga de trabalho para realizar seus desfiles, além da estrutura de som, ensaios, segurança, escolha de repertório etc. A partir de então, foi sendo construída uma demanda por certa profissionalização dos blocos, a fim de lidar com a burocracia imposta pelo poder público. Em blocos menores, com menor renda e estrutura, os próprios músicos costumam acumular funções e assumir também a produção dos blocos.

Com o projeto de regulamentação do carnaval de rua e a autorização para usar o espaço público, veio também o processo de negociação da festa com empresas privadas. Em dezembro de 2009 foi lançado o Caderno de Encargos e Contrapartidas. Segundo a Riotur, essa medida visava a aprimorar a estrutura do carnaval de rua, responsabilizando as empresas por “operação, produção, desenho, confecção, instalação, montagem, locação de materiais e equipamentos, bem como manutenção e remoção dos mesmos, e de toda a infraestrutura necessária para a realização do carnaval de rua de 2010” (Rio de Janeiro, 2009c, p. 45).

³Em 11 de agosto de 2011, foi lançado o decreto nº 32.664, em vigor até hoje, que revoga o nº 30.659/2009.

Assim, foi estabelecida uma Parceria Público-Privada que transferiu a responsabilidade de uma grande festa popular para uma empresa com interesses próprios, sem necessariamente escutar os cidadãos e as cidadãs cariocas. A empresa que ganhou a licitação em 2010 foi a *Dream Factory*, também responsável pelo festival *Rock In Rio*. Essa mesma empresa vem sendo escolhida consecutivamente para gerir o carnaval de rua desde então, assim como a AMBEV é a patrocinadora master do carnaval de rua e do sambódromo (Frydberg *et al.*, 2017).

A prefeitura afirma que a parceria com empresas “visa unicamente a minimizar os impactos causados pelos desfiles em seu entorno, não interferindo no andamento ou na espontaneidade da festa popular” (ibidem, p. 1), mas, para quem trabalha no carnaval, essa afirmação não condiz com suas experiências laborais. No Caderno de Encargos e Contrapartidas de 2009, estava definido que o cadastramento de camelôs seria feito pela SEOP, sendo responsabilidade da empresa promotora o fornecimento de um “kit de trabalho” (crachá, colete, isopor). O fato de a Secretaria Municipal de Ordem Pública gerenciar o cadastramento de trabalhadores já é passível de questionamento, porém essa relação fica ainda mais questionável, considerando que esse cadastramento é feito pela cervejaria AMBEV, mesmo sem isso ter sido publicado oficialmente. Esse fato é ressaltado por Bianca Toledo, produtora de blocos e membro da Comissão Especial do Carnaval na Câmara dos Vereadores:

“[...] em nenhum lugar é colocado que a AMBEV tenha esse direito. É, inclusive, surreal que uma patrocinadora faça parte do papel da gestão pública no sentido, né, de credenciamento de ambulante. E aí um dos debates que a gente faz é: “Tá bom. Então tá. Eu tenho credenciamento ali pra evento. O que que acontece com uma pessoa que tem licenciamento anual, paga a TUAP [Taxa de Uso da Área Pública] todo ano? Aquele pipoqueiro que tá aqui na Candelária, ele paga a TUAP pro ano inteiro, ele não vai poder estar aqui porque ele não é cadastrado da AMBEV? Até que ponto, em que momento foi colocado que a chave do Rei Momo não é dada pro Rei Momo, é dado pra AMBEV?” (Toledo, 2023 *apud* Ferreira, 2023, p. 67).

Em resumo, as condições de trabalho de homens e mulheres camelôs no carnaval de rua passam, desde então, pela definição de uma política pública municipal da gestão Eduardo Paes, condicionadas às definições e às ambições da AMBEV. Trabalhadores e trabalhadoras ambulantes apresentam muitas reclamações e divergências acerca dessas decisões, que quase nunca são consideradas. Há críticas referentes à forma de credenciamento; ao sorteio com número restrito, o que deixa muitos ambulantes de fora; divergências sobre o tamanho do isopor fornecido pela AMBEV; críticas à tabela de preços dos produtos; além da obrigatoriedade de vender apenas as marcas selecionadas para o carnaval. Ademais, há uma crítica muito importante sobre a ausência de vínculo trabalhista, além do uso dos ambulantes

na propaganda da marca da cerveja. Para Aline Araújo, camelô e coordenadora do MUCA (Movimento Unido dos Camelôs),

“Eles não querem ter vínculo com os trabalhadores. E isso é muito ruim. Porque a gente não pode colocar uma bebida a mais, a gente não pode lucrar aquilo que a gente acha que é satisfatório e a gente tem que vir trabalhar e com medo. Porque se você colocar alguma bebida diferente, eles [SEOP e GM] estão à paisana para te levar tudo. (...) A gente ainda tem que se inscrever, para ser sorteado, para fazer marketing pra eles. Porque na verdade quem ganha são eles” (Araújo, 2023 *apud* Ferreira, 2023, p. 69).

Durante seus dois primeiros mandatos, Paes justificou as medidas de “ordenamento” e o uso de PPPs com o discurso de gerar melhorias para os cidadãos cariocas. Suas práticas, entretanto, demonstram um projeto formulado por uma perspectiva turística e mercantilizada da cidade do Rio de Janeiro, que privilegia interesses de grandes corporações da iniciativa privada: construtoras, empresas de eventos, redes hoteleiras e cervejarias, todas de grande porte. Criou-se uma cidade-negócio e uma festa-produto. Para mascarar essa face que, na realidade, se opõe aos interesses da classe trabalhadora, da população negra e de moradores de subúrbios e periferias do município, Paes usa a cultura popular para aproximar sua imagem ao povo.

A atenção que seu mandato deu ao carnaval, com grandes incentivos, principalmente às escolas de samba, alimentam a persona “carnavalesca” do prefeito, agregando à sua identidade a democracia, a alegria e a liberdade pregadas pelo inconsciente coletivo que alimenta e retroalimenta o mito carnavalesco (Queiroz, 1999). Paes mobilizou e manipulou os sentidos do carnaval a seu favor, aumentando seu capital simbólico frente à população. Mesmo assim, terminou seu mandato em 2016 sem conseguir eleger seu sucessor. Marcelo Crivella, candidato da direita, foi eleito para a prefeitura no segundo turno e seguiu o modelo de organização do carnaval criado por Paes: manteve a necessidade de autorizações de blocos nas mãos da Riotur, fiscalização e repressão sob responsabilidade da GM e SEOP, e demais setores de organização da festa e da cidade gerenciados pelas empresas AMBEV e *Dream Factory*. Criou, porém, uma série de problemas nessa forma de gerir a festa, principalmente por seu caráter conservador, ultraliberal e fundamentalista cristão.

IMPASSES, AUSTERIDADE E CRIMINALIZAÇÃO: A GESTÃO DE MARCELO CRIVELLA (2017-2020)

Em um período eleitoral repleto de polêmicas, que teve início durante o período dos Jogos Olímpicos e Paralímpicos da cidade do Rio de Janeiro, Marcelo Crivella foi eleito prefeito, dizendo que iria “cuidar das pessoas”. No mundo do carnaval, havia certa

desconfiança em relação à Crivella, tendo em vista seu cargo de bispo da Igreja Universal do Reino de Deus (IURD), mesmo que licenciado, além de ser sobrinho de Edir Macedo, líder da IURD. Trata-se de igreja neopentecostal, conservadora e fundamentalista cristã, conhecida por demonizar, perseguir e se opor a religiões de matriz africana e à festa carnavalesca, recomendando que seus fiéis se afastem do carnaval. Durante o segundo turno, Crivella obteve apoio da LIESA e da maioria das diretorias das escolas de samba do grupo especial, que até então apoiavam Pedro Paulo, candidato de Eduardo Paes, com a promessa de que não retiraria o financiamento das escolas. Por outro lado, as agremiações do carnaval de rua não foram chamadas para conversar, mesmo porque a maioria de lideranças do carnaval de rua estavam apoiando Marcelo Freixo, por concordância com Freixo e em oposição à Crivella.

Assim que tomou posse na prefeitura, em 2017, Marcelo Crivella assumiu o discurso de que o Brasil e o Rio de Janeiro estavam em crise, o que demandava austeridade. Em junho de 2017, anunciou que haveria corte de 50% da verba destinada às 12 escolas de samba do grupo especial, que, ao invés de receberem 2 milhões de reais cada (24 milhões no total), receberiam 1 milhão (12 milhões no total). Crivella justificou o corte de forma moralista, afirmando que o restante da verba seria direcionado à criação de vagas em creches municipais, mudando seus acordos de campanha, quando prometeu que não prejudicaria o carnaval. Após ameaça da LIESA de não haver desfile das escolas do grupo especial, Crivella voltou atrás e concedeu a subvenção como prometido no ano anterior, afirmando que não tinha nada contra o carnaval. Mesmo com essa afirmação, Crivella cortou as verbas destinadas às escolas nos anos seguintes de seu mandato, nunca compareceu à tradicional entrega da chave da cidade ao Rei Momo e viajou para a Europa durante a festa em vários anos.

O carnaval de rua não sofreu mudanças importantes em relação à organização da festa nos primeiros dois anos da gestão de Crivella, que manteve o modelo de autorizações como nas gestões anteriores. O prefeito foi alvo de críticas e de reafirmação de seu papel de inimigo do carnaval em variados blocos de rua, como no desfile do bloco Loucura Suburbana de 2018, que levou um boneco do prefeito com aspectos de diabo. Quanto às condições de trabalho na festa, um impacto relevante foi a repressão aos camelôs ter diminuído. De acordo com Maria dos Camelôs, ambulante e coordenadora do MUCA, existem alguns camelôs hoje que sentem falta da gestão Crivella, exatamente por não ter existido tanta violência e fiscalização. Maria argumenta, ainda, que, mesmo com menor repressão, esse mandato não foi positivo para os camelôs, já que não garantiu os direitos que a categoria precisa para trabalhar dignamente:

“O Crivella, ele não tinha essa repressão grande, não tinha esse tumulto todo de bater nos camelôs. Existia a repressão em alguns lugares, né? Não era assim tão...”

Era liberado, mas existia [repressão]. Aconteceu algumas coisas pontuais. Só que assim, para mim, o prefeito maravilhoso vai ser o prefeito que vai organizar a categoria. Porque hoje quando a gente, os camelôs estão conversando, “Ah, o Crivella era muito bom”. Para mim não foi. Porque se ele fosse muito bom, ele tinha organizado, tinha dado concessão de depósito, tinha dado autorização, tinha organizado a gente de um jeito que o próximo prefeito que viesse não poderia mexer” (Carmo, 2023 *apud* Ferreira, 2023, p. 76).

Além de não ter elaborado nenhuma política pública específica para os trabalhadores informais do carnaval, especialmente os camelôs, a gestão Crivella também começou a criar problemas para a realização do carnaval dos blocos de rua em 2019, seu terceiro ano como prefeito. Em 3 de janeiro de 2019, dois meses antes do carnaval, foi lançada a portaria nº 299, assinada por Marcelo Ferreira Alves, então presidente da Riotur. Essa portaria previa que blocos com público de mais de mil pessoas deveriam seguir normas específicas do Corpo de Bombeiros (CBMERJ) para conseguir autorização para desfilar, o que, de acordo com os blocos e as ligas do carnaval de rua, já teria sido revogado pelo governo do estado em 2015. Além disso, também foi exigido que os representantes dos blocos entregassem novos documentos, de forma presencial, enquanto o processo anterior tinha sido feito pela internet.

Uma das novas documentações exigidas foi o Nada a Opor da PMERJ, que prevê um prazo de 70 dias para a emissão. Às vésperas do carnaval, alguns dos mais tradicionais blocos da cidade não conseguiram o documento, inviabilizando seus desfiles nos modelos “oficiais”, o que fez com que as ligas Amigos do Zé Pereira e Sebastiana ameaçassem desfilar de forma “não oficial”. Após ampla divulgação do caso pela imprensa, a obrigatoriedade do Nada a Opor foi retirada (Frydberg *et al.*, 2019). Frente a todas as novas burocracias impostas pela gestão de Crivella, alguns blocos que estavam requerendo a autorização desistiram e saíram de forma “não oficial” (*ibidem*).

Outro grande problema criado por Crivella aconteceu em 2020, quando o prefeito determinou que os blocos “não oficiais” pagariam multa caso desfilassem. As multas seriam aplicadas no nome de representantes dos blocos, por meio do cadastro de seus CPFs. Em uma resposta fanfarrona a essa medida, um grupo de foliões e foliãs criou o bloco “CPF do Crivella”, que saiu mesmo com as ameaças de multa, assim como outros “não oficiais”. Dessa forma, no carnaval de 2020, houve maior fiscalização por parte da SEOP e da GM, averiguando se os blocos estavam em cumprimento de normas e procedimentos estabelecidos pela Riotur. Houve interrupção de desfiles de blocos “não oficiais” e aplicação de multas aos blocos oficiais que descumpriram alguma regra. Nesse momento, em 2020, Crivella cortou 100% das verbas públicas destinadas às escolas de samba. Em entrevista, Pedro Paulo, aliado

de Paes, afirmou que há em Crivella “uma falta de entendimento daquilo que esta festa significa para o carioca, além de uma falta de compreensão econômica” (Martín, 2017).

Conhecendo a extensa carreira política de Marcelo Crivella, pode-se considerar que talvez não fosse ausência de compreensão sobre a festa e seu retorno financeiro para o município. É possível que ele tivesse a certeza, ou que pelo menos fizesse a aposta, de que com ou sem verba pública o carnaval iria acontecer, pois quem trabalhava no carnaval iria realizar a festa, nem que fosse com desfiles mais simples. Mesmo com corte de subsídio às escolas e todas as dificuldades dos blocos, a renda movimentada na cidade durante o carnaval não diminuiu, pelo contrário, seguiu crescendo a cada ano, assim como o número de blocos e turistas. Assim, a cidade continua tendo um de seus maiores atrativos turísticos e econômicos e a população continua se manifestando culturalmente.

Quem geralmente passa por maiores dificuldades são os trabalhadores da festa, que são ainda mais explorados e precisam improvisar, se mobilizar, acionar redes de apoio etc. Ademais, retirar da prefeitura a incumbência de financiar o carnaval joga a festa no colo da iniciativa privada, que lucra milhões e divulga suas marcas. Com isso, há a responsabilização individual de blocos, bandas e escolas de samba de fazerem o carnaval, enquanto a prefeitura recolhe os lucros da festa, vindos dos impostos, além de trocar favores e agradar as grandes corporações, que limpam suas imagens se associando à cultura popular e arrecadam milhões de reais. Houve, na gestão Crivella, a continuidade da compreensão de que a festa tem de ser negociada com as empresas e não com quem faz o carnaval acontecer e, portanto, gera a riqueza: seus trabalhadores e trabalhadoras. Esse viés fica explícito com o relato de Bianca Toledo, que conta como o Caderno de Encargos da festa, que era comumente publicado anualmente, passou a vigorar por três anos por exigência da AMBEV (Ferreira, 2023). A cervejaria seguiu dando as cartas sobre a gestão da festa e tendo até mais influência.

A mercantilização da festa por parte de Crivella, portanto, deu-se de forma mais explícita, agudizando a interferência de grandes empresas na gestão do carnaval. O ex-prefeito, inclusive, sugeriu diversas vezes que a festa poderia “andar com as próprias pernas”, em uma tentativa de remover totalmente o investimento público. Além de ser uma medida neoliberal que retira do poder público a responsabilidade sobre a cultura e o lazer do povo, também serviu ao propósito de Crivella de agradar suas bases políticas, que desprezam a festa. Mais uma vez, portanto, o carnaval foi utilizado para acrescentar valor simbólico a uma figura política, sendo, dessa vez, perseguido e retaliado. Crivella mobilizou os afetos da festa por um viés moral que agradou sua base neopentecostal e pela ideologia neoliberal de retirada das políticas públicas, direcionando a gestão da festa para grandes empresas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As políticas públicas de regulamentação do carnaval que surgiram a partir da primeira década do século XXI alteraram de forma significativa o modo como o carnaval de rua acontece na cidade do Rio de Janeiro. Tanto Paes quanto Crivella apostaram no modelo mercantilizante do carnaval e da cidade como forma de gestão pública, além de se apropriarem dos sentidos da festa para agradarem suas bases políticas e seguirem a cartilha política neoliberal. Por meio das Parcerias Público-Privadas, que transferiram a gestão da festa para empresas, a prefeitura não utiliza suas políticas públicas para garantir bem-estar, expressão cultural, lazer, qualidade de vida e boas condições de trabalho para a população durante o carnaval, denotando que

“[...] o controle urbano realizado pela prefeitura com base nesta estrutura normativa atende os interesses de determinados grupos privados que atuam em conjunto com o setor público para a realização da festa. Porque se esses grupos não sabem onde estão os blocos, e se os blocos podem fluir livremente pelo espaço, as ações de marketing e o controle da venda de produtos (especialmente de cerveja) de marcas diferentes do patrocinador não podem ser desenvolvidas [...]” (Machado, 2017, p. 13).

Embora haja uma grande diferença entre a exaltação de Paes e a moralização de Crivella sobre a festa, os dois prefeitos constantemente destacaram a potência econômica e turística do carnaval, justificando sua relevância a partir do aspecto financeiro, mais do que o cultural e popular. Além disso, ambos seguiram uma política de ordenamento da festa que cerceia o uso do espaço público pelos blocos de rua e pelos trabalhadores do carnaval, que devem seguir as exigências da prefeitura e das empresas que passaram a gerir e lucrar com a festa por meio de Parcerias Público Privadas (PPPs). Ambos os prefeitos têm em comum o caráter neoliberal de gestão da festa carnavalesca da cidade do Rio de Janeiro, o uso do espaço público por uma lógica de produto, além de corriqueira exploração e sobrecarga do trabalho de quem, de fato, bota os blocos na rua e possibilita a movimentação de bilhões de reais nos dias de folia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FERNANDES, Maria Rita Dias de Almeida. **Meu bloco na rua**: barbas, simpatia e suvaco na retomada do Carnaval de rua da zona sul do Rio de Janeiro. 2017. Dissertação (Mestrado) – Escola de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais. 2017.

FERREIRA, Ana Clara Vega Martinez Veras. “**A cidade não para, a cidade só cresce**”: articulações entre cidade, gênero, trabalho e festa por trabalhadoras do carnaval de rua carioca contemporâneo. 2023. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2023.

FRYDBERG, Marina Bay; KOSSAK, Alex; VASCONCELOS, Maria Emília Ribeiro. Breve análise das tensões e relações entre o carnaval de rua oficial e o não oficial no Rio de Janeiro hoje. *In: Anais...* VIII Seminário Internacional de Políticas Culturais. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2017.

FRYDBERG, Marina Bay; FERREIRA, Ana Clara Vega M. V.; DIAS, Emily Cardoso. O direito à cidade no carnaval dos blocos de rua: apropriações, ressignificações e espaço de luta política. *In: Anais...* X Seminário Internacional de Políticas Culturais, Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2019.

HARVEY, David. **Cidades rebeldes**: do direito à cidade à revolução urbana. São Paulo, Martins Fontes, 2014.

HERSCHMANN, Micael. Apontamentos sobre o crescimento do Carnaval de rua no Rio de Janeiro no início do século 21. **Intercom, Rev. Bras. Ciênc. Comun.** [online]. 2013, v. 36, n. 2, p. 267-289.

MARTÍN, Maria. **Queda de braço entre Crivella e escolas de samba ameaça o Carnaval 2018 no Rio**. *In: El País*. 16 jun. 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/06/15/cultura/1497557739_810021.html. Acesso em: 1 abr. 2023.

MACHADO, Fernanda Amim Sampaio. *In: Carnaval é direito. Relatório da Comissão Especial com finalidade de analisar a relação e as responsabilidades entre o poder público municipal e o carnaval*. Câmara Municipal do Rio de Janeiro, 2017.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Carnaval brasileiro**: o vivido e o mito. São Paulo: Brasiliense, 1999.

RIO DE JANEIRO (cidade). **Decreto Nº 30.453**, de 09 de fevereiro de 2009. Determina as normas e procedimentos para a realização de desfiles de blocos e bandas carnavalescas no âmbito do Município do Rio de Janeiro e dá outras providências. Diário Oficial do Município, Rio de Janeiro, RJ, ano XXII, n. 221, 9 fev. 2009a, p. 3. Disponível em: <https://doweb.rio.rj.gov.br/portal/visualizacoes/pdf/699/#/p:1/e:699>. Acesso em: 30 mar. 2023.

RIO DE JANEIRO (cidade). **Decreto Nº 30.659**, de 07 de maio de 2009. Dispõe sobre as normas e procedimentos para os desfiles de blocos carnavalescos no Município do Rio de Janeiro. Diário Oficial do Município, Rio de Janeiro, RJ, ano XXIII, n. 33, 8 mai. 2009b, p. 3. Disponível em: <https://doweb.rio.rj.gov.br/portal/visualizacoes/pdf/625/#/p:1/e:625>. Acesso em: 30 mar. 2023.

RIO DE JANEIRO (cidade). **Portaria nº 099/2009**, de 28 de dezembro de 2009. Cria a comissão para avaliação e seleção das propostas a serem apresentadas para a realização do



evento “Carnaval de rua 2010”. Diário Oficial do Município, Rio De Janeiro, RJ, ano XXIII, n. 191, 29 dez. 2009c, p. 45. Disponível em: <<https://doweb.rio.rj.gov.br/portal/visualizacoes/pdf/562/#/p:1/e:562>>. Acesso em: 30 mar. 2023.

FOLIA NAS RUAS: UMA ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE POLÍTICAS PÚBLICAS PARA BLOCOS CARNAVALESCOS

Vinicius Ribeiro Alvarez Teixeira¹

RESUMO: Este artigo discorre sobre políticas públicas voltadas especificamente para blocos carnavalescos elaboradas para o carnaval do ano de 2023 nas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte. Trata-se dos seguintes editais: “Folia RJ 2023 – Bloco nas Ruas”, “Premiação por Reconhecimento de Trajetória Cultural dos Blocos de Carnaval de Rua” e o “Auxílio Financeiro para Blocos de Rua”. A análise perpassa por questões relativas à definição de “bloco de carnaval”, o orçamento previsto para cada edital, as condições e exigências para inscrição, bem como contrapartidas previstas. Por fim, realizo uma análise comparativa entre as referidas iniciativas.

PALAVRAS-CHAVE: Bloco carnavalesco. Carnaval de rua. Fomento ao Carnaval. Política Pública.

INTRODUÇÃO

Este artigo tem por finalidade observar as diferentes políticas públicas que tenham como objetivo salvaguardar, garantir e impulsionar o trabalho de blocos carnavalescos de rua em diversas cidades do país. De início, a minha pergunta era se havia iniciativas por parte de governos nesse sentido, uma vez confirmada a existência, optei por fazer um levantamento de algumas delas e compará-las, esforço que empreendo nestas linhas. A questão surgiu em razão das dificuldades que agentes dos campos artístico e cultural enfrentaram no contexto da pandemia, sobretudo, a diminuição de recursos financeiros para suas práticas, fomentada, inclusive, pelo governo federal, representado à época por Jair Bolsonaro. Como consequência, a retomada do carnaval de rua se revelou um enorme desafio para diversos agentes do campo artístico-cultural, entre eles, os blocos carnavalescos. É desse contexto que nasce o meu

¹Doutorando em sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da 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: viniteixeira@usp.br.

interesse em conhecer e analisar tais políticas públicas. Dessa maneira, discorrerei nas próximas linhas sobre como os blocos de carnaval são vistos pelo poder público, bem como algumas iniciativas por parte dos governos no sentido de viabilizar os cortejos dos blocos no ano de 2023.

Dada a profusão de festas carnavalescas nas ruas de milhares cidades do Brasil, optei por analisar três capitais da região sudeste do país: Belo Horizonte, Rio de Janeiro e São Paulo. A escolha se deu em razão de serem três cidades que realizam o carnaval de rua e contam com políticas públicas voltadas para os blocos, cada uma com especificidades, semelhanças e diferenças, que examinarei nas próximas linhas. Para tanto, cada tópico do presente artigo versa sobre uma iniciativa específica que atenda os blocos de cada município em questão, quais sejam: Bloco nas Ruas, no Rio de Janeiro; Premiação por Reconhecimento de Trajetória Cultural dos Blocos de Carnaval de Rua, em São Paulo; Auxílio Financeiro para Blocos de Rua, em Belo Horizonte. Nas considerações finais, apresento o que deparei da análise dos documentos. O estudo de cada uma das políticas públicas buscará avaliar como cada uma delas define “bloco de carnaval”, o orçamento reservado para a sua consecução, as estratégias e as contrapartidas estabelecidas. Além disso, destacarei dados que sejam pertinentes e relevantes para a discussão que aqui apresento.

RIO DE JANEIRO: BLOCO NAS RUAS

Em novembro de 2022, a Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa (Secerj) lançou um pacote denominado “Folia RJ 2023”. Esse pacote foi dividido em quatro editais, a saber: Bloco nas Ruas RJ, Folia de Reis RJ, Turmas de Bate-Bolas RJ e Não Deixe o Samba Morrer 2. Cada edital visava atender as demandas de grupos sociais diferentes, mas com atuação no carnaval. No caso do carnaval de rua, o próprio nome do edital indicava a quem se destinava: Blocos nas Ruas. O documento definiu blocos carnavalescos da seguinte maneira:

“Conjunto de pessoas que se reúnem e desfilam tradicionalmente pelas ruas da cidade, durante as celebrações e festejos de Carnaval, de forma semi-organizada, trajando fantasias profissionalmente confeccionadas, improvisadas ou apenas acompanhando um tema específico, cantando e dançando músicas em ritmo de marchinhas, samba e músicas populares” (Rio de Janeiro, 2022, p. 3).

O edital tinha como objetivo premiar financeiramente os blocos de carnaval. Estabelecia duas categorias de premiação, a categoria “A” se referia a blocos individuais, isto

é, blocos que faziam suas inscrições de maneira independente. Já a categoria “B” atendia as associações, federações e ligas, as quais deveriam reunir um conjunto de ao menos 5 blocos carnavalescos (Rio de Janeiro, 2022, p.4). Nesta categoria, a premiação seria no valor de R\$ 125.000,00 (cento e vinte e cinco mil reais) para até 15 grupos, totalizando R\$ 1.875.000,00 (um milhão oitocentos e setenta e cinco mil reais). Enquanto para os contemplados da categoria A, o valor total seria R\$ 1.250.000,00 (um milhão duzentos e cinquenta mil reais), divididos em até 50 blocos, o que significa R\$ 25.000,00 (vinte e cinco mil reais) para cada um. Portanto, a iniciativa tinha como valor total R\$ 3.125.000,00 (três milhões cento e vinte e cinco mil reais) (Rio de Janeiro, 2022, p. 5). Todos os proponentes deveriam ser pessoas jurídicas, “com ou sem fins lucrativos, com natureza e finalidades culturais em seus atos constitutivos, podendo ser Microempreendedor Individual (MEI)” (Rio de Janeiro, 2022, p. 2).

Por se tratar de uma política pública desenvolvida pelo Governo do Estado, os beneficiários não estavam localizados estritamente na capital, 40% do valor total se destinaria à cidade do Rio de Janeiro. A classificação dos blocos contemplados se daria através do preenchimento de um anexo que comprovasse a atuação cultural do proponente ou bloco de carnaval interessado na verba. Ademais, os recursos empregados na chamada eram provenientes do Fundo Estadual de Cultura do Rio de Janeiro.

Como retribuição ao valor recebido, cada grupo, no ato da inscrição, deveria apresentar uma ação em contrapartida à premiação financeira, no intuito de “promover o acesso aos bens, produtos e serviços culturais, principalmente entre as camadas da população menos assistidas”. Objetivava com isso “a difusão das manifestações e tradições culturais fluminenses e a qualificação da cadeia produtiva da cultura”. A ação deveria, então, ser realizada presencialmente, com foco no público de instituições de ensino públicas ou organizações da sociedade civil. A iniciativa podia prever “oficina, palestra ou exposição de caráter educativo com o intuito de transmitir os saberes e práticas do **BLOCO DE CARNAVAL**” (Rio de Janeiro, 2022, p. 3; grifo do documento). Para comprovar a realização da atividade, cada grupo se comprometia a enviar um vídeo de no mínimo dez minutos que registrasse a ação. O registro deveria ser disponibilizado em plataforma digital (*YouTube* ou *Vimeo*), com acesso liberado para a população.

Em suma, o edital “Folia RJ 2023 – Bloco nas Ruas” era voltado para pessoas jurídicas individuais ou em associações, federações ou ligas. No total, 65 premiações seriam concedidas, no valor total de R\$ 3.125.000,00 (três milhões cento e vinte e cinco mil reais). Como contrapartida, cada contemplado deveria realizar uma ação, preferencialmente, de cunho educativo que transmitisse os saberes e práticas do bloco de carnaval. Dessa maneira,

para além do carnaval, os blocos produziram e difundiram conhecimento sobre seus repertórios e ações.

SÃO PAULO: PREMIAÇÃO POR RECONHECIMENTO DE TRAJETÓRIA CULTURAL DOS BLOCOS DE CARNAVAL DE RUA

Em São Paulo, em outubro de 2022, foi lançado o edital de “Premiação por Reconhecimento de Trajetória Cultural dos Blocos de Carnaval de Rua – 1ª Edição”, com o objetivo geral de “apoiar a cultura do carnaval paulistano e contribuir para a reparação dos impactos causados pela Covid-19” (São Paulo, 2022, p. 2). No que entendo que sejam os objetivos específicos pontuava:

“a) fortalecer e potencializar as práticas artísticas e/ou culturais relevantes dos blocos do carnaval de rua, com reconhecido histórico de atuação; b) descentralizar e democratizar o acesso aos recursos públicos; c) apoiar a continuidade da ação dos blocos de carnaval juntamente com seus integrantes, sediados na cidade de São Paulo de rua em suas localidades; d) reconhecer e premiar atividades que valorizem o Carnaval de Rua no município, elevando o seu nível cultural, profissional, social e econômico, bem como desenvolver e promovê-las como instrumento cultural, de trabalho e empreendedorismo, de forma direta e indireta; e) garantir o acesso da população à informação e ao lazer promovidos pela Cultura do Carnaval de Rua” (São Paulo, 2022, p. 2).

No que se refere à definição de “blocos carnavalescos”, o edital caracterizava da seguinte maneira:

“[...] são blocos, bandas, fanfarras, cordões, cortejo ou afoxés reunindo integrantes não remunerados, acompanhados de músicos contratados ou não, em formato de banda, conjunto musical, bateria ou orquestra, que desfilam em determinado circuito de rua da cidade, de forma organizada, trajando figurinos e/ou apenas acompanhando um tema específico, cantando e/ou dançando” (São Paulo, 2022, p. 3).

Como o intuito do edital era premiar os blocos por suas trajetórias, as condicionantes para pleitear o prêmio se referiam, sobretudo, a atuações em carnavais anteriores. Assim sendo, os blocos deveriam comprovar realização de pelo menos dois cortejos na cidade. Além disso, a chamada reconhecia os blocos que tivessem atuação continuada por pelo menos seis anos e deveriam ser constituídos por pelo menos cinco pessoas (São Paulo, 2022, p. 3). Para comprovar tais informações, no momento da inscrição, os blocos deveriam encaminhar uma espécie de portfólio com as mais diversas informações, sobretudo, o que subsidiasse aspectos históricos relevantes de suas trajetórias e organizações.

O edital previa ainda uma cota específica para mulheres, mulheres negras, pessoas LGBTQIAP+ e pessoas com deficiência (PCD). O intuito dessas cotas era reconhecer o

protagonismo de grupos minorizados na produção e organização do carnaval de rua. Ainda que o documento garantisse esse benefício para, no mínimo, um bloco para cada um desses grupos sociais destacados. Ao todo, até 300 bloco poderiam ser premiados, posto que o valor total previsto para o edital era de R\$ 4.200.000,00 (quatro milhões e duzentos mil reais) e a premiação estabelecida para cada bloco contemplado seria de R\$14.000,00 (quatorze mil reais) (São Paulo, 2022, p. 3).

A prefeitura estabeleceu 20 critérios com pontuação de 0 a 5 para cada um deles que comporia a nota final de cada bloco. Os critérios eram os mais variados possíveis, alguns mais objetivos e outros mais subjetivos. Avaliavam o preenchimento dos requisitos estabelecidos no edital, a história dos grupos, as iniciativas já realizadas, a inserção em seus territórios, a integração com a comunidade, o tempo de existência, a geração de emprego e renda, se promovia a cidadania, o repertório musical (São Paulo, 2022, p. 12). Em suma, a prefeitura buscava avaliar de maneira ampla todo trabalho realizado pelos grupos nas suas trajetórias.

Por fim, sobre as condições de participação, essas restringiam a participação a pessoas físicas maiores de dezoito anos, residentes na cidade de São Paulo há, pelo menos, dois anos. Além disso, os proponentes não poderiam inscrever mais de um bloco carnavalesco no edital. Não é raro que organizadores e produtores de bloco atuem em mais de um grupo.

BELO HORIZONTE: AUXÍLIO FINANCEIRO PARA BLOCOS DE RUA

Em outubro de 2022, a Empresa Municipal de Turismo de Belo Horizonte S/A – BELOTUR lançou o Edital de Auxílio Financeiro para Blocos de Rua (BELO HORIZONTE, 2022a). Política que não era exatamente uma novidade, posto que já havia sido implementada nos carnavais de 2019 e 2020. Para participar do chamamento, os blocos tinham que se cadastrar no site da própria Belotur antes de tentar o auxílio financeiro. Para orientar os organizadores dos blocos um guia foi publicado com informações gerais sobre o cadastramento para desfile na cidade mineira e também para pleitear o edital de auxílio financeiro.

É no referido guia que se encontra a definição de “bloco de rua” da Belotur:

“O Bloco de Rua é uma manifestação espontânea e popular, de cunho cultural, que valoriza as tradições carnavalescas e artísticas. Um bloco é aberto a todas as pessoas, de forma gratuita e respeita todas as diversidades, sem distinções. É também um grupo semi-organizado, que busca uma ocupação democrática do espaço público, com ampla participação popular, e possui um papel social. É também uma reunião de amigos que se juntam para festejar o Carnaval e levar alegria e diversão para as pessoas, através da música. Do ponto de vista "técnico", o bloco possui bateria, banda ou trio, apresenta uma identidade própria, com fantasias, adereços e/ou repertório característicos, realiza um cortejo nas ruas, ou seja - não fica parado e

também não possui nenhum tipo de separação (com cordas ou abadás)” (Belo Horizonte, 2022b).

Pessoa física e pessoa jurídica podiam realizar o cadastro para desfilar no carnaval de rua de Belo Horizonte, bem como ambas são aceitas no edital de financiamento. O valor do auxílio financeiro repassado para cada um dos blocos podia variar de R\$ 7.000,00 (sete mil reais) a R\$ 20.000,00 (vinte mil reais), a depender da categoria indicada pelo grupo. O edital previa três categorias (A, B e C), cujos valores previstos eram: R\$ 20.000 (vinte mil reais); R\$ 12.000,00 (doze mil reais) e R\$ 7.000,00 (sete mil reais). Sendo que até 40 blocos seriam contemplados na categoria, totalizando o montante de R\$ 800.000,00 (oitocentos mil reais); na B, até 45 grupos, no valor total de R\$ 540.000,00 (quinhentos e quarenta mil reais); enquanto na C, a soma prevista era de R\$ 315.000,00 (trezentos e quinze mil reais), dividida também entre 45 blocos. Portanto, o custo final era de R\$ 1.655.000,00 (um milhão, seiscentos e cinquenta e cinco mil reais) (Belo Horizonte, 2022a, p.2).

O edital previa uma ordem de classificação dentro de cada categoria e segundo a pontuação atingida por cada um deles a partir de uma ficha de avaliação e pontuação que deveriam preencher e documentação comprobatória. Dividida em 11 pontos, a pontuação máxima era de 33 pontos e seria desclassificado caso não alcançasse 14 pontos. Cada item da ficha tratava de um aspecto específico do bloco, ou seja, solicitava informações sobre a história do grupo; se, quando e como participou do carnaval belo-horizontino, se havia realizado ações durante a pandemia no intuito de manter o bloco ativo no período da pandemia de Covid-19; se fazia parcerias com entidades e comércio local no lugar de seu desfile; se tinha alguma iniciativa de inclusão; bem como se tinha alguma ação em prol da sustentabilidade ambiental; se no ano de 2022 teve presença nos meios digitais; se possuía trabalho autoral; se era um bloco afro; se o cortejo estava programado para a região Centro-Sul da cidade ou no Bairro Santa Tereza, o bloco não pontuaria, enquanto que em qualquer outra parte da cidade, acumularia 2 pontos; por fim, o detalhamento de todo o planejamento do bloco poderia garantir até 6 pontos. O edital também era claro ao afirmar que em cada um dos critérios, clareza, objetividade, coerência e suficiência das informações solicitadas contariam na apreciação.

Como contrapartida, o Edital de Auxílio Financeiro para Blocos de Rua determinava que os blocos de carnaval contemplados deveriam veicular as “marcas da Prefeitura de Belo Horizonte, da BELOTUR e marca turística, nas peças de divulgação do desfile do Bloco de Rua, objeto do presente auxílio, sob a chancela de “Patrocínio”, como é praxe em iniciativas que contam com apoio do poder público (Belo Horizonte, 2022a, p. 14).

BLOCOS CARNAVALESÇOS: UM CONCEITO EM CONSTRUÇÃO

Uma primeira constatação a partir da análise dos documentos do Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte, é que cada documento definiu “bloco de carnaval” de uma maneira, enfatizando características distintas. Há elementos semelhantes em cada um dos casos. Em todas as conceituações está presente a ideia de que o bloco carnavalesco é formado por um conjunto de pessoas que se reúnem para pular o carnaval nas ruas da cidade. Também é comum a caracterização de que os blocos não ficam parados, na definição apresentada por Belo Horizonte, esse elemento é enfatizado: “realiza um cortejo nas ruas, ou seja - não fica parado” (Belo Horizonte, 2022b), enquanto nos editais do Rio de Janeiro e São Paulo essa dimensão é sugerida pelo uso do verbo “desfile”. Também são sublinhados nos três textos a música, a dança e os trajes, como propriedades dos blocos de carnaval.

Nos casos do Rio de Janeiro e de Belo Horizonte, há afirmação de que a reunião das pessoas se dá de maneira “semi-organizada”, enquanto na de São Paulo é apresentada como “organizada”. Também apenas no texto de São Paulo é mencionado que alguns integrantes do bloco podem ser remunerados, nos outros dois, explora-se mais a ideia de que os blocos se reúnem de maneira espontânea. Rio de Janeiro e Belo Horizonte também coincidem ao destacar a tradição como um dos atributos dos blocos, enquanto na caracterização de São Paulo, sequer é mencionada.

A definição de Belo Horizonte de “bloco de carnaval” apresenta algumas representações comuns nos discursos contemporâneos em prol do carnaval de rua. Afirma, por exemplo, que “um bloco é aberto a todas as pessoas, de forma gratuita e respeita todas as diversidades, sem distinções”. Nesse sentido, vende-se a ideia de que o bloco é um espaço onde todo mundo é aceito, sem discriminação, é o lugar da inclusão. No trecho seguinte, assegura: “É também um grupo semi-organizado, que busca uma **ocupação democrática do espaço público**, com ampla **participação popular**, e **possui um papel social**”, as expressões destacadas revelam uma valorização do bloco de carnaval como um agente da sociedade que promove ocupação democrática do espaço público de maneira popular. Sendo que esse movimento é feito de maneira alegre e divertida. E finaliza com: “não possui nenhum tipo de separação (com cordas ou abadás)”, reiterando o caráter aberto e inclusivo dos blocos.

O desafio de conceituar “bloco de carnaval”, não é uma novidade, ao contrário, já se faz presente, por exemplo, no *Dicionário do folclore brasileiro*, de Câmara Cascudo, publicado em 1954:

“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” (Cascudo, 2005 [1954], p. 162).

Em vista da definição elaborada por Câmara Cascudo, pelas concepções apresentadas em cada um dos três documentos, é possível depreender que a forma como as pessoas entendem o “bloco de carnaval” varia em função de pontos de vista, estes determinados por questões que podem ser históricas, sociais, políticas e geográficas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste último tópico do texto, minha reflexão segue no sentido de demonstrar aproximações e particularidades de cada uma das políticas públicas ora apresentadas. Talvez a correspondência mais saliente entre o edital de Bloco nas Ruas, no Rio de Janeiro; a Premiação por Reconhecimento de Trajetória Cultural dos Blocos de Carnaval de Rua, em São Paulo e o Edital de Auxílio Financeiro para Blocos de Rua, em Belo Horizonte; seja o fato de todas elas se valerem da mesma estratégia de repasse financeiro para que os blocos possam realizar suas atividades, especialmente, seus cortejos nas ruas durante o período do carnaval.

O valor previsto para cada um dos editais era diferente. No Rio de Janeiro, o montante para a iniciativa era de R\$ 3.125.000,00 (três milhões cento e vinte e cinco mil reais) para o Estado do Rio de Janeiro, sendo que 40% do valor total previsto seria para a cidade, ou seja, cerca R\$ 1.250.000 (um milhão, duzentos e cinquenta mil reais). Em São Paulo, a Prefeitura tinha como orçamento o valor de R\$ 4.200.000,00 (quatro milhões e duzentos mil reais). Já o município de Belo Horizonte o valor previsto era de R\$ 1.655.000,00 (um milhão, seiscentos e cinquenta e cinco mil reais). Também havia diferenças na concessão desse dinheiro, no caso do Rio de Janeiro, 65 grupos seriam contemplados no Estado do Rio de Janeiro, no entanto, desse número, 15 premiações eram para associações, federações e ligas, compostos de número 5 blocos carnavalescos, dessa maneira, não é possível precisar quantos blocos receberiam o dinheiro efetivamente. A princípio, 140 blocos seriam beneficiados, no mínimo, contudo, não é possível assegurar esse dado. A premiação de São

Paulo era a mais objetiva, a que mais atendia blocos e a mais cara, R\$14.000,00 (quatorze mil reais) para 300 blocos. O edital de Belo Horizonte contemplava 130 blocos divididos em três categorias segundo suas necessidades financeiras.

Há diferenças entre os três editais também no tocante a quem poderia pleitear os recursos financeiros, no Rio de Janeiro, o edital aceitava somente pessoas jurídicas, enquanto no de São Paulo, apenas físicas, já no edital de Belo Horizonte, pessoas físicas e jurídicas podiam se inscrever para receber o auxílio financeiro. Isso é revelador também de como cada os gestores públicos de cada localidade entendem a organização dos blocos de carnaval.

Cada edital construiu uma métrica no intuito de classificar os blocos e assim efetuar os pagamentos. No caso do edital do Rio de Janeiro, os interessados precisavam apenas comprovar a atuação cultural do proponente. Já São Paulo e Belo Horizonte, diversos critérios foram estabelecidos a fim de atribuir pontuação para o histórico e práticas dos blocos, mas valorizavam também aspectos sociais das iniciativas. Pontuava mais, por exemplo, quem tivesse alguma ação de inclusão ou que o bloco que tivesse a diversidade como uma de suas pautas. Outro critério valorizado em ambos os editais era o pertencimento às localidades de cortejo dos blocos, ou seja, a territorialidade era um elemento a ser considerado.

Por fim, no que se refere às contrapartidas, apenas no edital de premiação de São Paulo nenhuma contrapartida era prevista. O Edital de Auxílio Financeiro de Belo Horizonte também não exigia maiores contrapartidas, apenas que os blocos incluíssem as marcas da Prefeitura de Belo Horizonte, da BELOTUR e marca turística, nas suas divulgações, demonstrando o apoio financeiro recebido. A contrapartida mais elaborada constava no Edital do Bloco nas Ruas do Rio de Janeiro, a qual requeria uma ação de cunho educativo, preferencialmente, para pessoas de instituições de ensino públicas ou organizações da sociedade civil, a fim de promover a cultura fluminense e carnavalesca no Estado, além de saberes e práticas dos blocos carnavalescos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BELO HORIZONTE, Empresa Municipal de Turismo de Belo Horizonte S/A – BELOTUR. **Concessão de auxílio financeiro aos blocos de rua do carnaval de Belo Horizonte.** Belo Horizonte: 2022a.

BELO HORIZONTE, Empresa Municipal de Turismo de Belo Horizonte S/A – BELOTUR. **Seu Bloco na Rua:** guia com dicas para organizadores de blocos. Belo Horizonte: 2022b.

CÂMARA, Cascudo. **Dicionário do folclore brasileiro.** São Paulo: Editora Global, 2005 [1954], p. 162.



RIO DE JANEIRO (RJ). Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa, Rio de Janeiro. **Edital de chamada emergencial de premiação N°04/2022.** [Blocos nas Ruas RJ]. Rio de Janeiro: 2022.

SÃO PAULO, Secretaria Municipal de Cultura. **Premiação de Reconhecimento por Trajetória dos Blocos de Carnaval de Rua.** São Paulo: 2022.

**AS RODAS DE SAMBA NO RIO DE JANEIRO: notas a partir do
programa “Mapas das Rodas” da Secretaria Municipal de Cultura**

Milene Gomes Ferreira Mostaro¹

Vivian Luiz Fonseca²

Resumo

O presente trabalho vai articular as relações entre os usos da cidade, rodas de samba e as políticas adotadas pela Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura do Rio de Janeiro, através do programa “Mapa das Rodas”. Ao entendermos que este programa proporciona novas formas de uso dos espaços urbanos, iniciaremos o artigo com um breve resumo do conceito de cidade e das práticas sociais envolvidas. Depois, abordaremos como a Secretaria de Cultura vem elaborando projetos com o intuito de fortalecer e legitimar as rodas de samba nas ruas da cidade. Por fim, analisaremos as lacunas existentes ao confrontarmos os dados das rodas de samba coletadas pelo programa “mapa das rodas” com uma base de dados georreferenciados das rodas de samba da cidade, fazendo um recorte de gênero e propondo reflexões e questionamentos acerca do tema.

Palavras-chave: Samba, Rodas de Samba, Cultura, Prefeitura, Rio de Janeiro.

Introdução

O samba é uma expressão cultural intrinsecamente ligada à identidade do povo brasileiro (GOMES, 2004), sendo reconhecido como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade pela UNESCO (SANDRONI, 2010). No entanto, para além de sua relevância cultural, o samba desempenha um papel fundamental na dinâmica social e territorial das cidades, especialmente no Rio de Janeiro. Neste contexto, é essencial analisarmos a atuação da Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura do Rio em relação às rodas de samba e seu impacto no ‘direito à cidade’ (LEFEBVRE, 2001).

O Rio de Janeiro é notadamente marcado por sua riqueza cultural, e tem o samba como um de seus principais símbolos. As rodas de samba, tradicionais encontros musicais que acontecem em diferentes lugares da cidade, são espaços de convivência, celebração e resistência cultural. Além disso, são responsáveis pela geração de renda e trabalho para

¹ Doutoranda em História, Política e Bens Culturais na FGV CPDOC. milenegferreira@hotmail.com

² Coordenadora do Programa de História Oral no FGV CPDOC. Professora no Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais e Professora Adjunta do Departamento de História/UERJ vivian.fonseca@fgv.br

diversas famílias, desde músicos e compositores até vendedores ambulantes e proprietários de bares e restaurantes.

Entretanto, a falta de espaços adequados, a burocracia para obtenção de licenças e a falta de apoio institucional são apenas alguns dos obstáculos enfrentados pelos organizadores dessas rodas de samba. É nesse contexto que a Secretaria Municipal de Cultura pode desempenhar um papel fundamental na promoção e preservação das rodas de samba na cidade. Através das formulações de políticas públicas, há o fortalecimento dos espaços como locais de manifestações culturais, além da garantia de acesso e participação da população. Nesse sentido, é imprescindível que a secretaria esteja atenta às demandas e necessidades desta categoria, promovendo ações que visem a valorização desses espaços.

Como desdobramento da pesquisa de mestrado, buscaremos entender as nuances, consensos e dissensos sobre as narrativas das rodas de samba, por um recorte de gênero. Pensando em mapear as cenas musicais através de grupos exclusivo de mulheres sambistas, é importante que se pense em um desenho cartográfico para delinear as práticas musicais, entender seu entorno, suas sociabilidades e redes de relacionamentos, buscando refletir e dialogar com a importância dessas políticas culturais para atender a demanda crescente na cidade. Ao fazer um comparativo das rodas coletadas pela secretaria de cultura, com as rodas encontradas via pesquisa exploratória, podemos identificar algumas lacunas existentes que permeiam o debate dos usos da cidade.

Música, Território e o direito à cidade

Ao pensarmos nos desdobramentos da pesquisa através do espaço urbano e suas relações, é importante acionarmos uma dimensão crítica na produção do lugar, com complexidade de narrativas e poderes que se modificam ao longo do tempo. Espaços e lugares são dotados de memória, mas, de acordo com intervenções urbanas, jogos políticos ou alterações orgânicas da própria população, os sentidos são reconfigurados estabelecendo novas formas e usos das urbes.

Pensando nos usos da cidade por uma perspectiva musical e territorial, há uma existência contraditória onde certos espaços com atividades musicais podem acionar agregações e desconfortos, de forma simultânea (TROTТА, 2007). Assim, os usos da

cidade nestas celebrações provocam um olhar sobre o direito à cidade, como David Harvey enfatiza ao destacar que os espaços públicos produzem conflitos e contradições. Harvey vai indicar que o direito passa, também, pela ação. O direito à cidade se torna “um significante vazio. Tudo depende de quem lhe vai conferir significado [...] A própria definição de ‘direito’ é objeto de uma luta, e essa luta deve ser concomitante com a luta por materializá-lo” (HARVEY, 2014, p. 20). Para o autor, o direito à cidade passa pela premissa de mudar a nós mesmos através da mudança da cidade (Harvey, 2012). Assim, o direito não se embasa em uma conquista individual, mas a partir de mudanças conjuntas onde, na maioria das vezes, possuem grupos e atores negligenciados. Pensar por essa ótica, traz um debate sobre como os espaços e lugares na cidade projetam poderes, hierarquias e estão intimamente ligados ao capital (LEFEBVRE, 2001).

A concepção do direito à cidade traz à tona a fragilidade civilizatória onde práticas são alijadas, memórias são silenciadas e há desacordos em diversas esferas na cidade, sobretudo quando há diferentes classes sociais coexistindo o mesmo espaço. O que deveria ser as aspirações conjuntas de quem trabalha, sobrevive e produz no espaço urbano, está marcado pelo poder, muitas vezes de forma unilateral, com definições de práticas e formas de se viver. Neste sentido, Harvey afirma que a liberdade e o direito “de fazer e refazer a nós mesmos e a nossas cidades é um dos nossos direitos humanos mais precisos, ainda que seja um dos mais menosprezados” (HARVEY, 2014, p. 28).

Ao entender que a produção de espaço está intimamente ligada a um processo político e econômico, a segregação social se torna evidente. Em um cenário global onde cidades são mercantilizadas, consequências são geradas a partir deste olhar. Via de regra, as cidades carregam os mesmos elementos do capitalismo, onde as elites ocupam as centralidades, ao passo que a grande maioria da população se desdobra entre a busca por condições de moradia, melhora na mobilidade urbana, e formas de estar presente nas ruas. Assim, é possível trazer o debate sobre a definição do direito à cidade para nosso objeto. O espaço é sempre ideológico, com formatações existentes a partir de criações e recriações.

Trazendo a contextualização para o samba, nosso objeto de estudo neste artigo, as disputas territoriais e o direito ao espaço é algo intimamente ligado ao ritmo desde sua criação. Os batuques eram aceitos quando tocados por orquestras, ou com um caráter folclórico e estilizado, sendo consumido pela elite nacional. Quando tocado nos bares

pelos cantores e instrumentistas, na sua grande maioria ex-escravos, era visto pela autoridade policial como prática de vadiagem sendo, por muitas vezes, levados para a cadeia (BARBOSA, 2020). A marginalização “desaparece” com a legitimação do samba enquanto identidade nacional, criado, forçadamente, sobre a égide da unificação de um país moderno, democrático e miscigenado (AMARAL, 2009).

Quando pensamos em disputas, não necessariamente é algo dicotômico, como certo e errado, mas processos que se coexistem na cidade. São configurações variadas e sazonais, onde há temporalidades de grupos, narrativas e poderes (SARAIVA, 2020). Sendo assim, pensar em políticas públicas e culturais que firmem a atuação do samba na cidade, nas ruas, permitindo que as rodas e os encontros tenham órgãos e iniciativas que dialogam e regulamentam tais práticas, é de extrema importância para reforçar a prática e evidenciar sua memória.

O papel da Secretaria Municipal de Cultura

Ao buscar projetos públicos que propunham catalogar grupos de samba na cidade do Rio de Janeiro para entender como a Secretaria hoje atua nessas frentes, encontramos alguns projetos que, desde 2015, dialogam fortemente com as rodas de samba. No decreto Rio Nº 41036 assinado por Eduardo Paes ainda em 2015, há um incentivo para manifestações públicas e culturais com rodas de samba, trabalhos artísticos e eventos abertos com fomento à produção cultural da cidade. Vale destacar que há oscilação entre a gestão pública da cidade, com novos decretos e revogações que permeiam a gestão do Marcello Crivella, e perpassam também o contexto da pandemia, onde novas regras sanitárias foram concebidas e adequadas. Em 2023, de acordo com o último cadastro de rodas de Samba, através do programa “Mapas das Rodas”³, foram encontradas cerca de 114 rodas de samba cadastradas na cidade. A pesquisa avançará por uma perspectiva de gênero. Por isso, identificar os grupos via “Mapa das Rodas” é importante para entender o panorama criado, mas, para nosso trabalho, é importante destacarmos que dentre as 114 rodas coletadas, apenas 10 são de grupos exclusivos de mulheres musicistas. O cadastro

³ Encontrado através do site:

https://experience.arcgis.com/experience/10dbcc7517094c4b9fcd8b6fa57e50a8/page/1_-_Principal/

é gratuito e feito através de um formulário online⁴ e conta com perguntas como: nome da roda, ano de fundação, contato do responsável, se a roda está ativa, repertório e endereço. Há rodas cadastradas nos mais diversos tipos de locais como Praças, ruas, quintais, terreiros, associação de moradores, e até casas residenciais.

Ao contrapor o cadastro “oficial”, buscamos elencar, através do uso das redes sociais, sobretudo o Instagram, os coletivos e movimentos que traziam agendas e informações de grupos de samba de mulheres da cidade. Páginas como “Mulheres do Samba Notícias”⁵, “Dia da Mulher Sambista”⁶, “Mulheres na roda de samba”⁷ e o “Movimento da mulher sambista”⁸, foram fundamentais para o acesso a um maior número de grupos de samba, fato que se deve ao trabalho de divulgação destes coletivos.

Comparar as rodas de samba divulgadas e acolhidas pela prefeitura, confrontando com os dados obtidos de uma coleta individual foi então um caminho para encontrar possíveis incongruências e lacunas. No resultado preliminar, vimos uma disparidade em relação a número de mulheres cadastrada pela prefeitura, e coletadas de forma individual através das redes sociais. São 54 grupos de mulheres sambistas encontradas de forma exploratória, contra 10 grupos cadastrados pela prática das políticas culturais, no projeto “Mapa das Rodas”. Assim, entendendo a importância desses avanços políticos e sociais, sobretudo quando pensamos na questão de gênero, é importante que se mapeie e entenda por onde essas mulheres circulam, quais são os locais frequentados, se há disputas de territórios e de narrativas. Importante pensar e refletir sobre a dicotomia entre o cadastro “oficial” da prefeitura e os espaços por elas ocupados na cidade. Será que os ocultamentos permanecem? Se o cadastro da prefeitura é gratuito, qual seria o motivo para esse não envolvimento? Qual o motivo de não estarem cadastradas? Não sabem do cadastro? Preferem não "oficializar" a roda? Elas não se sentem contempladas por políticas públicas? Quais barreiras impedem este cadastramento? Como se dá a ocupação de rua nos locais em que se apresentam? Poderia entender que há duas frentes na ocupação desse território? Um com investimento através de políticas públicas, e outro movimento que

⁴ Formulário <https://experience.arcgis.com/experience/10dbcc7517094c4b9fcd8b6fa57e50a8/page/3-Cadastro-Rodas-de-Samba/>

⁵ Página do Instagram <https://www.instagram.com/mulheresdosambanoticias/>

⁶ Página do Instagram <https://www.instagram.com/diadamulhersambista/>

⁷ Página do Instagram <https://www.instagram.com/mulheresnarodadesamba/>

⁸ Página do Instagram <https://www.instagram.com/movimentodasmulheressambistas/>

parte da sociedade civil? Perguntas que norteiam o desenvolvimento da Tese de doutorado para que possamos refletir e entender onde permeia a lacuna comunicacional desse segmento.

Diante disso, o intuito será comparar, através do uso da cartografia, as rodas de mulheres musicistas cadastradas pela prefeitura do Rio de Janeiro com as rodas encontradas após pesquisa de campo. A partir daí, observar, nessa comparação, as rodas “legitimadas” pelo poder público e as rodas encontradas na pesquisa que não fazem parte deste cadastro, analisando as regiões que são contempladas pelas políticas públicas da prefeitura e espaços que não são vistos neste cadastro “oficial”. entendendo como se dá essa ocupação e ressignificação dos espaços urbanos e de papéis sociais que, em geral, são ocupados pelos homens.

Para entendermos o contexto das políticas culturais da cidade, é importante voltarmos ainda no contexto pré Olimpíadas. A cidade contou com o decreto Rio N° 41036 assinado por Eduardo Paes, em um programa intitulado “Programa de Desenvolvimento Cultural Rede Carioca de Rodas de Samba”⁹, que incentivava a realização de rodas de samba, feiras com trabalhos artísticos, valorização da produção musical e articulação cultural na cidade do Rio de Janeiro.¹⁰ A altura, o prefeito Eduardo Paes já havia emitido o decreto n° 40711, em outubro do mesmo ano, simplificando os procedimentos relativos à autorização e realização de eventos em áreas públicas e particulares no Município do Rio de Janeiro. O decreto foi revogado pelo Decreto N° 49462 DE 21/09/2021, e Repristinado¹¹ pelo Decreto N° 46274 DE 25/07/2019, ainda na gestão de Marcelo Crivella.

Em 2017, a Secretaria de Cultura da Cidade do Rio de Janeiro conseguiu um novo decreto municipal, que colocava algumas Rodas de Samba no direito da isenção do alvará transitório de eventos. O decreto Rio n° 43423 de Julho de 2017 garantia, de acordo com o Art. 1º, que os eventos denominados Rodas de Samba, constantes do Programa de Desenvolvimento Cultural Rede Carioca de Rodas de Samba estariam dispensados da

⁹ <https://carioca.rio/servicos/rede-carioca-de-rodas-de-samba/>

¹⁰ https://uploads-ssl.webflow.com/582c3ac6a056558a78686b58/59dd05f6cb35e0000103256b_D.O.%2041036%20-%20Cria%20o%20Programa%20de%20Desenvolvimento%20Cultural%20Rede%20Carioca%20de%20Rodas%20de%20Samba.pdf

¹¹ A repristinação é um instituto que determina a vigência de uma Lei revogada em virtude da revogação da Lei que a revogou em um primeiro momento.

obtenção de Alvará de Autorização Transitória para sua realização.”¹² Esse benefício permitia as Rodas de realizarem seus eventos sem pagar a taxa de intimidação do espaço público (TUAP)¹³ e desburocratizava a realização dos eventos, retirando a obrigatoriedade de algumas autorizações de funcionamento.

Em 2017 ocorria também o projeto de Lei 1995/2016 criado pelo vereador do Partido dos Trabalhadores (PT) Reimont intitulado *Programa Municipal de Salvaguarda, Fomento e Incentivo ao Samba Carioca*. Foi aprovado em novembro de 2017 na Lei Municipal n.º 6.281. A iniciativa que visava ser promovida pela Secretaria Municipal de Cultura, tinha o objetivo de valorizar a memória, promover o resgate cultural, estimular políticas públicas e ações de resgate e manutenção do Samba carioca. O projeto de Lei chegou a ser vetado integralmente pelo Prefeito Marcelo Crivella alegando “vício de inconstitucionalidade e legalidade” já que “A matéria tratada na proposta é de estrita competência do Prefeito, a quem incumbe dispor sobre a criação, extinção e definição de estrutura e atribuições das Secretarias e dos Órgãos da Administração Direta, Indireta e Fundacional do Executivo Municipal”¹⁴

Após ações de desburocratização para pleitear autorizações de rodas de samba nas ruas do Rio de Janeiro, foi publicado em julho de 2019 no Diário Oficial do Município, a lista preliminar das rodas de samba autorizadas. Mesmo com autorização prévia, ainda era necessário confirmar os eventos junto a superintendência regional da Prefeitura. As rodas de samba que não estivessem listadas no documento deveriam providenciar o alvará pela forma tradicional, através do sistema *Carioca Digital*.¹⁵

O Documento do Diário Oficial do Rio, além de conter a listagem das 272 rodas de samba autorizadas em 2019, com nome, data, horário e superintendência responsável, também contava com uma série de especificações na resolução, como: condições de funcionamento para feiras e exposições, prazo para credenciamento de expositores,

¹² <https://www.jusbrasil.com.br/diarios/153692325/dom-rj-normal-18-07-2017-pg-7>

¹³ A TUAP é um tributo previsto na legislação para renovação da autorização para mercadejar em Feiras Livres, Feiras Móveis, Feiras de Artes, Feiras Especiais e Feiras de Antiquários.
<https://carioca.rio/servicos/renovacao-de-matricula-emissao-da-taxa-de-uso-de-area-publica-tuap/#:~:text=O%20que%20%C3%A9%3F,Especiais%20e%20Feiras%20de%20Antiqu%C3%A1rios.>

¹⁴ <http://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/scpro1720.nsf/f6d54a9bf09ac233032579de006bfe6/2055f540963e707e832581bb00506d7f?OpenDocument>

¹⁵ Site da prefeitura com acesso a vários procedimentos e autorizações. <https://home.carioca.rio/>

horário limite de ocupação dos espaços, custeio da estrutura, montagem e desmontagem do evento.

A Resolução publicada no Diário Oficial também trouxe uma série de regras para padronização dos espaços, com estrutura padronizada que precisa contar com cobertura de lona ou tenda, aparelho de sonorização, gerador, palco praticável, até 100 jogos de mesas e cadeiras, até 30 barracas de expositores, grades de proteção e banheiros químicos. Os custos, assim como a montagem e desmontagem dos equipamentos e da estrutura, era de total responsabilidade dos produtores das rodas de samba.

Após a coleta e mapeamento de 2019 pela prefeitura, a Organização Mundial da Saúde decretou estado de pandemia em relação ao coronavírus em 11 de março de 2020, decretando isolamento social. Com os eventos temporariamente encerrados, não houve nenhum mapeamento em 2020. Com a flexibilização do distanciamento social e atuante campanha de vacinação contra COVID-19 para a população, formou-se um cenário favorável para a retomada dos eventos presenciais, ainda em 2021. Neste contexto, A prefeitura do Rio de Janeiro e a Secretaria de Cultura iniciou um novo edital para o programa de desenvolvimento cultural Rede Carioca de Rodas de Samba. Assim iniciou-se um novo cadastro das rodas de samba, estabelecido no Decreto nº 49.709 de 5 de novembro de 2021.

O decreto foi legitimado por órgãos como Vigilância Sanitária, Secretaria Municipal de Ordem Pública e Secretaria Municipal de Governo e Integridade Pública. Neste cadastro, o documento procurou ampliar, estabelecer e divulgar o calendário municipal das rodas de samba na cidade. O resultado preliminar do cadastramento foi publicado em 17 de novembro de 2021.¹⁶ Foram 88 rodas cadastradas e autorizadas, 55 rodas não cadastradas com informe da justificativa do não cadastramento, como “não comprovação do histórico mínimo de 2 anos de atuação no território desejado”, além de 5 inscrições duplicadas e 1 inapta por não ser do município do Rio de Janeiro. Algumas normas e padronizações também fizeram parte deste novo cadastro: cada roda de samba só poderia se apresentar uma vez na semana, em dia fixo, e em áreas pré-determinadas pela administração municipal. Estava proibida a venda de

¹⁶ Resultado disponível no http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/13886169/4346616/EDITAL_RODA_DE_SAMBA_Resultadopreliminar.pdf

ingressos e a Seop (Secretaria de Ordem Pública) ficaria responsável pela fiscalização do local.

Essa contextualização é importante para indicar o quanto alguns atores detêm grande importância ao se pensar em intervenções urbanas com debates que estão à luz do dia. Pensando nas relações entre espaços da cidade e música, é importante sinalizarmos como as relações de sociabilidade, circulação e territorialidades em torno desta musicalidade são discutidas e veiculadas na esfera urbana. As identidades comunitárias elaboradas nesses locais musicais possuem laços associativos, hábitos comuns, formas de coabitar e estabelecer relacionamentos que se encontram nesses espaços e que vão para além da música.

As relações humanas permeiam trocas espaciais e, através dessas espacialidades, se há trocas de influência e poder. Entendendo a cidade como este palco de múltiplas experiências, Straw (2006) argumenta que as cidades têm sido capazes de abrigar cenas musicais significativas no seu território. Exatamente o que acreditamos acontecer com o crescente movimento de rodas de samba compostas exclusivamente por mulheres, nosso objeto de estudos. Essas ações, que podemos interpretar como “artes do fazer cotidiano” (DE CERTEAU, 1994), criam “pedaços da cidade”, do qual veremos agora, de forma espacializada.

Os estudos sobre as rodas mapeadas x rodas identificadas

Diante do cenário explorado, é importante entender como funciona a circulação destes espaços visualmente, buscando interpretar os territórios e suas formas de circulação. Abaixo, temos o mapeamento georreferenciado do Mapa das Rodas 2023, através do sistema online ArcGIS¹⁷, com suas representações gráficas das 114 rodas de samba cadastradas (fig. 1). Deste montante, dez grupos são compostos por mulheres musicistas, conforme mencionado anteriormente. Em uma representação gráfica, as mulheres ocupam os marcadores em laranja, mostrando a circulação de seus espaços de acordo com os cadastros “oficiais” da Prefeitura e Secretaria de Cultura da cidade do Rio de Janeiro.

¹⁷ O ArcGIS Online é um sistema de análise e mapeamento baseada em nuvem, com dados de localização e georreferenciamento.

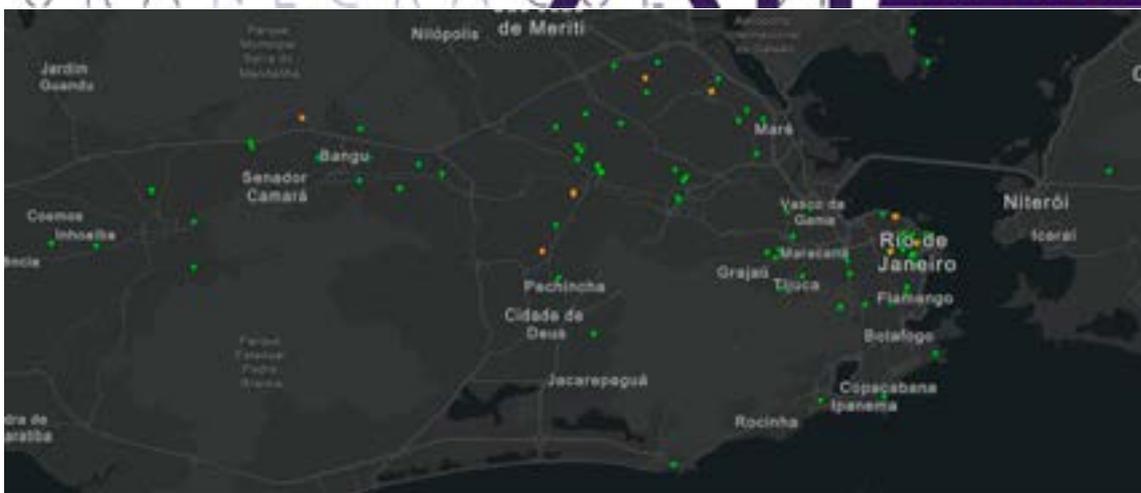


Figura 1 - Elaboração do próprio autor

Ao inserir a base de dados das duas coletas no ArcGIS Online (fig. 2), ou seja, inserindo nossa base de dados criada a partir de uma pesquisa exploratória via redes sociais, podemos confrontar os dados indicando as rodas de samba (masculinos em verde e femininos em laranja), junto com os sambas de mulheres coletados de forma manual que não estão nos cadastros oficiais (em vermelho).

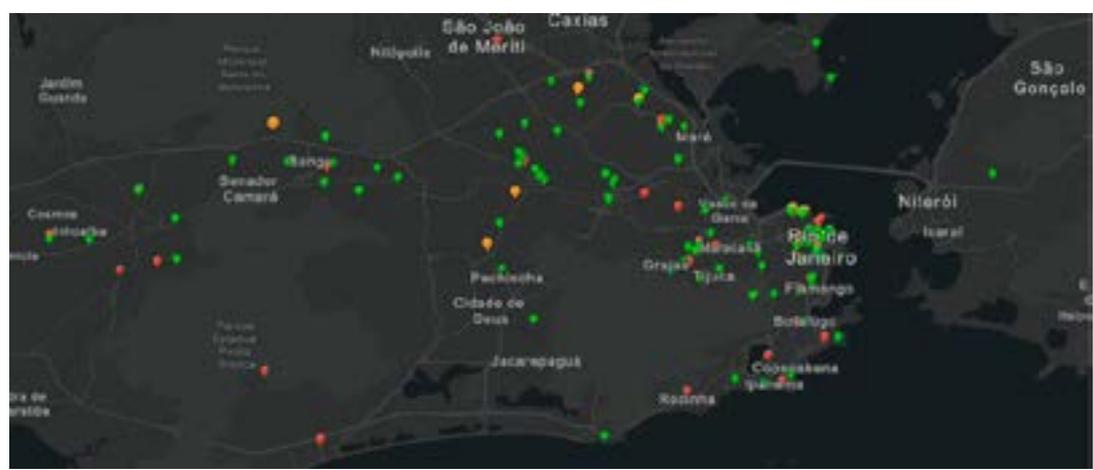


Figura 2 - elaboração do próprio autor

Pensando no mapeamento socioespacial para aprofundar essa análise, utilizamos como aportes teóricos autores que dialogam com essa perspectiva fluida, como De Certeau (1994), Martín-Barbero (2004) e Latour (2012). O conceito de cartografia é utilizado para interpretar a cidade como um espaço dinâmico e não linear que, como Fernandes e Herschmann apontam, teria o papel de “entender a cidade como um espaço dinâmico que se atualiza cotidianamente a partir das interações inteligíveis e sensíveis – e que pode alicerçar a construção das cartografias.” (FERNANDES e HERSCHMANN, 2015, p. 298).

No uso metodológico da cartografia, como a Cartografia Social, é importante refletir que a pesquisa não indica apenas de desenhos geográficos, mas diagramas com relações, aproximações, enfrentamentos e cruzamento de forças e poderes. O desenho cartográfico pela cartografia social favorece essa articulação ao evidenciar e representar a realidade do cotidiano das cidades. Desta forma, o mapeamento social atravessa o desenho e encontra pessoas, identidades e comunidades inteiras, retratando seu cotidiano e suas referências. A Cartografia Social respalda nossa metodologia já que é possível delinear as práticas coletivas de um território, entender os processos de sociabilidade, políticas públicas, disputas de territórios e sua construção simbólica com o público e consumidor.

Quando falamos em disputas territoriais, é importante ressaltar que os conflitos giram em torno das afetividades e do vínculo com o lugar. Entender as lacunas, as dicotomias, preencher questões que permeiam esse trabalho, será o objetivo principal no avanço da pesquisa doutoral. No trabalho de campo, a partir da ideia de Antropologia Urbana e com o uso metodológico da História Oral, investigaremos as mediações presentes nas rodas de samba que auxiliam na construção de significados dos espaços ocupados e que interferem na produção de identidades, vínculos e memória dos grupos investigados.

Conclusão

O samba é um ritmo com força para exemplificar a dicotomia urbana, uma vez que atravessa momentos históricos distintos. Se na Primeira República as manifestações populares sofriam forte ambiguidade onde forças policiais “ora tolerava as festividades, ora aplicava sanções junto aos atores” (TROTTA, OLIVEIRA, 2015, p.105), hoje ainda nos deparamos com momentos em que o samba é exaltado e desprestigiado, de acordo com a gestão no poder e políticas públicas vigentes.

Se analisarmos as políticas públicas e decretos ligados ao contexto cultural da cidade, com enfoque nos eventos públicos de rua como as rodas de samba, podemos traçar um histórico que indica certa flutuação. Ações que evidenciam o fortalecimento cultural desta parcela da população é um dos trabalhos cruciais da Secretaria Municipal de Cultura. Pensar em espaços dedicados exclusivamente às rodas de samba com infraestrutura adequada, promover continuamente ações de capacitação e formação para

os músicos e organizadores de rodas de samba, visando a profissionalização e o fortalecimento desses grupos, são umas das frentes possíveis de se buscar acolhimento e prestigiar a cultura do samba. Pensar em descomplexificar os processos burocráticos para obtenção de licenças e autorizações para realização de rodas de samba, assim como a secretaria vem fazendo, também é um avanço para que as atividades sejam cada vez mais frequentes e regulamentadas. Promover a divulgação e o incentivo às rodas de samba, por meio de campanhas de comunicação e eventos especiais.

Essas ações contribuem para a valorização e o reconhecimento do samba como uma expressão cultural legítima e importante para nossa identidade. As rodas de samba são parte essencial da cultura carioca e merecem ser valorizadas e preservadas.

Bibliografia:

AMARAL, Luiza Real de Andrade et al. **Eu sou o samba**: representações do gênero musical como ferramenta da construção da identidade nacional. Dissertação de Mestrado. 2009.

BARBOSA, Eduardo Brasil. Samba e Polícia: resistência e crônicas cotidianas de um olhar contra-hegemônico na cidade do Rio de Janeiro. **Herança-Journal of History, Heritage and Culture**, v. 3, n. 2, p. 064-078, 2020.

BARROSO, Flávia Magalhães; FERNANDES, Cíntia Sanmartin. Os limites da rua: uma discussão sobre regulação, tensão e dissidência das atividades culturais nos espaços públicos do Rio de Janeiro. **Políticas culturais em revista**, v. 11, n. 1, p. 100-121, 2018.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**, v.1. Petrópolis: Vozes, 1994.

FERNANDES, Cíntia; HERSCHMANN, Micael. Usos da cartografia nos estudos de comunicação e música. **Revista Fronteiras**, v. 17, n. 3, 2015.

GOMES, Tiago de Melo. Gente do samba: malandragem e identidade nacional no final da Primeira República. **Topoi (Rio de Janeiro)**, v. 5, p. 171-198, 2004

HARVEY, David. **Cidades rebeldes**: do direito à cidade à revolução urbana. 2014.

HARVEY, David. O direito à cidade. **Lutas sociais**, n. 29, p. 73-89, 2012.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. Tradução Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001.

MOSCOVIVI, Serge. **Representações Sociais: investigações em psicologia social**. Tradução: Pedrinho A. Guareschi. 5. Ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

SANDRONI, Carlos. Samba de roda, patrimônio imaterial da humanidade. **Estudos avançados**, v. 24, p. 373-388, 2010.

SARAIVA, Carola Freire. Narrar o outro, narrar a si: histórias de uma vice-diretora. 2020.

STRAW, Will. Scenes and Sensibilities. **E-Compós**. Brasília: COMPÓS, n. 6, 2006.

TROTTA, Felipe Costa. Juízos de valor e o valor dos juízos: estratégias de valoração na prática do samba. **Galáxia. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica**, n. 13, p. 115-127, 2007.

SEU ZÉ E A DIFÍCIL TAREFA DE ABRIR CAMINHOS NA POLÍTICA CULTURAL FLUMINENSE: UM ESTUDO DE CASO

Flávia Lages de Castro¹
Liège Perreire dos Santos²
Artur da Silva Barbosa³

RESUMO: O presente artigo tem como escopo a análise das políticas públicas, primordialmente a cultural, na capital do Estado do Rio de Janeiro em relação às atividades culturais de povos de terreiro no município carioca, levando em conta o estudo de caso do dia do Zé Pelintra ocorrido em Julho de 2023 após a promulgação de lei comemorativa da data. Compara-se o uso do dinheiro público para movimentos de evangélicos na cidade em detrimento do apoio comprovado à festa pública e de rua realizada por povos de terreiro, notadamente Umbanda e Candomblé. Nessa direção, desenvolvemos a pesquisa de modo empírico, descrição densa da dinâmica observada no dia 07 de Junho de 2023 no Festival de Zé Pelintra, como também, uma entrevista com a coordenação do Santuário de Zé Pelintra sobre a presença e ausência das políticas públicas que invistam na cultura popular que é Zé Pelintra no imaginário, na fé e na relação da população local com o espaço.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas Culturais. Povos de Terreiro. Financiamento de Festa Pública. Evangélicos.

INTRODUÇÃO

O presente artigo tem como objetivo investigar a relação desigual do direcionamento de políticas públicas entre a Marcha Para Jesus, evento evangélico de grande vultuosidade, na gestão de Eduardo Paes, e a Festa de Zé Pelintra, celebrada no dia 07 de Jul de 2023, ainda

¹Professora Dra. do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades/UFF. Coordenadora do Laboratório/Grupo de Pesquisa CnPQ Laboratório de Estudos em Cultura e Religiosidades (LECRE). Cátedra de Políticas Culturais UNESCO. E-mail: flavialages@id.uff.br.

²Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades. Pós-Graduada em Literatura, Memória Cultural e Sociedade/IFF. Bacharela em Direito/Faculdade Brasileira de Ciências Jurídicas. E-mail: liegesantos@id.uff.br.

³Graduado em Geografia (UERJ) e mestrando em Geografia (UFRRJ) em Cultura e Territorialidades (UFF). Membro do Laboratório de Estudos em Cultura e Religiosidades (LECRE). E-mail: artursb@id.uff.br.

em seu Governo da Cidade Carioca. Para isso, lançamos mãos de pesquisa de campo e entrevista semi estruturada aplicada aos organizadores do Festival e do Santuário de Zé Pelintra e Maria Navalha. Porquanto, questionamos a laicidade do Estado e o uso da máquina pública.

As entrevistas foram realizadas durante o evento e na semana seguinte, com participação de toda a diretoria da Associação composta pela Presidente Tatiana Lais Silva de Souza, pelo Diretor Social Fábio Feliciano, pela Secretária Geral Ana Paula Condaque e pelo fundador Thiago Cavalcante.

ANÁLISE SÓCIO-HISTÓRICA DO CONCEITO DE LAICIDADE

Temos que, embora a constituição de 1988 determine o Brasil como estado laico, há um conteúdo memorial forjado por uma estratégia colonialista que interdita o discurso religioso. Há de se observar que esse campo da cultura encerra em grande parte o patrimônio simbólico da comunidade negra brasileira, alijada historicamente da posse patrimonial e do manejo da memória de arquivo. Tendo por objetivo explorar a relação entre a laicidade do Estado brasileiro e as religiões negro brasileiras, consideramos o contexto histórico de dominação cultural e o impacto da colonização.

O acordo político clássico em relação ao Estado laico foi estabelecido com base na premissa da privatização das religiões, qual seja, na concepção das religiões como fenômenos de escolha ou convicção individual pertencentes ao âmbito íntimo das pessoas. A laicidade é um conceito central para o debate sobre o Estado democrático em relação às garantias e liberdades fundamentais, ponto em que ressalta que o conceito não opera na negação da diversidade das manifestações religiosas, mas sim na garantia de igualdade de direitos para todas as crenças, neste sentido discorre Souza (2017), ao afirmar:

“Partindo-se da perspectiva da Teoria Política Normativa, como propõe Lacerda (2014), a laicidade por ser compreendida a partir da formalização de tipos e padrões de sua institucionalização. Sob essa dimensão teórica, o conceito consiste em que: (...) o Estado não professa nem favorece (nem pode professar ou favorecer) nenhuma religião; dessa forma, ele contrapõe-se ao Estado confessional em que se inclui o assim chamado ‘Estado Ateu’, considerando que este assume uma posição caracteristicamente religiosa, mesmo que seja em um sentido negativo. Dessa forma, seguindo a laicidade, o Estado não possui doutrina oficial, tendo como conseqüências adicionais que os cidadãos não precisam filiar-se a igrejas ou associações para terem o status de cidadãos e inexistente o crime de heresia (ou seja, de doutrinas e/ou interpretações discordantes e/ou contrárias à doutrina e à interpretação oficial)” (Lacerda, 2014, p. 181).

Ou seja, a filiação religiosa não se constitui como prerrogativa para o direito à cidadania, e o poder público é imobilizado pela abstenção de assumir uma religião oficial ou dogma civil. No contexto do projeto constituinte brasileiro, a solução do “Estado Laico” foi formatada por influências das concepções francesas e norte-americanas. Afirma Souza (2017) que “[...] não houve uma proposta elaborada previamente à sua institucionalização, mas sim um projeto adotado por empréstimo”. Esse modelo baseia-se no modelo de laicidade de princípio, a qual reclama a neutralidade em relação às questões religiosas, exigindo que a governança do Estado seja baseada em critérios universais.

Com lastro no artigo 19, inciso I, da Constituição Brasileira, o qual proíbe:

“A União, os estados, o Distrito Federal e os municípios de estabelecer cultos religiosos ou igrejas, subsidiá-los, obstruir seu funcionamento ou manter relações de dependência ou aliança com eles ou seus representantes, exceto nos casos de colaboração de interesse público previstos em lei” (Brasil, 1988, Art. 19).

A laicidade a princípio busca garantir que as políticas públicas sejam fundamentadas em critérios racionais e democráticos e que as decisões políticas devam ser orientadas pelo interesse público, respeitando os direitos e liberdades individuais.

Santos (idem) alega que é possível, ao longo da história, observar um processo de secularização e laicização no Brasil que envolve a autonomização das esferas sociais, especialmente a política, em relação ao âmbito religioso. No entanto, é importante negritar que, ao analisar a construção social e histórica do Estado brasileiro, percebe-se a presença de uma marcante intolerância religiosa, manifestada por meio de uma dicotomia de dominação social, política e religiosa entre o que é considerado uma “boa” religião e uma “má” religião.

Nesse contexto, os praticantes das religiões de matriz africana, com suas culturas e representações, são vistos como uma ameaça a ser combatida pelos não adeptos dessas religiosidades. Essa dinâmica de poder e hierarquia remonta ao período colonial, quando a religião cristã e as religiosidades africanas foram colocadas em disputa no território brasileiro.

Ao longo dos três primeiros séculos de colonização lusitana, o Brasil adotou o modelo de igreja-cristandade, buscando reviver a ideia de cristandade nas colônias por meio do controle público da fé. Simultaneamente, os grupos étnicos africanos deixaram marcas profundas no país, ressignificando suas representações de mundo através do sincronismo religioso, despertando preocupação por parte das autoridades eclesiásticas coloniais. Desta forma, durante o período imperial, as relações entre a Igreja Católica e o poder político foram marcadas por tensões e conflitos, culminando na separação entre Igreja e Estado na primeira constituição republicana de 1891.

Santos ainda afirma que a secularização do Estado brasileiro e o estabelecimento oficial da liberdade religiosa não retiraram nenhum privilégio da Igreja Católica; pelo contrário, esses privilégios foram reforçados, validados e mantidos sob a ação da instituição, evitando o confisco de seus bens. O que se delineava era um sistema de equilíbrio, alternando momentos de separação e de aproximação, com o objetivo de recatolicizar a sociedade ou manter os privilégios da Igreja.

No século XIX, sob a luz de um discurso eugenista e higienista, cada vez mais os negros e seu patrimônio cultural e religioso foram desprezados e excluídos da participação na narrativa nacional do país, e os primeiros anos do século XX foram caracterizados por políticas científicas e estatais fundamentadas na ideologia do embranquecimento e da modernização.

Nesse contexto, os discursos e o poder exercido pelas esferas acadêmica, jurídica e médica em relação às religiões de matriz africana tendiam a formular enunciações negativas sobre suas práticas. Não por acaso, foi nesse período que ocorreu um aumento significativo da perseguição policial aos praticantes e seguidores das religiões de matriz africana em todo o território brasileiro, especialmente aos afro-brasileiros, que eram frequentemente rotulados como praticantes de “baixo espiritismo” (Ibidem).

Como disposto, há um conteúdo memorial forjado por uma estratégia colonialista que interdita o discurso religioso relacionado às religiões afro-brasileiras. Entretanto, há também uma resistência que contesta por isonomia e liberdade e dessa contenda resulta o desafio de um devir-laico do Estado brasileiro.

DOIS PESOS E DUAS MEDIDAS DAS POLÍTICAS CULTURAIS DIRECIONADAS À UMBANDA E AO CANDOMBLÉ FRENTE AO APOIO À MARCHA PARA JESUS

Firmadas enquanto Patrimônio Cultural de Natureza Imaterial do Povo Carioca pela Lei nº 7.162/2021 (Rio de Janeiro, 2021, p.1), promulgada no governo de Eduardo Paes, a umbanda e o Candomblé agregam, somente na Capital Fluminense, de acordo com dados do IBGE (2010), respectivamente, 89.626 umbandistas, 50.967 Candomblecistas e outras 141.783 pessoas que declaram participar das duas religiões. Desse modo, temos uma população de, aproximadamente, 282.376 cidadãos. Todavia, não encontramos notícias de Terreiros de Umbanda e/ou Candomblé, tombados na Capital do Rio de Janeiro, nem políticas culturais ou incentivos fiscais.

Não obstante do outro lado da balança ter-se a presença de 4.696.906 milhões de Evangélicos (IBGE, 2010) apenas na Capital, não é, exclusivamente, o número de fiéis protestantes que nos chama a atenção, mas a importância que o movimento evangélico têm para os candidatos à Prefeitura do Rio de Janeiro. Portanto, temos na gestão de Eduardo Paes, uma análise possível da desproporcionalidade de investimentos empreendidos pela Prefeitura carioca entre os eventos públicos das religiões de Matrizes africanas, a exemplo do Festival de Zé Pelintra e os Eventos Evangélicos, tal qual, a Marcha para Jesus.

Sobre isso, temos que, no ano de 2012, por meio da Riotur, o atual prefeito da Capital Fluminense doou 2,48 milhões para a organização do evento que contou com a presença de 300 mil pessoas no centro da Cidade (O Globo, 2012). Destarte, mesmo com denúncias de ataques diretos aos direitos humanos, tal qual o discurso do Pastor Silas Malafaia, que afirma:

“A marcha está fazendo um protesto contra a PL 122, a dita lei da homofobia, mas que, para nós é uma lei do privilégio. É uma lei para botar mordaca na sociedade para ninguém expressar opinião contra os homossexuais. Esse projeto de lei fere a constituição afirmando que, se um homossexual se sentir constrangido, filosoficamente ou ideologicamente, pode levar a pessoa que o constrangeu a pegar cinco anos de cadeia” (G1, 2012, grifos nossos).

Novamente, no ano de 2023, o Prefeito Eduardo Paes se encontra com lideranças evangélicas, a exemplo do Pastor Cláudio Duarte, para planejarem as políticas públicas para a Marcha para Jesus para o dia 8 de Junho de 2023.

Outrossim, como observado no ano de 2012, discursos de ódio às minorias eram proferidos nos palanques. Sobre isso, a título de exemplo, temos a frase proferida pelo Apóstolo Estevam Hernandes, fundador da Igreja Renascer em Cristo e da gravadora evangélica Gospel Records, que Diz: “o Brasil será o maior país macumbeiro do mundo ou o país mais evangélico do mundo” (UOL, 2023), conclamando, assim, uma “lógica de guerra” entre o “nós” (Os Evangélicos) e o “Eles” (Os pecados não evangélicos, nesse contexto, as religiões afro-brasileiras). Porquanto, uma complexidade atravessa o cenário observado, tendo em vista que, se de um lado a Prefeitura sancionou uma Lei que apresenta a prática religiosa das comunidades tradicionais de terreiro como cultura imaterial, doutro, financia eventos que são instrumentalizados para mediar discursos de ódio contra as mesmas.

Em suma, é a partir dos dados levantados pelo ISER (Instituto de Estudos da Religião) que compreendemos a importância pragmática que o eleitorado evangélico tem para os candidatos políticos da Capital Carioca. Sobre estes, temos que, tão só nas disputas para vereadores, “o número de candidatos evangélicos se destacou em todas as capitais do País” (ISER, 2022), chegando à 59,1% dos candidatos no Rio de Janeiro, ademais, todas as 27

cadeiras foram ocupadas por cristão. Assim, os políticos que pretendem se reeleger não podem deixar de levar em consideração esse público e suas pautas, que podem ser observadas nos discursos em grandes eventos desse segmento religioso.

Compreendendo que a laicidade estatal não é um projeto dado pela simples inscrição da palavra “laico” no texto constitucional, sendo evidentemente necessário discutir o rigor dos processos de realização estatal que promovam um devir laico, optamos por negritar neste trabalho a lei recentemente aprovada pelo município do Rio de Janeiro que estabelece que o Dia de Zé Pelintra em 7 de julho, reconhecendo essa figura como parte importante da cultura e religiosidade afro-brasileira

O SANTUÁRIO DE ZÉ PELINTRA: A LAPA ENQUANTO UM ESPAÇO SAGRADO

Construído a partir da organização de populares, o santuário de Zé Pelintra nasce em memória da relação mítica e Histórica desta entidade espiritual com a região central do Rio de Janeiro, mais especialmente, o bairro da Lapa. No geral, diversos pontos de Umbanda, religião em que popularmente é cultuado, afirmam a sua presença nesta localidade tida como a mais boêmia da Capital Fluminense, de modo tal que, uma de suas saudações ritualística, servindo quase como um convite para lá estar presente diz: “Lapa, Zé”.

De fato, cantigas rituais demonstram-nos essa associação de Zé Pelintra e a Lapa:

Na Lapa Foi No Cabaré da Lapa

Na Lapa foi no Cabaré da Lapa
 Na Lapa Zé Pelintra se Criou
 Na Lapa Foi no Cabaré da Lapa
 Que Ele Conheceu Seu Grande Amor

MADRUGADA

Ó Lapa, Que Assistiu Minhas Tristezas
 Ó Lapa, Que Viu Os Meus Dias de Glórias
 Quando Eu Andava Muito Bem Acompanhado
 De Terno de Seda e Cachecol Jogado Pro Lado
 Com Meu Baralho, Pronto Para Cartear
 Fiz da Madrugada Minha Musa, Meu Altar
 Rondava os Bares Toda Noite, Sem Parar
 Mas Certa Noite, Sob a Luz do Luar

Meu Amigo, Atingido, Fui ao Chão
 E Com Certeza Atingiram Meu Coração (...)

Em suma, muitos são os espectros possíveis de descrição da complexidade sociológica que a entidade espiritual e o personagem Histórico José Pelintra representa, desde a sua roupa

até ao seu estilo de vida, louvado também enquanto doutor e protetor dos pobres e oprimidos. Nessa direção, numa análise sócio espacial, o Festival de Zé Pelintra reúne seus fiéis na localidade da Lapa, vivenciada enquanto Espaço Simbólico/Sagrado e, desse modo, territorializada por parte da sociedade civil organizada que nele depositam a sua crença.

Figura 1: Fotografia do evento 07/07/2023.



Por ser um território aberto e com presença histórica e maciça de população em situação de rua, há dificuldades na manutenção. Assim sendo, como nos relatam os organizadores do Santuário de Zé Pelintra, diversos ataques às imagens representativas desta entidade supracitada foram feitos ao longo dos anos. Como destaca, a comissão organizadora do santuário, “esses enfrentamentos não são feitos pela população que reside o local (Moradores de rua, profissionais do sexo, malandros no geral, comerciantes), mas por extremistas religiosos que associam as religiões negras ao mal que deve ser destruído”.

ESTUDO DE CASO: DIA DO ZÉ PELINTRA NO SANTUÁRIO DA LAPA - RJ

Tendo sido instituído pela lei municipal nº 7.549/2022, o Dia do Zé Pelintra, a ser comemorado na cidade do Rio em todo dia 7 de julho, a justificativa principal do projeto de lei foi o fato da cidade possuir um Santuário para a entidade, já reconhecido e reverenciado pela população, o que dá o indicativo da importância de tal local e das atividades ali realizadas para o município.

A diretoria da Associação do Santuário do Zé Pelintra do Rio de Janeiro, que assumiu em meados do ano passado, decidiu organizar uma festa em homenagem à entidade no dia 7

de julho de 2023. Para tanto, foram realizadas várias tratativas com agentes da prefeitura em busca de apoio, como comprovaram os documentos apresentados pelos guardiões.

Desde maio de 2023 foram realizadas numerosas reuniões realizadas com o Poder Executivo municipal, em especial a II Região Administrativa do município, a Coordenadoria de Diversidade Religiosa e a Secretaria de Turismo, resultando no desenvolvimento de um projeto para a execução da festividade, contando inclusive com projeto técnico e a requisição de todo o aparato material necessário, minuciosamente descrito (barracas para a feira cultural, banheiro químicos, palco, 40 mesas com cadeiras, som para palestrantes e bandas, gradil para organização do espaço, box para armazenamento de materiais utilizados pelas atrações culturais e a logomarca das instituições para ilustrar o material de publicidade).

Nesse ínterim é preciso negritar o do reconhecimento do Santuário pelo Poder Público, não só pelo Legislativo, que firma seu nome na elaboração legislativa, como pelo Executivo, que reconhece o Santuário como um polo Nacional e Internacional de grande concentração e que, inclusive, angaria capital político ao registrar em suas redes o potencial apoio à festividade religiosa, conforme demonstram as redes sociais.

Figura 2: Captura de tela de publicação aberta do Facebook da Prefeitura.

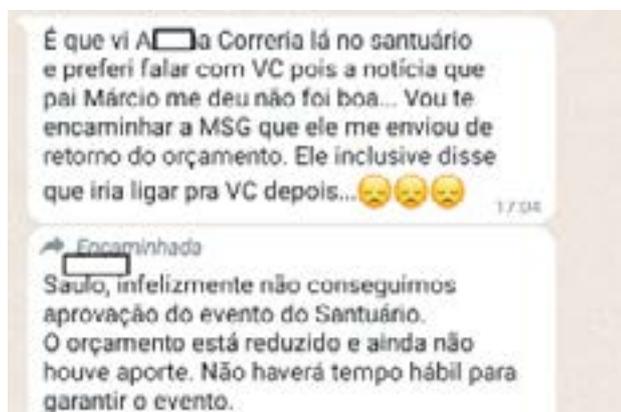


Os dirigentes do Santuário encaminharam a esta pesquisa registros de diversos contatos virtuais e presenciais, pedidos documentais protocolados, três visitas técnicas ao local na pessoa dos representantes da Secretaria de Diversidade Religiosa e, ao todo, 49

ofícios enviados a entidades da sociedade civil e órgãos estatais. Tudo no sentido de formalizar a prestação de apoio material aos órgãos competentes.

O indeferimento de todas as solicitações foi informado de forma não oficial, através de uma mensagem de WhatsApp na noite de 29/06/2023, apenas oito dias antes da realização do evento. A diretoria aponta que obteve apenas dois apoios esparsos, como a lavagem do local provisionada pela Parques e Jardins e os gradis emprestados pela Riotur. Merece registro que também haviam sido enviadas as logomarcas do Estado que já estavam devidamente estampadas no material promocional que circulava.

Figura 3: Recado enviado via WhatsApp confirmando a negativa de suporte público.



Contando apenas com recursos próprios e a rede de solidariedade dos fiéis, os organizadores tiveram que lutar contra o tempo. A iluminação foi obtida por meio de extensões e com o apoio dos comerciantes locais, enquanto a alimentação foi provida pela empresa Gastromotiva, cuja sede fica nos arredores.

Durante nossa visita ao local, nós constatamos que nem mesmo a guarda municipal foi designada para impedir que motoristas retirassem os gradis, o que resultou em um trânsito perigoso e desnecessário ao longo de todo o dia da festa. A única presença do Estado no evento foi a barraca da Fundação Leão XIII, mas essa foi convidada pela própria Associação para atender a população de rua que reside em grande número na região.

Em que pese o intenso desgaste suportado pelos organizadores e a negligência ilícita da Administração Pública, a força da crença em Zé Pelintra comprovou ser um Sujeito Político, arrastando uma multidão comovida que louvou, dançou e festejou o herói dos subalternizados até as últimas horas da madrugada. Há poderes que vem de mãos invisíveis.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim sendo, de acordo com os dados apresentados, evidenciamos a nossa hipótese inicial, qual seja, uma diferenciada presença da Prefeitura do Rio de Janeiro, em relação a estes dois eventos religiosos que aconteceram no ano de 2023. De um lado, a manifestação direta do Prefeito Eduardo Paes com investimentos milionários desde 2012 para a Marcha Para Jesus e, doutro, a ausência do poder público no ordenamento do espaço, por meio da Guarda Municipal, como também, na inexistência de subsídios orçamentários no Festival de Zé Pelintra.

Desse modo, dentro dos limites textuais propostos, consideramos a necessidade de investimentos na preservação do santuário de Zé Pelintra, concomitantemente, ao seu festival, valendo-se de dois pontos, quais sejam, a manutenção da cultural popular e a equidade da presença das políticas públicas proporcionais a outros eventos religiosos, objetivando garantir a isonomia entre as religiões, porquanto, entre os cidadãos. Indicamos também que questões relativas aos povos de terreiro não são tratadas pelo poder público (em mais instâncias que somente a municipal) como alvo de qualquer política pública, de forma mais óbvia as políticas culturais.

Encontramos alguns tombamentos dos lugares físicos de culto e nada mais. Nenhum aporte, nenhuma forma de valorização mínima pelo poder público das culturas dos povos de terreiro, locais de forte valorização de culturas populares, de tradições e de negritudes. Talvez esteja nesta última palavra a chave para a compreensão deste descaso – que infelizmente não cabe neste artigo – apoiado num racismo estrutural e num desdém com as periferias do país.

Quando se percebeu uma lei comemorativa de uma entidade que não tem paralelo no catolicismo, que é o caso do Zé Pelintra, acreditamos na possibilidade de algum suporte público na comemoração e publicização da lei, nem que fosse para que se auferisse a louros políticos. O malandro da Lapa, Pelintra, continuou marginal, mesmo quando se comemorou seu dia de forma oficial, não no coração dos fiéis, mas permaneceu empurrado à margem pelos que detêm o Poder Público.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado Federal, 2016.

BURITY, Joanildo A. Religião, política e cultura. *Tempo Social. Revista de Sociologia da USP*, v. 20, n. 2, nov. 2008.

G1. **Marcha Para Jesus Reúne Milhares de Fiéis no Centro do Rio**. 2012. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2012/05/marcha-para-jesus-reune-milhares-de-fieis-no-centro-do-rio.html>>.

IBGE (INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA). **Censo Brasileiro de 2010**. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/rj/pesquisa/23/22107>>.

NOGUEIRA, Sidnei. **Intolerância religiosa**. São Paulo: Pólen, 2020

O GLOBO. **Marcha Para Jesus**: Pastor diz que devolverá verba de culto à Riotur. 2012. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/marcha-para-jesus-pastor-diz-que-devolvera-verba-de-culto-riotur-4945185>.

REIS, Livia *et al* (org.). **Religião e voto**: uma fotografia das candidaturas com identidade religiosa nas eleições de 2020. [livro eletrônico]. Rio de Janeiro: Instituto de Estudos da Religião, 2022.

RIO DE JANEIRO. **Lei Ordinária nº 7.162, de 1 de Dezembro de 2021**. Câmara Municipal, Rio de Janeiro, RJ.

SOUZA, M. F. C. de. Laicidade e liberdade religiosa no Brasil: situando a discussão entre religião e política. **Interações**, v. 12, n. 21, p. 77-93, 2 ago. 2017

SANTOS, Carlos Alberto Ivanir dos. Marchar não é Caminhar: interfaces políticas e sociais das religiões de matrizes africanas no Rio de Janeiro contra os processos de Intolerância Religiosa. **Repositório PPGHC**, Rio de Janeiro, 2018

CULTURA E RELIGIOSIDADE POPULAR NAS POLÍTICAS PÚBLICAS: O CASO DO ESQUECIMENTO DAS "PAULISTINHAS"

Georgios Dimitriadis¹
Geraldo Magela Borbagatto²

RESUMO: O patrimônio cultural é a preservação de valores, práticas e artefatos que criam uma identidade compartilhada em um grupo social. Ele é transmitido às gerações futuras e é utilizado para afirmar necessidades e objetivos políticos no presente. Neste artigo apresentamos como a cultura popular, objeto de indagação da antropologia patrimonial, pode funcionar de indicador patrimonial reforçando a identidade dos habitantes do Vale do Paraíba, no estado de São Paulo. As imagens religiosas populares denominadas Paulistinhas ainda não receberam a dignidade merecida. A antropologia do patrimônio explica o papel do patrimônio no passado e a sua relevância nos dias de hoje.

PALAVRAS-CHAVE: Arqueologia histórica. Antropologia do patrimônio. Cultura e religiosidade popular. Paulistinhas. Vale do Paraíba.

INTRODUÇÃO

O conceito de patrimônio cultural se desenvolveu desde a consolidação dos Estados-nação europeus no final do século XVIII. Como tal, o patrimônio cultural é uma noção que inclui uma densa rede de dinâmicas sociopolíticas destinadas a criar um sentido de identidade que funciona como elemento aglutinante no seio de um grupo social e que também é reprodutível no tempo, transmissível às gerações posteriores. Como tal, o patrimônio cultural consiste em uma política de memorialização precisa que enfatiza certos valores, práticas e artefatos culturais, apresentando-os como intimamente conectados, “naturalmente” parte de uma comunidade. Uma antropologia do patrimônio cultural, portanto, deve destacar

¹Doutor em História pela Universidade Autónoma de Lisboa. Na mesma universidade, é pesquisador do Observatório de Relações Exteriores. É pesquisador convidado no Instituto Terra e Memória da Universidade de Coimbra. Desde 2023 é membro da Sociedade Brasileira de História da Ciência (SBHC). E-mail: gdimitriadis@autonoma.pt.

²Mestre da Cultura Popular Brasileira e Mestre Cultura Viva.

como certos grupos sociais acionam práticas de identidade cultural para afirmar suas próprias necessidades e objetivos políticos do presente.

Um exemplo de práticas patrimoniais são os museus. Inventados para celebrar o progresso da ciência e da tecnologia do Estado-nação, os museus apresentam artefatos culturais de acordo com certas narrativas que visam enfatizar aspectos históricos e culturais particulares dos artefatos em detrimento de outras características. Não é por acaso que, na época colonial, as populações submetidas às nações europeias eram descritas no museu como subjetividades subordinadas e cientificamente “atrasadas” em relação aos colonizadores, proprietários e proponentes das exposições museológicas.

Com o advento do pós-colonialismo, os processos de patrimonialização experimentam um questionamento radical de seus princípios hegemônicos, abrindo seu campo de atuação a grupos até então retratados em posição subalterna. Paralelamente, porém, são criados órgãos supranacionais, como a UNESCO, que, em nome de um conceito universal de humanidade, implementam políticas patrimoniais que entram em ressonância ou em conflito com esses grupos subalternos.

Assim, o papel desempenhado pela antropologia na redefinição da noção de patrimônio através da inclusão de culturas subalternas e populares, bem como aspectos imateriais, de fato, tem destacado como o patrimônio é uma entidade portadora de valores que devem ser preservados e transmitidos, mas também renegociados e ressignificados à luz do contexto em que esse patrimônio é utilizado.

Nas práticas educativas atuais, a atenção à relacionalidade e processualidade do patrimônio é essencial por duas razões principais: em primeiro lugar, porque o patrimônio só expressa o seu elevado potencial educativo se for utilizado, interpretado e reconceitualizado; em segundo lugar porque pode tornar-se um espaço de confronto entre indivíduos e grupos com diferentes necessidades culturais.

A presente indagação em particular, questiona dois temas centrais da antropologia do patrimônio: o processo de invenção de uma tradição (Hobsbawn; Ranger, 1997), ou como certos traços culturais são ancorados na profunda temporalidade de um grupo social, e o conceito de cultura intimidade (Herzfeld, 2016; 2003), ou seja, a identificação e reflexão de um mesmo grupo social em “sua” herança cultural.

Explicadas as dinâmicas básicas dos processos patrimoniais, se abordam as transformações disciplinares e históricas do patrimônio cultural. Estes últimos destacam como o conceito de patrimônio cultural foi recusado por nações não europeias na era pós-colonial e

por sujeitos culturais específicos de acordo com filosofias e práticas desenvolvidas antes da dominação colonial.

Desta forma, o artigo reflete sobre o patrimônio cultural “inconveniente” (patrimônio dissonante e difícil), ou seja, pertencimento a grupos hegemônicos e opressores do passado. O enfoque é analisar o patrimônio cultural enquanto objeto etnográfico derivado de processos de fabrico e representação que podem ser circunscritos temporalmente, geograficamente e politicamente.

APRESENTAÇÃO DOS CONCEITOS

Segundo o antropólogo G. Lenclud, a tradição é um processo de reconhecimento da paternidade. Neste sentido, a tradição não é um produto arcaico que os contemporâneos receberiam do passado, mas um “ponto de vista” que os homens do presente desenvolvem sobre os tempos pretéritos, uma interpretação do passado conduzida estritamente de forma contemporânea.

Devemos, portanto, inverter o processo, não mais ir do passado para o presente, mas do presente para o passado. A tradição é uma retroprojeção. A tradição estabelece uma “filiação inversa”: não são os pais que geram os filhos, mas os filhos que geram seus próprios pais.

O passado deve ter existido para que haja um processo de reconhecimento, portanto sua invenção não seria totalmente gratuita segundo Pouillon. De fato, a tradição permanece tradição mesmo quando trai a verdade; sua força não se mede pelo critério do rigor no exercício da reconstrução histórica, diz a verdade mesmo quando diz falsidade, pois não se trata de corresponder a fatos reais.

Graças à tradição, uma cultura se dota de um “gênio” que lhe convém, que a reveste de uma vestimenta arcaica. A utilidade de uma tradição é oferecer a todos aqueles que a enunciam e reproduzem os meios de afirmar a sua diferença: a tradição é antes um modelo do passado inseparável da interpretação da tradição do presente.

A ideia da tradição comparada a um objeto natural, que ocupa um espaço, perdura no tempo e tem uma estrutura molecular (metáfora naturalista), ou seja, núcleo de traços herdados do passado e definíveis como um objeto natural foi contrariada por Haldler e Linnekin (1984:385) argumentando que a tradição é um processo simbólico: o passado é sempre construído no presente. A tradição não é uma entidade circunscrita feita de

componentes constituintes, mas um “processo de interpretação” que atribui sentido ao presente referindo-se ao passado.

A mobilização de tais símbolos, argumenta Sarup (1996: 98), é geralmente repleta de complexidade, pois tendem cada vez mais a ser altamente adaptáveis, pode significar identidades e significados concorrentes. Por isso tem produzido cada vez mais uma obsessão “entrópica” com os aspectos culturais passados e fixos.

No nível da cultura, então, há uma reedificação da nação, como se diferentes culturas podem ser identificadas, marcadas de acordo com um conjunto preconcebido de características: limitada e auto-evidente. Uma cultura enraizada nacionalmente não é imaginada como “o resultado de processos materiais e simbólicos, mas sim como a causa dessas práticas – uma essência oculta que jaz por trás da superfície do comportamento” (Crang, 1998: 162).

Tentativas de traçar fronteiras podem mobilizar noções reificadas de história e raízes, tradições culturais que muitas vezes exploram imagens simbólicas populares, rituais, locais e objetos.

A CULTURA POPULAR DO VALE DO PARAÍBA

A cultura popular está em constante evolução e ocorre exclusivamente no lugar e no tempo. Ele forma correntes e redemoinhos e representa um complexo de perspectivas e valores mutuamente interdependentes que influenciam a sociedade e suas instituições de várias maneiras. Por exemplo, certas correntes da cultura popular podem se originar de (ou divergir para) uma subcultura, representando perspectivas com as quais a cultura popular dominante tem apenas uma familiaridade limitada.

Na origem concreta teremos a cultura daqueles homens e mulheres do Vale do Paraíba paulista do final do século XVIII ao início do século XX. Na origem distante, temos a cidade alentejana de Estremoz, em Portugal, cuja tradição de modelar bonecos, santos e presépios, surge por volta de 1718 e 1726. As Paulistinhas estiveram a serviço da fé popular, com características estéticas relacionadas com a simplicidade daquelas gentes. O Vale do Paraíba daqueles tempos era, de certo modo, uma terra de travessia, de dificuldades e de “desamparo” espiritual e religioso.

Em relatos antigos, recolhidos no município de Jacareí, temos a notícia de que:

“[...] aqueles que queiram batizar seus filhos, assistir à missa ou realizar qualquer sagrado ofício, deverá subir a Serra dos Sete Pecados, como era conhecido o caminho que ligava a Villa de Nossa Senhora da Conceição de Jacarehy à atual

Mogi das Cruzes onde levavam as mulheres e filhos para os serviços religiosos. Era tão montanhoso e inóspito o caminho entre Mogi e Jacareí que era chamado, desde os primeiros povoadores, de os “sete pecados mortais” (Weis; Santos, 1990, p. 23 *apud* Holanda, 1975).

O trecho compreendia uma serra de difícil locomoção; tudo isso para ilustrar o quanto a Instituição Católica esteve distante das comunidades vale paraibanas na primeira metade do Ciclo Paulistinhas, o que fez nascer as referidas imagens, uma vez que no campo da fé, aquelas gentes queriam ter seus santinhos de devoção. Na medida em que o Vale enriquece, nos processos agrícolas, envolvendo a cana de açúcar e o café, teremos as igrejas com seus santos, vindos de Minas Gerais, Pernambuco, Bahia e Portugal, porém estes atendiam aos ricos e ao clero, enquanto os pobres se satisfaziam com seus santinhos de barro.

Ao olharmos as Paulistinhas, perceberemos que as influências de estilo vieram de um outro olhar, que Etzel e Lemos apontam ser o de Estremoz. Por volta de 1775, muitos estremocenses vieram defender a Coroa Portuguesa nos conflitos ocorridos no Rio Grande do Sul e, ao findar tais fatos, alguns soldados permaneceram em terras brasileiras, fixando-se no eixo São Paulo/Rio de Janeiro. Esses homens, uma vez destituídos voluntariamente de seus cargos, por certo assumiram outros ofícios e, ao se fixarem nesse eixo, trouxeram conhecimentos de seus antepassados e aqui os adaptaram ao barro local, atendendo as demandas dos fiéis do Vale (Etzel, 1971).

RELIGIOSIDADE POPULAR: “AS PAULISTINHAS”

A historiografia tornou a religiosidade popular objeto de pesquisa, esforçando-se não pouco para identificar seu espaço de atenção ao lado da religião oficial. Insegura em encontrar o seu método de proceder, de vez em quando com um ritmo próximo da sociologia, da antropologia, da filosofia e, talvez, aproximando-se da teologia cristã, ou de uma filosofia da religião “laica”, emprestada do idealismo materialista ou do racionalismo agnóstico: “[...] há em suma uma história do sincretismo pagão-católico do Sul, que pertence ao folclore, e uma história institucional de piedade”, que parte de uma concepção religiosa e cristã do homem, que é “história de libertação da magia” (De Rosa, 1971).

As imagens religiosas populares do Vale do Paraíba paulista, denominadas *PAULISTINHAS*, ainda não receberam a dignidade merecida (Foto 1). As instituições acadêmicas do Vale nem sequer se movem nessa direção e parece existir uma intenção consciente de não localizá-las, não estudá-las, não mencioná-las.



Foto 1. Imagem tipo Paulistinha. Datada entre 1775 a 1810 (?). Dimensões: 18 cm X 07 cm (base) X 5,5 cm.
 Material: barro branco cinzento. Estrutura: ocada até o topo e pigmentada com quatro cores típicas desta imaginária: preto, branco perolado, vermelho e azul. Foi encontrada em 2005 na Santa Cruz da Capela de São Sebastião do Avarehy, no município de Jacareí-SP. Acervo Mestre Magela Borbagatto. Foto © Mestre Magela Borbagatto.

Tais imagens, cuja existência durou cerca de 120 anos, registram o encontro de duas culturas, divididas por um oceano e por uma sequência de perguntas sem respostas. Estudiosos se desdobram em entender os fragmentos das cerâmicas indígenas, dos achados ao redor das Casas Grandes e Senzalas, dos corredores das linhas férreas, das camadas dos portos de navegação e de tantos outros períodos que construíram a vida do povo paulista e vale-paraibano, porém o que se pode dizer das singelas Paulistinhas?

Ao estudarmos as Paulistinhas, teremos ali muitas informações e preciosas observações, todas elas compiladas por Eduardo Etzel, profissional da medicina que, encantado com tal imaginária, se propôs a escrever e publicar tudo aquilo que, até hoje, se pode saber a respeito delas. No livro de sua autoria “Imagem Sacra Brasileira”, Etzel situa as características dessa imaginária religiosa popular: As Paulistinhas, são imagens religiosas devocionais e populares e existiram, aproximadamente, a partir do último quartel do séc. XVIII até o primeiro quartel do séc. XX (Etzel, 1979).

Feitas em barro cinzento, ocadas e em formato cônico, queimadas a lenha, com dimensões que variam de 6 cm a 50 cm, todavia a grande maioria é de 15 cm, oscilando ainda entre 10 a 12 cm, com decoração a base de pigmentos, nas cores branco, preto, azul, vermelho

e ocre. Acerca de sua produção, podemos dizer que foi intensa, embora desconheçamos seus produtores, salvo quando olhamos para o final do ciclo, já na transição do séc. XIX para o XX. Desenvolvidas na região paulista do Vale do Paraíba encontra-se mais evidente no eixo Santa Isabel, Jacareí, São José dos Campos, Redenção da Serra e Caçapava Velha, cidades vale-paraibanas com grande incidência dessas imagens, segundo narra Etzel (1971), e, segundo ele, pela incidência poderíamos supor que ali teria surgido o foco inicial da produção de tais imagens. Quando olhamos para o estilo, que difere muito do Barroco e que, até hoje, domina o imaginário brasileiro quando o assunto são os santos de devoção, encontramos uma informação que nos dá uma possível origem de estilo: Estremoz, no Alentejo em Portugal. Ao citar Estremoz, Lemos (2007) aponta para o vínculo de estilo entre o Vale do Paraíba e o Alentejo português.

Desconhecemos um estudo aprofundado, salvo as abordagens feitas por algumas poucas instituições museológicas. Quando não se considera um objeto histórico, seja ele erudito ou popular, exclui-se ali o indivíduo a ele relacionado. Exclui-se também seus lugares, suas vozes, pensamentos, sentimentos, portanto dá-se a ele a morte, a extinção do direito de existir na história do lugar que ele ajudou a construir em seu anonimato.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A antropologia do patrimônio concentra-se na arqueologia histórica, porque explica o papel do patrimônio no passado e a sua relevância nos dias de hoje e enfatiza o legado do passado. Portanto, uma sociedade se estabelece propriamente através da criação icônica e semântica que reorganiza permanentemente um afloramento de figuras, formas e imagens (Castoriadis, 1975).

Num processo de apropriação da identidade dos povos minoritários pelos dominantes, ao pensar os objetos como componentes e geradores de processos sociais mediante sua organização em coleções e destas como componentes do acervo do museu, interessa-nos explicitar as categorias de representação que fundam hierarquias de valor: os objetos produzem e reproduzem o discurso sobre o “povo”, compondo um todo, uma unidade (Graburn, 1976).

São a representação material das “comunidades imaginadas” e que se tornam reconhecidas. Este artigo apontou esse momento como a gênese da noção do que se classifica como artesanato popular e arte popular, expressões materiais das camadas da população não

detentoras dos códigos culturais e estéticos das classes eruditas, portadoras dos atributos legitimadores.

No início do século 21, a cultura popular não é mais uma área particular de pesquisa em humanidades, mas tornou-se uma experiência de massa. Uma cultura a-histórica, pré ou anti-moderna, tradicional, “natural” (estes termos são considerados sinônimos ou pelo menos contíguos). Antiguidade, tradição e vínculos com o meio rural são considerados características de um “estrato” fundador e primordial; se o pesquisador dos anos setenta considerada difícil de decifrar e pertencente a um passado relativamente distante, hoje esta camada é sentida como acessível a qualquer pessoa conteste o que considera expressão de alguma cultura dominante e vá em busca, confiando no seu instinto, do que teria sido oprimido e enterrado até agora.

Um dos autores (Magela Borbagatto) teve a felicidade de conhecer o *Figurado de Estremoz*, no ano de 2016, graças ao edital de intercâmbio do Ministério da Cultura, pude verificar semelhanças entre as nossas Paulistinhas e as mais antigas imagens estremocenses de santos, feitos ali há séculos. As Paulistinhas fizeram parte da infância dele e adolescência, quando as percebia nas capelas de roça e nos oratórios das casas que frequentava, quando vivia no interior paulista. Ao se definir como artista plástico autodidata, cuja especialidade tem sido a cerâmica figurativa, começou a dedicar-se a pesquisá-las e, ao tomar contato com as teorias de Etzel e Lemos, colocando-as na prática, para entender o caminho trilhado pelos anônimos santeiros daquele ciclo, que durou 120 anos. Quis viver no barro, na queima e nos desafios técnicos, tudo aquilo que Etzel havia e sugerido instigado em suas obras. Ao ler em Lemos, a possível origem de estilo foi ao além-mar para conhecer aquelas que, um dia, foram fonte de inspiração, mas que aqui tomaram outras cores, outras expressões, outra alma.

Em 2013, por conta de 30 anos ministrando oficinas de arte e modelagem e, por pesquisar autodidaticamente o tema aqui trazido, fui reconhecido como Mestre Cultura Popular Brasileira pelo Ministério da Cultura (MinC), prêmio este que, mais tarde, possibilitou que atravessasse o oceano das interrogações que tinha em relação ao tema Paulistinhas.

Essas expressões são manifestações artísticas de devoção católica produzidas local ou regionalmente por artesãos que comungaram desse imaginário religioso. Refletem a vivência, a crença e o relacionamento com o sagrado. A execução das *Paulistinhas*, repleta de simbolismo, revisita o modelo tradicional, cria e recria as figuras de santos, feitos em barro e decorados com pigmentos e tintas disponíveis.

Na condição de um mestre da cultura popular, Magela, distante dos entremeios acadêmicos, sempre se colocou a questionar o motivo da não pesquisa oficial do tema, do desinteresse da academia e do próprio governo paulista ou metropolitano em aprofundar essa questão. A passagem do campo das ciências humanas para a esfera da identidade pessoal também pode ser considerada incorreta em princípio, mas é psicologicamente fácil: se a cultura popular é primitiva e fundadora, não pode realmente desaparecer. Basta redescobri-la. Desejamos que as políticas patrimoniais no Brasil possam se espelhar na obra de busca e divulgação do mestre Borbagatto, moldada num universo mágico religioso que assinala uma criação plural e multifacetada e o coloca como testemunho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALCÂNTARA, Ailton S. **Paulistinhas: Imagens Sacras, Singelas e Singulares**. São Paulo: UNESP, 2008.

CASTORIADIS, C. **L'institution imaginaire de la société**. Paris: Seuil, 1975.

DE ROSA, G. **Vescovi, popolo e magia nel Sud: ricerche di storia socio-religiosa dal XVII al XIX secolo**. Napoli: Guida, 1971.

ETZEL, E. **Imagens religiosas de São Paulo: apreciação histórica**. São Paulo: EDUSP, 1971.

ETZEL, E. **Imagem sacra brasileira**. São Paulo: EDUSP, 1979.

GRABURN N. **Ethnic and tourist arts: cultural expressions from the Fourth World**. Berkeley: University of California Press, 1976.

CRANG, M. **Cultural geography**. London: Routledge, 1998.

HANDLER, R.; LINNEKIN, J. Tradition, genuine or spurious. **Journal of American Folklore**, Madison, n. 385, 1984.

HERZFELD, Michael. **Siege of the spirits: community and polity in Bangkok**. Chicago: University of Chicago Press, 2016.

HERZFELD, M. **Intimità culturale: antropologia e nazionalismo**. Napoli: L'Ancora del Mediterraneo, 2003.

HOBSBAWM, E.; RANGER, T. (orgs.). **The invention of tradition**. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

LEMOES, Carlos A. C. **A Imaginária Paulista**. São Paulo: Imprensa oficial do Estado, 1999

LEMOS, Carlos A. C. **A divina inspiração sagrada e religiosa: sincretismos.** São Paulo: Museu AfroBrasil, 2007.

STOREY, John. **Cultural theory and popular culture.** New York: Routledge, 2019.

ZHU, Yujie; MAAGS, Ch. **Heritage politics in China: the power of the past.** London: Routledge, 2020.

WEIS, Ivonne Tessin; SANTOS, Benedito Vianna dos. **Nossa Senhora da Conceição de Jacarehy.** Jacareí (SP): Indústrias de Papel Simão, 1990.

MESA XXIV

LEI ALDIR BLANC – III

A IMPLEMENTAÇÃO DA LEI ALDIR BLANC EM ESTADOS E MUNICÍPIOS BRASILEIROS: UMA REVISÃO DE LITERATURA

Mariella Pitombo Vieira¹
Isadora Rodrigues Moreira da Silva²
Layno Sampaio Pedra³
Daniele Pereira Canedo⁴
Carlos Beyrodt Paiva Neto⁵
Elizabeth Ponte de Freitas⁶
Ernani Coelho Neto⁷

RESUMO: Criada no contexto devastador da pandemia da Covid-19 no Brasil, a Lei Aldir Blanc foi uma medida emergencial estabelecida pelo parlamento brasileiro com o objetivo de mitigar os impactos da pandemia no setor cultural. Fruto de uma mobilização social intensa e contrariando o governo federal, essa lei trouxe novos paradigmas para a política cultural nacional, operando de forma federativa, apesar das diversas dificuldades de execução. Essas experiências foram documentadas por um amplo número de pesquisadores que relataram vários aspectos da lei, desde a sua fase de elaboração e planejamento até experiências vivenciadas, dinâmicas de participação social e os resultados da sua implementação. Este artigo apresenta uma análise breve das produções técnicas e acadêmicas que se concentram na fase de implementação e nos resultados da Lei Aldir Blanc.

PALAVRAS-CHAVE: Lei Aldir Blanc. Revisão de Literatura. Implementação. Políticas Culturais.

¹Doutora em Ciências Sociais (UFBA), professora adjunta do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas da UFRB e do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais (CHAL/UFRB), pesquisadora do OBEC. E-mail: mariellapitombo@ufrb.edu.br.

²Mestranda em Cultura e Sociedade (UFBA), consultora independente e pesquisadora do OBEC-BA. E-mail: isadorasilva@ufba.br.

³Doutorando e mestre em Cultura e Sociedade (UFBA), produtor cultural do CECULT/UFRB e pesquisador do OBEC. E-mail: layno.cultura@gmail.com.

⁴Doutora em Cultura e Sociedade (UFBA) e PhD in Media and Communication Studies (VUB). Gestora cultural, capoeirista, pesquisadora e coordenadora do OBEC e professora do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas da UFRB e do Núcleo de Pós-Graduação em Administração da UFBA. E-mail: danielecanedo@ufrb.edu.br.

⁵Doutorando em Administração Pública pela SUNY Albany, Mestre em Cultura e Sociedade (UFBA) e em Administração Pública (HKS) e Especialista em Políticas Públicas e Gestão Governamental do estado da Bahia. Pesquisador do OBEC. E-mail: cpaiva.cultura@gmail.com.

⁶Gestora cultural e pesquisadora do OBEC. Autora do projeto “Qualidade para a Cultura” (Quality for Culture). Conselheira de Administração da Associação Brasileira de Organizações Sociais da Cultura - ABRAOSC. E-mail: pontebeth@gmail.com.

⁷Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA), professor da Escola de Administração da UFBA e pesquisador do OBEC. E-mail: ernanicn@gmail.com.

INTRODUÇÃO

Entre todas as medidas adotadas pelo setor público para enfrentar as repercussões da pandemia, a Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020, conhecida como Lei Aldir Blanc (LAB), é, indiscutivelmente, a que teve o maior alcance e impacto nas políticas culturais. Esse artigo busca levantar os trabalhos técnicos e acadêmicos que tiveram como foco a implementação e os resultados dessa política e é um dos produtos previstos na "LAB nos Estados e Municípios: Pesquisa nacional de implementação e resultados da Lei Aldir Blanc", desenvolvida pelo Observatório da Economia Criativa da Bahia (OBEC)⁸, em colaboração com a Secretaria de Economia Criativa e Fomento Cultural do Ministério da Cultura.

O objetivo deste artigo é apresentar de forma resumida os resultados do levantamento e análise de estudos e publicações realizados no Brasil que tratam da implementação e resultados da Lei Aldir Blanc nos contextos nacional, estadual, territorial e municipal. A primeira seção apresenta os aspectos e escolhas metodológicas empregados na organização e análise do material coletado. Em seguida, são apresentados a análise e a discussão da natureza e do significado dos trabalhos selecionados para a revisão sistemática da literatura. A terceira parte avalia as tendências observadas a partir dos textos examinados e, por fim, as considerações finais apresentam os achados da revisão de literatura e uma breve análise territorial das pesquisas.

METODOLOGIA DA REVISÃO DE LITERATURA

A revisão e análise dos estudos já conduzidos no Brasil sobre a implementação da Lei Aldir Blanc (LAB) têm como objetivo fornecer um panorama inicial das principais temáticas, metodologias e resultados das análises dos pesquisadores. Para tanto, foi realizada uma adaptação da metodologia de revisão sistemática Proknow-C (Ensslin; Ensslin, Lacerda; Tasca, 2010). A revisão de literatura foi desenvolvida entre os meses de março e junho de 2023 e dividida em cinco etapas: 1. Definição de palavra-chave, bases de pesquisa e critérios de seleção/exclusão; 2. Coleta de produções técnico-científicas; 3. Análise e seleção das

⁸O Observatório da Economia Criativa da Bahia (OBEC) é 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. Nos últimos anos tem desenvolvido pesquisas nacionais sobre diversos temas, como impactos da Covid-19 no campo da cultura, educação museal e avaliação de políticas públicas.

produções coletadas; 4. Acolhimento e seleção de produções indicadas por especialistas; 5. Análise e produção de dados a partir do portfólio bibliográfico definitivo.

O termo “Lei Aldir Blanc” foi definido como palavras-chave para busca nas bases de pesquisa. Foram escolhidas como bases: Google Acadêmico, portais de periódicos da Scielo e Catálogo de Teses e Dissertações da Capes, base de dados da *web of science*, plataformas Academia.edu e *Researchgate*, repositórios institucionais das universidades e institutos federais e anais do Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (Enecult). Também definiu-se os critérios para inclusão dos trabalhos no portfólio: a) a LAB deveria ser o principal objeto de análise; b) a análise deveria ser sobre a implementação e os resultados da Lei. A fase de implementação da lei é compreendida aqui como um conjunto de ações realizadas pelas autoridades responsáveis para colocar em prática as políticas, envolvendo atividades como planejamento, coordenação de diferentes órgãos governamentais, interação com a sociedade civil, alocação de recursos, execução de ações e medidas para atingir os objetivos estabelecidos.

A etapa de buscas aconteceu entre 06 de março e 19 de abril e consistiu na coleta de trabalhos técnicos e acadêmicos nas bases definidas, utilizando o termo “Lei Aldir Blanc” para as buscas. Ao final dessa etapa foram identificados 92 trabalhos publicados, entre resumos, artigos, monografias, dissertações e produções técnicas.

A terceira etapa consistiu na análise e seleção dos trabalhos e foi feita em três fases. A primeira foi a leitura dos resumos de todos os textos coletados e a exclusão daqueles nos quais a Lei Aldir Blanc não era o principal objeto de análise. A segunda fase foi feita a partir da leitura dinâmica dos textos e foram selecionados apenas os que abordaram a implementação e os resultados da Lei. Ainda que considerados relevantes, os trabalhos que focaram no processo histórico da elaboração ou análises mais genéricas sobre o desenho geral da lei não foram incluídos. Nesta fase também foram excluídos os trabalhos repetidos. Por fim, na última fase foi feita a leitura aprofundada dos textos e a revisão do portfólio a partir do refinamento dos critérios utilizados anteriormente e da discussão coletiva.

A quarta etapa aconteceu a partir da realização de “Encontros com Especialistas”⁹. Foram realizados quatro encontros entre os dias 12 e 15 de junho de 2023, em que especialistas em pesquisa acadêmica no campo das políticas culturais, gestores/as e servidores/as do Ministério da Cultura indicaram 30 novas publicações. Após filtragem, utilizando os mesmos critérios, chegou-se a 17 produções que foram adicionadas ao portfólio.

⁹O “Encontro com Especialistas” é uma metodologia de escuta executada nas pesquisas do OBEC que prevê espaço para discussão e troca de ideias com pesquisadores/as gestores/as da cultura.

Somando-se os trabalhos selecionados na revisão sistemática e nos encontros com especialistas, o portfólio bibliográfico final é composto por 64 trabalhos publicados entre 2020 e maio de 2023. Entre estes, 43 são artigos científicos publicados em livros, boletins, revistas e anais de eventos, nove produções técnicas, seis monografias de conclusão de curso e uma dissertação de mestrado.

A última etapa consistiu na análise e produção de dados a partir do portfólio bibliográfico definitivo. Nesta etapa buscou-se classificar os trabalhos a partir do tipo de produção, abrangência territorial da análise, filiação institucional dos/as autores/as, além de identificar as tendências mais relevantes e os aspectos positivos e negativos apontados pelos trabalhos.

RESULTADOS: ANÁLISE DAS TENDÊNCIAS TEMÁTICAS

Os trabalhos selecionados apresentam, em sua maioria, abordagens qualitativas cujas técnicas incluem análise documental, relatos de experiências e entrevistas. Os trabalhos que utilizam abordagem quantitativa foram minoritários. Os enfoques identificados foram organizados em três tendências temáticas, apresentadas brevemente nas próximas páginas: 1) A LAB, a reativação do Sistema Nacional de Cultura (SNC) e o estímulo à participação social; 2) A LAB, a produção cultural e os/as trabalhadores/as da cultura; e 3) relatos de experiências locais sobre o processo de implementação e os resultados da LAB.

A LAB: a reativação do Sistema Nacional de Cultura (SNC) e o estímulo à participação social

Dos 64 textos que compõem o portfólio bibliográfico, nove abordam mais diretamente a relação entre a LAB e o Sistema Nacional de Cultura (SNC). Os achados sugerem que a implantação de uma política federativa, tal qual prevista nos mecanismos legais da LAB, proporcionou a reanimação do SNC que, por sua vez, estava paralisado em virtude das adversidades políticas vivenciadas pelo país na última década. Observou-se, de um lado, que a LAB foi capaz de ativar temporariamente os Sistemas Municipais de Cultura já existentes, bem como gerar novas adesões ao SNC (Semensato; Barbalho, 2021; Semensato; Barbalho, 2021a; Nogueira; Pereira; Santos, 2022). Por outro lado, os estudos constatam também que nos municípios que não aderiram ou que tiveram dificuldades de adesão à LAB foram identificadas lacunas institucionais no campo da gestão pública de cultura, tais como a ausência de órgão gestor da cultura, a inexperiência dos gestores municipais e a não

implantação do Sistema Municipal de Cultura (Santos; Canedo; Pedra, 2022; Pardo; Semensato; Dutt-Ross, 2022).

Um outro aspecto salientado pelas publicações refere-se ao estímulo à participação social decorrente do processo de rearticulação do SNC. A participação social serviu tanto como um impulso para a elaboração da própria lei, bem como vetor de ampliação do diálogo com o poder público, a fim de garantir a efetiva implementação pelos entes federados. Neste sentido, as pesquisas apresentam relatos de experiência em torno da intensa mobilização social que se organizou, seja através da realização de inúmeros fóruns e movimentos sociais autônomos, seja através das instâncias de participação institucionalizadas, como os conselhos de cultura (Lima; Semensato, 2022; Hardman; Santini, 2021; Silva, 2021; Melo, 2020).

A LAB: a produção cultural e os/as trabalhadores/as da cultura

A partir de objetos de análise variados, 15 estudos se concentram nos efeitos da LAB para retomada da produção cultural das linguagens artísticas audiovisual, dança, música e de temáticas relativas a comunidades quilombolas, indígenas e afrodescendentes. Destacam-se discussões sobre a reativação da cadeia produtiva local, a valorização de questões identitárias, a geração de renda/ocupação temporária para profissionais da cultura e o acesso a novas experiências de consumo cultural (Lima *et al*, 2022; Teixeira *et al*, 2021; Gomes; Monteiro, 2022; Silva; Barroso; Custódio, 2022; Stella, 2021; Athayde; Silva; Costa, 2021; Souza; Araújo, 2021; Carvalho, 2021; Souza, 2021; Mintur, 2021). Para além da dinamização da produção, alguns autores observam efeitos mais amplos e indiretos que a lei proporcionou, tais como protagonismo e emancipação social de “segmentos sociais historicamente afetados pela colonialidade: indígenas, negros e a comunidade LGBTQIA+” (JUNIOR, 2021, p. 8).

Por outro lado, alguns estudos apontam para a precariedade do trabalho no campo cultural, materializada através das desigualdades regionais, de gênero, raça e classe (Figueiredo, 2022; Barbosa, 2022). Ademais, destaca-se também os valores irrisórios destinados às/aos trabalhadoras/es de grupos da cultura popular, geralmente numerosos na sua composição, além das dificuldades dos agentes acessarem os cadastros culturais e a demora do pagamento, ocasionando assim insegurança social para os/as trabalhadores/as. Registrou-se, ainda, a tendência de devolução de um volume significativo de recursos do Inciso I, dadas as suas limitações legais para aplicação e a concentração destes recursos em capitais ou em algumas cidades, condição que favoreceu as desigualdades regionais (Guerreiro; Borja; Filho, 2021).

Relatos de experiências sobre a implementação e os resultados da execução da LAB

A maioria dos artigos (40) concentra-se na análise de relatos de experiência da implementação da lei pelos diferentes entes federados, analisando diferentes aspectos: a) a estrutura institucional da gestão cultural dos municípios e as adaptações realizadas nas normativas e nos sistemas locais de cultura para viabilizar a execução da lei (Silva, 2021; Lima, 2023); b) processos de articulação realizados entre os agentes culturais da sociedade civil e do poder público e suas consequências para as dinâmicas dos sistemas municipais de cultura (Silveira *et al*, 2022; Brizuela, 2020; Dias, 2021; Almeida 2022; Semensato, 2023b; Oliveira; Portela; Melo, 2021); c) análise qualitativa dos instrumentos (editais e premiações) e modelos de gestão implementados (Campos; Santos; Peria, 2021; Oliveira; Santos; Almeida, 2021; Cunha, 2021; Rodrigues, 2023; Alencar, 2023; Lemos, 2023; Romeira, 2023; Campos, 2023; Leite, 2023; Beser, 2023; Santos, 2023; Nogueira; Brizuela; Rojas, 2021).

Inclui-se também, neste conjunto, o registro de alguns estudos de abrangência nacional que se dedicam à análise do desenho da lei, buscando investigar aspectos mais gerais sobre a operacionalização e seus impactos na implementação pelos entes federados. Os estudos analisam temas como: a) as regras de aplicação dos recursos; o percentual de distribuição de recursos e de adesão dos entes em nível nacional (Souza Neto; Duarte, 2022; Barbosa *et al*, 2021; Silva; Ziviani, 2021; Junior, 2021); e b) modelos de gestão, instrumentos e processos decisórios (Coelho Neto *et al*, 2022; Paiva Neto *et al*, 2022a e 2022b; Farias, 2021; Silva, 2021).

Em relação à avaliação dos resultados de execução da lei, as metodologias de análise mesclam métodos quali-quantitativos com pouca incidência de levantamento de dados primários e análises estatísticas aprofundadas. Destaque cabe aos estudos realizados pela Rede APOENA e pelo OBEC. Parte da produção bibliográfica da Rede Apoena lança mão de metodologias quantitativas, gerando indicadores sobre a adesão estadual, territorial e municipal no Rio de Janeiro, distribuição regional dos recursos, aprovação dos planos de ação e execução orçamentária (Rodrigues *et al*, 2022a; Rodrigues *et al*, 2022b; Rodrigues; Semensato; Dutt-Ross, 2023; Rodrigues; Correia, 2023; Semensato, 2023a). Os estudos do OBEC, de abrangência nacional, buscam identificar a percepção dos agentes culturais sobre a execução e os impactos da lei, compreender o contexto e as características das decisões tomadas pelas administrações municipais e estaduais e apontar as principais tendências identificadas nos instrumentos de seleção (Paiva Neto *et al*, 2022a e 2022b).

A maioria dos textos que abordam os resultados provenientes da implementação da lei focou a análise no percentual de execução (e não-execução) orçamentária dos municípios. Registra-se também estudos sobre a distribuição de recursos a partir de diferentes variáveis: incisos da lei (I, II, III), linguagens e segmentos culturais; modalidades de fomento; ações afirmativas (cor/raça e gênero) (Montesso Junior; Barbosa Neto, 2022; Guerreiro; Borja; Filho, 2022; Coelho; Silveira, 2022; Santos, 2021; Oliveira, 2021; Lima, 2021; Kwecko; Caldas, 2022).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A revisão de literatura indicou um número expressivo de produções técnico-científicas sobre a LAB em um curto período, considerando que a lei foi promulgada em julho de 2020. Em pouco mais de dois anos, centenas de análises sobre os mais distintos aspectos da lei já foram elaboradas, indicando assim o acentuado interesse dos pesquisadores sobre o tema. Este interesse não se dá por acaso. Como se sabe, a LAB surge em um contexto histórico singular que fez convergir no Brasil uma das mais graves crises sanitárias com um governo de viés autoritário trazendo duras consequências para o campo da cultura. Neste sentido, a LAB viabilizou uma certa reanimação do campo cultural, seja pelo volume inédito de recursos envolvidos, seja pela sua arquitetura legal que favorece a implantação de uma política cultural federativa.

Com um recorte sobre a implementação e os resultados da lei, a revisão de literatura demonstrou que a maior parte da produção (73,4%) é composta de artigos científicos publicados em periódicos, capítulos de livros e anais de eventos acadêmicos. As teses e dissertações ainda são minoritárias, fato que é compreensível tendo em vista o horizonte temporal que compreende a criação da lei (2020) e o tempo dedicado à produção desses trabalhos (dois a quatro anos).

Outro dado importante refere-se à abrangência territorial da análise, ou seja, o local de aplicação da lei. Parte expressiva dos textos (42,1%) concentrou a análise em nível municipal ou territorial (mais de um município da mesma região). Tal indicador revela a capilarização da LAB, que, em uma lógica federativa, possibilitou o acesso e a distribuição de recursos para a cultura através de chamadas públicas por municípios que ainda não tinham passado por esta experiência.

A evidência se replica também na análise qualitativa das tendências temáticas dos estudos. A maior parte dos textos dedica-se ao relato de experiências municipais sobre a

implementação da lei e seus resultados, destacando aspectos diversos tais como: as capacidades de gestão dos municípios, os processos de articulação com a sociedade civil e os impactos da lei para os trabalhadores e para a produção cultural local. Por sua vez, os textos que têm perfil quantitativo - minoritários - concentram-se na análise de indicadores, tais como o percentual de distribuição e execução de recursos a partir de distintas variáveis: abrangência territorial (estados, regiões e municípios); inciso da lei; modalidades de fomento; linguagens e segmentos culturais; raça e gênero.

Os textos apresentam certa confluência em relação à avaliação dos aspectos positivos da LAB. A tendência de reativação do SNC e o estímulo à participação social a partir da articulação federativa entre os entes; à garantia da sobrevivência de agentes culturais em situação de precariedade material e a manutenção de atividades de espaços culturais; a descentralização dos recursos, alcançando municípios que jamais haviam recebido recursos para a cultura, ampliando o número de destinatários das políticas culturais. Por fim, a LAB foi considerada também como um importante instrumento para efetivação do direito fundamental à cultura.

Os estudos também convergem sobre a avaliação dos aspectos negativos. Foram apontados as seguintes fragilidades: a existência de lacunas no desenho geral da lei, condição que originou a criação de um aparato infralegal complementar (decretos e leis complementares) em curto espaço de tempo; dificuldade na operacionalização do sistema federativo; omissão do governo federal no papel de coordenação; fragilidades das gestões municipais para operar uma política federativa; dificuldade dos agentes culturais, sobretudo de pequenos municípios, em acessar os mecanismos de fomento. Sem dúvidas, as análises até aqui realizadas sobre a implementação da LAB, compiladas no portfólio bibliográfico, servirão como uma importante ferramenta para trabalhos futuros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, E. Aldir Blanc e a sobrevivência cultural: o impacto da lei de emergência cultural em municípios fluminenses. *In*: RODRIGUES, L. A. F.; SEMENSATO, C. A. G.;

DUTT-ROSS, S. (orgs). **Métricas culturais municipais: o Rio de Janeiro a partir da pandemia**. Maricá: Instituto Grão; Niterói: LABAC, 2023. Disponível em: <https://apoenaredecultural.files.wordpress.com/2023/04/m9-metricas-culturais-municipais.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2023.

ALMEIDA, J. R. F. de. Políticas culturais em tempos de pandemia: da Lei Aldir Blanc à Lei Paulo Gustavo e suas aplicações no estado e município de São Paulo. **Revista Sala Preta**,

Vol. 21, n. 1, 2022. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/198406/187522>. Acesso em: 17 mar. 2023.

ATHAYDE, C.; SILVA, O. S. da; COSTA, T. L. Reflexos Da Lei Aldir Blanc nas comunidades remanescentes quilombolas do Vale Do Iguape, Cachoeira, Bahia. **Boletim do Observatório da Diversidade Cultural**, Belo Horizonte, v. 94, n. 2, ago.-set, 2021.

Disponível em:

<https://observatoriodadiversidade.org.br/wp-content/uploads/2021/11/BoletimV94N02Nov2021.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2023.

BARBOSA, F. *et al.* Na corda bamba: políticas culturais na pandemia. *In*: CUNHA FILHO, F. H.; LINS, M. R.; AGUIAR, M. P. (orgs). **Direitos culturais: múltiplas perspectivas: (vol. v): impactos da pandemia.** Fortaleza: Editora da UECE, 2021. Disponível em:

https://www.unifor.br/documents/20143/0/Livro_DireitosCulturais_ok.pdf/cb8be491-26ac-9696-c068-3ff58631bdb6?t=1624394950631. Acesso em: 16 jun. 2023.

BARBOSA, K. da S. **As expressões do impacto da Covid-19 no setor da cultura e a Lei Aldir Blanc para a classe trabalhadora artística em Pernambuco.** Monografia (Graduação em Serviço Social) – Centro de Ciências Sociais Aplicadas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2022. Disponível

em:<https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/48170/1/TCC%20Katarina%20da%20Silva%20Barbosa.pdf>. Acesso em: 22 mar. 2023.

BESER, M. As diferentes construções da Lei Aldir Blanc na região Centro-Sul Fluminense.

In: RODRIGUES, L. A. F; SEMENSATO, C. A. G.; DUTT-ROSS, S. (orgs). **Métricas culturais municipais: o Rio de Janeiro a partir da pandemia.** Maricá: Instituto Grão; Niterói: LABAC, 2023. Disponível em:

<https://apoenaredecultural.files.wordpress.com/2023/04/m9-metricas-culturais-municipais.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2023.

BRIZUELA, J. I. Lives, cestas básicas e os desafios da Lei Aldir Blanc nos municípios do Litoral Norte e Agreste Baiano. **Boletim do Observatório da Diversidade Cultural**, Belo Horizonte, v. 89, n. 3, jul.-ago.-set., 2020. Disponível em:

https://observatoriodadiversidade.org.br/wp-content/uploads/2020/08/Boletim-V89-N-89-Ago-sto_2020.pdf. Acesso em: 17 mar. 2023.

CAMPOS, I. L. Lei Aldir Blanc - Análise dos editais do estado do Rio de Janeiro e do município de Niterói. *In*: RODRIGUES, L. A. F; SEMENSATO, C. A. G.; DUTT-ROSS, S. (orgs). **Métricas culturais municipais: o Rio de Janeiro a partir da pandemia.** Maricá: Instituto Grão; Niterói: LABAC, 2023. Disponível em:

<https://apoenaredecultural.files.wordpress.com/2023/04/m9-metricas-culturais-municipais.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2023.

CAMPOS, L. G. S.; SANTOS, F. C. dos; PERIA, P. V. G. Um olhar sobre a emergência aos espaços culturais no interior paulista: diferentes implementações da Lei Aldir Blanc. **Boletim do Observatório da Diversidade Cultural**, Belo Horizonte, v. 94, n. 2, ago.-set, 2021.

Disponível em:

<https://observatoriodadiversidade.org.br/wp-content/uploads/2021/11/BoletimV94N02Nov2021.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2023.

CARVALHO, V. A. S. de. **Espaços culturais independentes de Curitiba:** políticas públicas na concretização dos direitos culturais e do direito à cidade. 2021. Dissertação (Mestrado em

Direito) – Setor de Ciências Jurídicas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2021.

Disponível em:

<https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/73120/R%20-%20D%20-%20VERONICA%20AKEMI%20SHIMOIDA%20DE%20CARVALHO.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

Acesso em: 17 mar. 2023.

COELHO, A. H.; SILVEIRA, I. Editais de emergência cultural na Bahia: gestores públicos e manutenção do existente. **Extraprensa**, São Paulo, v. 15, n. esp, p. 802 – 815, mai. 2022.

Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/194016/182598>. Acesso em: 15 mar. 2023.

COELHO NETO, E. *et al.* A LAB como choque institucional: breves reflexões a partir da Pesquisa Panorama Nacional da Lei Aldir Blanc. **Boletim do Observatório da Diversidade Cultural**, Belo Horizonte, v. 98, n. 3, nov.-dez. 2022. Disponível em:

<https://observatoriodadiversidade.org.br/wp-content/uploads/2022/12/BoletimV98N03Dez2022.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2023.

CUNHA, L. R. **Estratégia de avaliação da implementação da Lei Aldir Blanc como política pública emergencial de cultura no município de Volta Redonda**. 2021. 65 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Administração Pública) - Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Fluminense, Volta Redonda, 2021.

Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/23215>. Acesso em: 22 mar. 2023.

DIAS, A. L. B. de J. O diário da luta pelo direito da Lei Aldir Blanc em Monte Santo-BA.

Boletim do Observatório da Diversidade Cultural, Belo Horizonte, v. 94, n. 2, ago.-set, 2021. Disponível em:

<https://observatoriodadiversidade.org.br/wp-content/uploads/2021/11/BoletimV94N02Nov2021.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2023.

ENSSLIN, L, Ensslin, S. R., Lacerda, & Tasca. **ProKnow-C, Knowledge Development Process- Constructivist**. Processo técnico com patente de registro pendente junto ao INPI. Brasil, 2010.

FARIAS, G. C. L. Os fundos de cultura subnacionais como instrumentos preferenciais de execução descentralizada da Lei Aldir Blanc. *In*: RACHED, G.; FARIAS, E. H. de (org.).

Diálogos Institucionais e Políticas de Enfrentamento da Crise: Políticas Nacionais e Internacionais de Enfrentamento da Crise em Perspectiva Comparada. Rio de Janeiro:

Gramma Editora, 2021. Disponível em:

https://www.academia.edu/51163376/Os_fundos_de_cultura_subnacionais_como_instrumentos_preferenciais_de_execu%C3%A7%C3%A3o_descentralizada_da_Lei_Aldir_Blanc.

Acesso em: 13 mar. 2023.

FIGUEIREDO, G. de. **Etnografia de uma tempestade perfeita: artistas de teatro sob a mercadificação neoliberal, o bolsonarismo e a pandemia**. da efetividade dos editais de auxílio emergencial às percepções sobre a área e sobre si mesmos. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Ciências Sociais) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022. Disponível em:

<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/254419/001161768.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 22 mar. 2023.

GOMES, L. V.; MONTEIRO, R. V. Lei Aldir Blanc e espaços de dança beneficiados pelo edital de subsídio mensal da Secretaria Municipal de Cultura de Nova Iguaçu. *In*:

ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA – ENECULT. 18. 2022, Salvador. **Anais...** Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2022. Disponível em: <http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-607/139344.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2023.

GUERREIRO, J.; BORJA, B.; FILHO, U. R. B. Renda emergencial da cultura na Baixada Fluminense: do impacto da pandemia à Lei Aldir Blanc. *In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA – ENECULT. 17. 2021, Salvador. Anais...* Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2021. Disponível em: <http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-568/132412.pdf>. Acesso em: 17 mar. 2023.

GUERREIRO, J.; BORJA, B.; FILHO, U. R. B. Dois anos de pandemia na cultura da Baixada Fluminense (RJ): Lei Aldir Blanc nos municípios da Região em 2020 E 2021. *In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA – ENECULT. 18. 2022, Salvador. Anais...* Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2022. Disponível em: <http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-607/139372.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2023.

HARDMAN, L.; SANTINI, A. O percurso da Lei Aldir Blanc: da Emergência Cultural ao Emergir de uma nova cultura política. **Boletim do Observatório da Diversidade Cultural**, Belo Horizonte, v. 94, n. 2, ago.-set, 2021. Disponível em: <https://observatoriodadiversidade.org.br/wp-content/uploads/2021/11/BoletimV94N02Nov2021.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2023.

KWECKO, V. R.; CALDAS, F. B. (orgs). **Cartografia do setor cultural do município do Rio Grande: Lei Aldir Blanc 2020/21.** Rio Grande, RS: Ed. da FURG, 2022. Disponível em: <https://repositorio.furg.br/bitstream/handle/1/10537/Cartografia%20do%20Setor%20Cultural%20...%20%28PIER%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 29 mar. 2023.

LEITE, J. A. Uma breve análise dos editais da Lei Aldir Blanc em 13 municípios do estado do RJ. *In: RODRIGUES, L. A. F; SEMENSATO, C. A. G.; DUTT-ROSS, S. (orgs). Métricas culturais municipais: o Rio de Janeiro a partir da pandemia.* Maricá: Instituto Grão; Niterói: LABAC, 2023. Disponível em: <https://apoenaredecultural.files.wordpress.com/2023/04/m9-metricas-culturais-municipais.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2023.

LEMO, E. M. Perspectivas e aprofundamentos da LAB para o setor cultural. *In: RODRIGUES, L. A. F; SEMENSATO, C. A. G.; DUTT-ROSS, S. (orgs). Métricas culturais municipais: o Rio de Janeiro a partir da pandemia.* Maricá: Instituto Grão; Niterói: LABAC, 2023. Disponível em: <https://apoenaredecultural.files.wordpress.com/2023/04/m9-metricas-culturais-municipais.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2023.

LIMA, C. *et al.* Lei Aldir Blanc e o audiovisual na Bahia. Observatório do Audiovisual Baiano. **Boletim Temático nº 8**, Salvador, jan. 2022. Disponível em: https://www.academia.edu/69616905/Boletim_08_Lei_Aldir_Blanc_e_o_Audiovisual_na_Bahia. Acesso em: 29 mar. 2023.

LIMA, D. R. A inconveniência da cultura: a experiência fluminense na implementação da LAB, apesar dos esforços contrários da gestão Bolsonaro. *In: RODRIGUES, L. A. F; LIMA, D. R.; CALABRE, L. (orgs). Emergências e imersões de políticas culturais: panorama a*

partir da LAB. Maricá: Instituto Grão; Niterói: LABAC, 2023. Disponível em:
<https://apoenaredecultural.files.wordpress.com/2023/04/m8-emergencias-e-imersoes.pdf>.
Acesso em: 16 jun. 2023.

LIMA, D. R.; SEMENSATO, C. A. G. A Lei Aldir Blanc e seus efeitos indutores da participação social no campo da cultura. *In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA – ENECULT*. 18. 2022, Salvador. **Anais...** Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2022. Disponível em:
<http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-607/139092.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2023.

LIMA, K. P. de. **Lei Aldir Blanc à luz do artigo 215 da Constituição Federal de 1988**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Ciências Sociais) - Instituto de Ciências Sociais, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2021. Disponível em:
<https://www.repositorio.ufal.br/bitstream/123456789/9251/3/Lei%20Aldir%20Blanc%20%C3%A0%20luz%20do%20artigo%20215%20da%20Constitui%C3%A7%C3%A3o%20Federal%20de%201988.pdf>. Acesso em: 29 mar. 2023.

MELO, R. N. P. Desafios da cultura frente à pandemia de Covid-19: Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc e o papel da participação social em sua mobilização, sanção e implementação. **Boletim do Observatório da Diversidade Cultural**, Belo Horizonte, v. 89, n. 3, jul.-ago.-set., 2020. Disponível em:
https://observatoriodadiversidade.org.br/wp-content/uploads/2020/08/Boletim-V89-N-89-Agosto_2020.pdf. Acesso em: 17 mar. 2023.

MINTUR. A Lei Aldir Blanc e o atual cenário dos trabalhadores do setor cultural. **Dados & Informações do Turismo no Brasil**, Brasília, ano 1, 2ª Edição, junho de 2021. Disponível em: <http://www.dadosefatos.turismo.gov.br/revista.html>. Acesso em: 29 mar. 2023.

MONTESSO JÚNIOR, J. A. BARBOSA NETO, J. E. Aplicação dos recursos da Lei Aldir Blanc no município de Varginha-MG. *In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA – ENECULT*. 18. 2022, Salvador. **Anais...** Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2022. Disponível em:
<http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-607/139083.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2023.

NOGUEIRA, T. F.; BRIZUELA, J. I.; ROJAS, E. S. A Lei Aldir Blanc no Território de Identidade Bacia do Rio Grande, Bahia, Brasil. **Boletim do Observatório da Diversidade Cultural**, Belo Horizonte, v. 94, n. 2, ago.-set, 2021. Disponível em:
<https://observatoriodadiversidade.org.br/wp-content/uploads/2021/11/BoletimV94N02Nov2021.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2023.

NOGUEIRA, T. F.; PEREIRA, M. S. P. S. ; SANTOS, L. C. A Lei Aldir Blanc nos Territórios de Identidade da Bacia do Rio Grande e do Recôncavo, Bahia, Brasil. *In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA – ENECULT*. 18. 2022, Salvador. **Anais...** Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2022. Disponível em:
<http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-607/139168.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2023.

OLIVEIRA, A. A. de; PORTELA, G.; MELO, J. M. A. Gestão, diversidade e economia da cultura: um olhar sobre a Lei Aldir Blanc em Belo Horizonte. **Boletim do Observatório da Diversidade Cultural**, Belo Horizonte, v. 94, n. 2, ago.-set, 2021. Disponível

em:<https://observatoriodadiversidade.org.br/wp-content/uploads/2021/11/BoletimV94N02Nov2021.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2023.

OLIVEIRA, A. A. de; SANTOS, J. de A. V. dos; ALMEIDA, S. V. P. de. Um olhar sobre a gestão das partes interessadas por meio do programa de implementação da Lei Aldir Blanc em Belo Horizonte. **Boletim do Observatório da Diversidade Cultural**, Belo Horizonte, v. 94, n. 2, ago.-set, 2021. Disponível em:
<https://observatoriodadiversidade.org.br/wp-content/uploads/2021/11/BoletimV94N02Nov2021.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2023.

OLIVEIRA, C. T. **A efetivação do direito fundamental à cultura no processo de execução da Lei Aldir Blanc no Distrito Federal**. Monografia (Graduação em Direito) – Faculdade de Direito, Universidade de Brasília, Brasília, 2021. Disponível em:
https://bdm.unb.br/bitstream/10483/29500/1/2021_CaioTavaresOliveira_tcc%20%281%29.pdf. Acesso em: 22 mar. 2023.

PAIVA NETO, C. B. *et al.* Panorama Nacional da Lei Aldir Blanc. **Boletim de resultados preliminares n. 1**. Observatório da Economia Criativa, Salvador, jul. 2022a. Disponível em:
https://obec.ufba.br/wp-content/uploads/2022/10/OBEC_boletim-1_r03.pdf. Acesso em: 05 abr. 2023.

PAIVA NETO, C. B. *et al.* Panorama Nacional da Lei Aldir Blanc. **Boletim de resultados preliminares n. 2**. Observatório da Economia Criativa, Salvador, out. 2022b. Disponível em:
https://obec.ufba.br/wp-content/uploads/2022/10/OBEC_boletim-2_R03.pdf. Acesso em: 05 abr. 2023.

PARDO, A. L. R.; SEMENSATO, C. A. G.; DUTT-ROSS, S. A Lei Aldir Blanc nos municípios: reflexões sobre a capacidade das gestões públicas de cultura na reivindicação de transferências da União. *In*: RODRIGUES, L. A. F; BARBALHO, A. (orgs). **Política e emergências culturais**: análises sobre a Lei Aldir Blanc. Maricá: Instituto Grão; Niterói: LABAC, 2022. Disponível em:
<https://labacuff.files.wordpress.com/2022/09/livro-apoen.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2023.

RODRIGUES, L. A. F. Capacidade de gestão da LAB - Lei Aldir Blanc. *In*: RODRIGUES, L. A. F; LIMA, D. R.; CALABRE, L. (orgs). **Emergências e imersões de políticas culturais**: panorama a partir da LAB. Maricá: Instituto Grão; Niterói: LABAC, 2023. Disponível em:
<https://apoenaredecultural.files.wordpress.com/2023/04/m8-emergencias-e-imersoes.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2023.

RODRIGUES, L. A. *et al.* **Boletim Texto Expresso**, Ano 1, n, 3, fev/2022a. Disponível em:
<https://apoenaredecultural.files.wordpress.com/2022/02/boletim-expresso-03.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2023.

RODRIGUES, L. A. *et al.* **Boletim Texto Expresso**, Ano 1, n, 4, dez/2022b. Disponível em:
<https://apoenaredecultural.files.wordpress.com/2022/12/boletim-expresso-04.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2023.

RODRIGUES, L. A. F; CORREIA, M. S. Planos de ação dos municípios fluminenses para a LAB: algumas quantificações. *In*: RODRIGUES, L. A. F; SEMENSATO, C. A. G.; DUTT-ROSS, S. (orgs). **Métricas culturais municipais**: o Rio de Janeiro a partir da pandemia. Maricá: Instituto Grão; Niterói: LABAC, 2023. Disponível em:
<https://apoenaredecultural.files.wordpress.com/2023/04/m9-metricas-culturais-municipais.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2023.

RODRIGUES, L. A. F.; SEMENSATO, C. A. G.; DUTT-ROSS, S. Catálogo Lei Aldir Blanc nos municípios fluminenses. *In*: RODRIGUES, L. A. F.; SEMENSATO, C. A. G.; DUTT-ROSS, S. (orgs). **Métricas culturais municipais**: o Rio de Janeiro a partir da pandemia. Maricá: Instituto Grão; Niterói: LABAC, 2023. Disponível em: <https://apoenaredecultural.files.wordpress.com/2023/04/m9-metricas-culturais-municipais.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2023.

ROMEIRA, G. Os fazeres tradicionais e regionais: uma análise Lei Aldir Blanc na Costa Verde. *In*: RODRIGUES, L. A. F.; SEMENSATO, C. A. G.; DUTT-ROSS, S. (orgs). **Métricas culturais municipais**: o Rio de Janeiro a partir da pandemia. Maricá: Instituto Grão; Niterói: LABAC, 2023. Disponível em: <https://apoenaredecultural.files.wordpress.com/2023/04/m9-metricas-culturais-municipais.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2023.

SANTOS, J. J. dos. Gestão e operacionalização da Lei Aldir Blanc em Pernambuco: destinado ao setor cultural em decorrência da pandemia da Covid-19. **Contemporânea - Revista de Ética e Filosofia Política**, v. 1, n. 2, jul./dez. 2021. ISSN 2447-0961. Disponível em: <https://ojs.revistacontemporanea.com/ojs/index.php/home/article/view/25/19>. Acesso em: 15 mar. 2023.

SANTOS, L. C. dos; CANEDO, D. P.; PEDRA, L. S. Desafios da Lei Aldir Blanc para municípios de pequeno e médio porte no Brasil profundo: uma análise a partir das experiências de municípios baianos. *In*: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA – ENECULT. 18. 2022, Salvador. **Anais...** Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2022. Disponível em: <http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-607/139203.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2023.

SANTOS, R. C. dos. A LAB na região Noroeste Fluminense: desafios, impactos, seus editais e possibilidades. *In*: RODRIGUES, L. A. F.; SEMENSATO, C. A. G.; DUTT-ROSS, S. (orgs). **Métricas culturais municipais**: o Rio de Janeiro a partir da pandemia. Maricá: Instituto Grão; Niterói: LABAC, 2023. Disponível em: <https://apoenaredecultural.files.wordpress.com/2023/04/m9-metricas-culturais-municipais.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2023.

SEMENSATO, C. Sínteses e indexações de dados. *In*: RODRIGUES, L. A. F.; SEMENSATO, C. A. G.; DUTT-ROSS, S. (orgs). **Métricas culturais municipais**: o Rio de Janeiro a partir da pandemia. Maricá: Instituto Grão; Niterói: LABAC, 2023a. Disponível em: <https://apoenaredecultural.files.wordpress.com/2023/04/m9-metricas-culturais-municipais.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2023.

SEMENSATO, C. Impactos da Lei Aldir Blanc nas administrações públicas municipais na área da cultura. *In*: RODRIGUES, L. A. F.; LIMA, D. R.; CALABRE, L. (orgs). **Emergências e imersões de políticas culturais**: panorama a partir da LAB. Maricá: Instituto Grão; Niterói: LABAC, 2023b. Disponível em: <https://apoenaredecultural.files.wordpress.com/2023/04/m8-emergencias-e-imersoes.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2023.

SEMENSATO, C. A. G.; BARBALHO, A. A. Política Cultural em tempos de crise: Lei Aldir Blanc e o sistema nacional de cultura. **Tensões Mundiais**, Fortaleza, v. 17, n. 35, p. 17-37, 2021. Disponível em:

<https://revistas.uece.br/index.php/tensoesmundiais/article/view/4466/6610>. Acesso em: 17 mar. 2023.

JUNIOR, F. C. da S. **A comunicação como ferramenta de emancipação: uma análise decolonial de projetos culturais financiados pela Lei Aldir Blanc**. Monografia (Graduação em Comunicação Social - Audiovisual) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2021. Disponível em: https://repositorio.ufrn.br/bitstream/123456789/46062/4/ComunicacaoFerramentadeEmancipacao_Silva_2022.pdf. Acesso em: 22 mar. 2023.

JÚNIOR, J. R. da S. Os desafios dos setores criativo e cultural brasileiros durante e depois da pandemia da Covid-19. **Extraprensa**, São Paulo, v. 14, n. 2, p. 344 – 363, jan./jun. 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/188687/177638>. Acesso em: 13 mar. 2023.

SILVA, C. M. P. da Relatório de Atividades - Observatório da Cultura Lei Aldir Blanc. **Observatório da Cultura**, 2021. Disponível em: <http://observatorio.wash.net.br/sitio/uma-trajet%C3%B3ria-de-levantamentos-e-valida%C3%A7%C3%A3o-de-dados-de-pol%C3%ADticas-p%C3%ABlicas>. Acesso em: 05 abr. 2023.

SILVA, F. A. B. da; ZIVIANI, P. Políticas Sociais: acompanhamento e análise. *In: Políticas sociais: acompanhamento e análise*, v. 1, (jun. 2000), Brasília: Ipea, 2000. Disponível em: <https://repositorio.ipea.gov.br/handle/11058/10796>. Acesso em: 05 abr. 2023.

SILVA, F. L.; BARROSO, R. F. C.; CUSTÓDIO, J. L. Lei Aldir Blanc e o estímulo à animação cearense na pandemia. **Brazilian Journal of Development**, Curitiba, v.7, n. 10, p.95476-95489, out. 2021. Disponível em: <https://ojs.brazilianjournals.com.br/ojs/index.php/BRJD/article/view/37008/pdf>. Acesso em: 15 mar. 2023.

SILVA, I. R. M. da. Participação social na construção de políticas municipais na aplicação da Lei Aldir Blanc em Curitiba. *In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA – ENECULT*. 17. 2021, Salvador. **Anais...** Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2021. Disponível em: <http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-568/132438.pdf>. Acesso em: 17 mar. 2023.

SILVA, J. I. A. da; FRANÇA, B. P.; OLIVEIRA, P. M. A. O Fundo Estadual de Cultura do Estado do Ceará depois da Lei Aldir Blanc (Lei nº 14.017/2020). **Boletim do Observatório da Diversidade Cultural**, Belo Horizonte, v. 94, n. 2, ago.-set, 2021. Disponível em: <https://observatoriodadiversidade.org.br/wp-content/uploads/2021/11/BoletimV94N02Nov2021.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2023.

SILVEIRA, L. B. *et al.* A Operacionalização da Lei Aldir Blanc por meio do Comitê Intermunicipal de Emergência Cultural de Lavras e região. **Expressa Extensão**. ISSN 2358-8195, v. 27, n. 2, p. 36-49, mai.-ago., 2022. Disponível em: <https://revistas.ufpel.edu.br/index.php/expressa/article/view/2227/1774>. Acesso em: 13 mar. 2023.

SOUZA, A. L. S. de; ARAUJO, A. L. R. de. Lei Aldir Blanc, política cultural imaterial e folia de reis em Santa Helena de Minas (MG). **Em Tempo de Histórias**, Brasília-DF, n. 39, p. 191-210, jul.-dez. 2021. Disponível em:

<https://periodicos.unb.br/index.php/emtempos/article/view/39557/31823>. Acesso em: 17 mar. 2023.

SOUZA, L. B. de. O Coletivo Mangaio na Lei Aldir Blanc: O que mudou? **Boletim do Observatório da Diversidade Cultural**, Belo Horizonte, v. 94, n. 2, ago.-set, 2021.

Disponível em:

<https://observatoriodadiversidade.org.br/wp-content/uploads/2021/11/BoletimV94N02Nov2021.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2023.

SOUZA NETO, M. J. de; DUARTE, R. J. A Crise da Cultura: Lei Aldir Blanc, análise entre discursos e práticas, excesso de burocracia e exclusões dos periféricos com relação aos centrais do campo. *In*: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA – ENECULT. 18. 2022, Salvador. **Anais...** Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2022. Disponível

em:<http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-607/139431.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2023.

STELLA, J. C. S. M. Memória coletiva - um relato sobre a aplicação dos recursos da Lei Aldir Blanc no Ponto de Cultura Casa Candeeiro do Oeste. **Boletim do Observatório da Diversidade Cultural**, Belo Horizonte, v. 94, n. 2, ago.-set, 2021. Disponível em:

<https://observatoriodadiversidade.org.br/wp-content/uploads/2021/11/BoletimV94N02Nov2021.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2023.

TEIXEIRA, N. *et al.* Covid-19 impact on the music sector in Belo Horizonte (Minas Gerais, Brazil). *Frontiers in Sociology* 6:643344. 2021. doi: 10.3389/fsoc.2021.643344. Disponível em: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fsoc.2021.643344/full>. Acesso em: 13 mar. 2023.

POETAS EM TEMPOS DE PENÚRIA: PERCURSOS DE UMA PESQUISA SOBRE A LEI ALDIR BLANC

Sharine Machado Cabral Melo¹

RESUMO: Este artigo apresenta as principais referências metodológicas, conceituais e estéticas que embasam a pesquisa de pós-doutorado *Poetas em Tempos de Penúria*, desenvolvida pela autora na Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência, da Universidade de São Paulo. O estudo investiga as mobilizações da sociedade civil e as articulações políticas que levaram à Lei Aldir Blanc (Lei Federal nº 14.017/2020), à Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura (Lei 14.399/2022) e à Lei Paulo Gustavo (Lei Complementar nº 195/2022). São abordadas as noções de *iminência* (Canclini, 2012), *alteridade* (Foucault, 2011) e *acontecimento* (Deleuze; Guattari, 2015). Também são discutidos aspectos metodológicos da pesquisa etnográfica realizada em ambientes virtuais.

PALAVRAS-CHAVE: Lei Aldir Blanc. Lei Paulo Gustavo. Movimentos sociais. Cultura. Artes.

INTRODUÇÃO

Este artigo apresenta os principais referenciais metodológicos, conceituais e estéticos que embasam a pesquisa de pós-doutorado *Poetas em tempos de penúria*, iniciada em 2020 na Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência, do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, sob coordenação de Néstor Garcia Canclini e supervisão de Martin Grossmann. O estudo vem investigando as mobilizações da sociedade civil e as articulações políticas que levaram à elaboração e à execução da Lei Aldir Blanc (Lei Federal nº 14.017/2020)², recentemente expandidas para a Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura (Lei 14.399/2022, conhecida como Aldir Blanc 2)³ e a Lei Paulo Gustavo (Lei

¹Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC-SP). Pós-doutoranda na Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência – IEA/USP. Bolsista FAPESP a partir de agosto de 2023. Processo nº 2022/15346-9, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). E-mail: sharinemelo@gmail.com.

²A Lei Federal nº 14.017/2020 repassou três bilhões de reais às Unidades Federativas e aos Municípios brasileiros para aplicação descentralizada em ações emergenciais destinadas ao setor artístico e cultural brasileiro, profundamente atingido pela crise social e econômica decorrente da pandemia de COVID-19. 100% dos Estados e 76% dos municípios brasileiros tiveram planos aprovados para receber os repasses (MELO, 2023).

³Com implementação prevista para 2023, a Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura destinará ao Distrito Federal, a Estados e a Municípios brasileiros, pelo período de cinco anos, o montante de R\$ 3 bilhões que deverá ser empregado em ações de apoio ao setor cultural, tais como: editais, prêmios, chamadas públicas,

Complementar nº 195/2022)⁴. Sancionada em um período histórico improvável – o governo conservador de Jair Bolsonaro no Brasil –, a Lei Aldir Blanc só foi possível porque sua elaboração e implementação envolveu intensamente a sociedade civil, que se reuniu em centenas de conferências virtuais, cada uma delas com milhares de participantes, para discutir o mecanismo legal e articular-se com deputados e senadores, que votaram, quase por unanimidade, a favor da proposta.

A pesquisa vem sendo desenvolvida com o auxílio de métodos documentais e etnográficos, tais como: coleta e análise de dados sobre as políticas públicas brasileiras, as adesões de estados e municípios à lei emergencial, os valores dos repasses e a execução dos recursos. Também foram realizadas, até o momento, dezoito entrevistas semiestruturadas e virtuais, com 23 pessoas que então residiam na Bahia, no Ceará, no Distrito Federal, no Espírito Santo, no Maranhão, em Minas Gerais, São Paulo e no Rio de Janeiro. Já foram entrevistados políticos, gestores, ativistas, artistas, técnicos e profissionais da cultura, entre outros beneficiários do programa (Melo, 2023). A pesquisa pode ser dividida em duas fases. A primeira, que compreende o período de agosto de 2020 a julho de 2023, abordou a articulação em rede que deu origem à Lei Aldir Blanc. A segunda visa a dar continuidade à investigação, financiada, a partir de agosto de 2023, por uma bolsa de pós-doutorado concedida pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Seus objetivos atuais são:

“(1) analisar as condições, muitas vezes precárias, de trabalho e fomento no setor artístico e cultural brasileiro, evidenciadas pela emergência sanitária, que podem se adensar no período pós-pandêmico; (2) refletir sobre o desejo de mudança decorrente desse cenário e que incide sobre as políticas públicas, tendo como principal exemplo a mobilização que levou à Lei Federal nº 14.399/2022 (Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura) e à Lei Complementar nº 195/2022 (Lei Paulo Gustavo); (3) estudar as possíveis mudanças institucionais que podem ocorrer se essas leis forem satisfatoriamente implementadas e executadas, considerando também as falhas e dificuldades do processo; e (4) analisar as condições políticas, sociais e econômicas brasileiras, em comparação com as de outros países latinos, especialmente o México, que tornaram possível a mobilização social e a publicação das novas leis para a cultura” (Melo, 2022).

A hipótese, comum às duas fases da pesquisa, é a de que “a potência de uma mobilização, como a que levou à publicação das Leis Aldir Blanc e Paulo Gustavo, se

subsídio para manutenção de espaços artísticos e culturais, além de “ações de incentivo direto a programas, projetos e 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”. (Lei 14.399/2022).

⁴Segundo site do Sistema Nacional de Cultura, a “Lei Paulo Gustavo (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. Ela prevê o repasse de R\$ 3,862 bilhões a estados, municípios e ao Distrito Federal para aplicação em ações emergenciais que visem a combater e mitigar os efeitos da pandemia da COVID-19 sobre o setor cultural” (SNC, s.d.).

expande em função de sua capacidade de captar – em um momento de suspensão ou de incertezas – as possibilidades de mudança que se anseiam e se anunciam em uma sociedade”. Segundo resultados preliminares, “políticas públicas consistentes, especialmente as voltadas à educação e à cultura, são algumas das principais ferramentas para que sejam criadas condições de participação social e de articulação política que promovam ações institucionais democráticas e duradouras” (Melo, 2022). Os referenciais da pesquisa são, principalmente, os conceitos de *alteridade* (Foucault, 2011), *iminência* (Canclini, 2012) e *acontecimento* (Deleuze; Guattari, 2015). Estudos sobre redes sociais e sobre a virtualização das relações também contribuíram tanto para a base teórica da pesquisa quanto para sua metodologia, como será abordado a seguir.

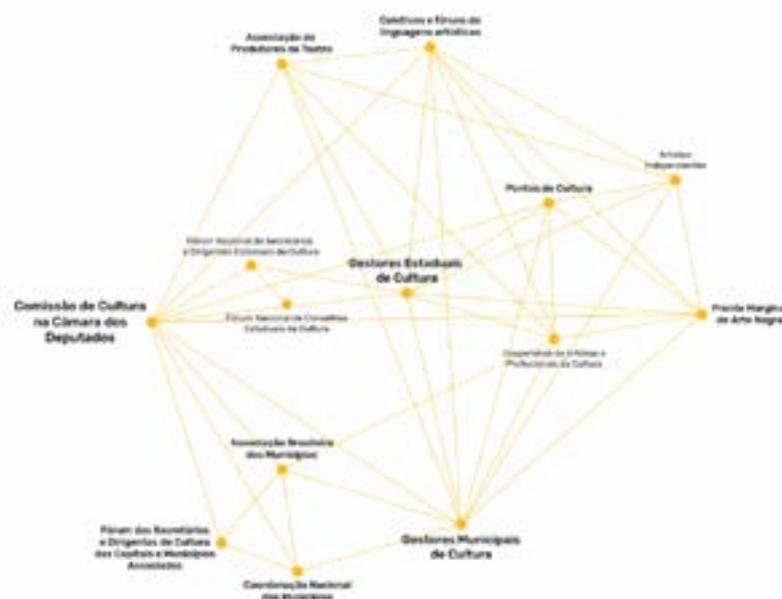
O EMARANHADO DAS REDES

A primeira fase das pesquisa *Poetas em tempos de penúria* teve a dupla implicação de ser realizada durante a pandemia de COVID-19 e, portanto, de estar sujeita às restrições de mobilidade que foram necessárias para mitigar a transmissão da doença: por um lado, a Lei Aldir Blanc – inicialmente pensada como um auxílio emergencial – foi articulada por meio de conferências virtuais e do uso tático das redes sociais; por outro, o trabalho de campo que subsidiou a investigação até o momento foi realizado inteiramente à distância, também por meio de recursos de videoconferências, trocas de e-mails e aplicativos de mensagens instantâneas. Assim, objeto e metodologia da pesquisa compartilharam a particularidade de ser conduzidos por meios digitais (Melo, 2021).

Esse processo de virtualização, precipitado pela pandemia, delineou um problema que perpassa toda a investigação: em que medida a pesquisa etnográfica em ambiente digital pode ser representativa das realidades locais? Em um primeiro momento, as distâncias geográficas impediram a presença física da pesquisadora nas localidades onde residiam os entrevistados e onde a Lei Aldir Blanc era gestada e executada. No entanto, recursos como a descrição dos modos de vida dos participantes da pesquisa, além do compartilhamento de imagens e vídeos, diminuíram as lacunas provocadas pelas restrições de mobilidade. Neste ponto, vale ressaltar o entendimento de García Canclini (*apud* Melo, 2021) em relação à pesquisa etnográfica. Para o autor, mais do que a “verdade” do que é dito pelos pesquisadores ou suas implicações políticas, interessam as “condições de produção e comunicação do saber”, bem como suas “mediações textuais e institucionais”.

Considerando essa abordagem metodológica e o fato de que a mobilização pela Lei Aldir Blanc só foi possível por ter sido realizada em ambiente virtual, a primeira etapa da pesquisa consistiu no mapeamento das redes que compuseram a articulação a favor da medida emergencial. Delinearam-se, então, os principais participantes do processo: integrantes de fóruns de gestores estaduais e municipais de cultura, membros de coletivos da sociedade civil, membros da comissão de cultura da Câmara dos Deputados, integrantes de pontos de cultura, entre outros. Foi a partir dessa visão geral das redes de articulação social e política que as pessoas a serem entrevistadas foram definidas (Figura 1). Foram consideradas, ainda, diversidades geográficas, de gênero e socio-raciais (Melo, 2021).

Figura 1 - Rede de atores envolvidos na criação da Lei Aldir Blanc.



Fonte: Extraída do site <https://canclinibrasil.iea.usp.br>. Acesso em: 1 jul. 2023.

A preocupação em ouvir e registrar diferentes pontos de vista sobre o processo de construção da Lei Aldir Blanc levou a outro princípio adotado durante toda a pesquisa: a consciência da impossibilidade de abarcar a totalidade de seu objeto. Para García Canclini (*apud* Melo, 2021), o trabalho ganha corpo justamente quando “inclui interações, ilumina fraturas, contradições, aspectos inexplicados e várias perspectivas, buscando recriar a multiplicidade, oferecendo a pluralidade de manifestações encontradas, transcrevendo diálogos e reproduzindo o caráter dialógico da construção de interpretações”. Sendo assim, após transcrição, revisão e análise das entrevistas, procurou-se deixar explícito o caráter coletivo dos textos resultantes da investigação. Extensas citações das conversas realizadas

foram dispostas de modo a reconstituir fragmentos dos complexos processos de elaboração e execução da Lei Aldir Blanc. Ficaram evidentes também as discordâncias e lacunas envolvidas na construção democrática de uma ação de estado para a cultura e as artes, em um país continental como o Brasil.

O ACONTECIMENTO

“Se você já teve por acaso na vida um acontecimento forte, imprevisto (já teve, naturalmente) recorde-se do tumulto desordenado das muitas ideias que nesse momento lhe tumultuaram no cérebro. Essas ideias, reduzidas ao mínimo telegráfico da palavra, não se continuavam, porque não faziam parte de frase alguma, não tinham resposta, solução, continuidade, ressoavam, amontoavam-se, sobrepunham-se. Sem ligação, sem concordância aparente – embora nascidas do mesmo acontecimento – formavam, pela sucessão rapidíssima, verdadeiras simultaneidades, verdadeiras harmonias acompanhando a melodia enérgica e larga do acontecimento” (Andrade, 1987, p. 70-71).

O trecho escrito por Mario de Andrade (1987) foi uma das inspirações teóricas e estéticas para a análise das entrevistas e, especialmente, para a redação dos textos resultantes da pesquisa *Poetas em tempos de penúria*. Afinal, o processo de construção da Lei Aldir Blanc foi, de fato, um acontecimento importante no Brasil em 2020, não apenas no sentido corrente do termo. A imagem de “um tumulto desordenado de muitas ideias” remete à multiplicidade de perspectivas e de intenções que foram integradas em um objetivo comum, mas também à profusão de relatos, simultâneos e descontínuos, que emergiram do processo de construção da medida emergencial. Entre as entrevistas realizadas para a pesquisa, foram encontradas narrativas das mais diversas. A pesquisadora Ana Lúcia Pardo, por exemplo, discorre sobre o modo como a pandemia trouxe à tona a “fragilidade humana”, mas também ressalta “o potencial de criação”, “uma nova estética de vida”, que emerge com os recursos da Lei Aldir Blanc. Por sua vez, o gestor cultural Xauí Peixoto aponta para a importância crescente da economia da cultura, brutalmente prejudicada pela pandemia, embora a sociedade, em geral, ainda não tenha sido mobilizada o suficiente para valorizá-la. Já o líder quilombola Seu Elias Pires critica a dificuldade de acesso às políticas públicas, entre elas os editais publicados com os recursos da medida emergencial: “se fôssemos o governo, se fôssemos o prefeito, seria outra coisa... iríamos beneficiar o nosso povo”, afirma (Melo, 2023).

Esse emaranhado de relatos sugeriu uma proximidade com a leitura que Deleuze e Guattari (2015, p. 119) fizeram sobre outro *acontecimento*... No texto *Maio de 68 não ocorreu*, publicado por ocasião das manifestações que irromperam na França nesse ano, os

autores afirmam que há, nos fenômenos históricos, algo que não pode ser reduzido às séries causais. São como “rupturas”, “bifurcações” ou “desvios” em relação às leis ou como estados instáveis que abrem “um novo campo de possíveis”. Referindo-se aos estudos de Prigogine, os filósofos sugerem que há, até mesmo no campo da física, “diferenças que se propagam ao invés de se anularem” ou “fenômenos totalmente independentes” que “entram em ressonância”⁵. Essa leitura remete ao processo de construção da Lei Aldir Blanc em pelo menos dois aspectos. O primeiro é a repercussão dos debates sobre o tema nas redes digitais. Uma busca simples, no Google, por vídeos com o tema “emergência cultural”, postados entre março de 2020 e dezembro de 2021, retorna mais de 40 mil resultados. São mais de 6 mil postagens de material audiovisual com o termo “Lei Aldir Blanc” realizadas no mesmo período⁶. Segundo Marcelo Ferreira, um dos entrevistados da pesquisa, as transmissões pelos canais de YouTube, na época de construção e implementação da primeira edição da lei, geravam “um ponto de encontro, de atualização de informações e de inspiração”, tendo seu conteúdo constantemente reproduzido. Vale lembrar que, no dia da votação da medida emergencial pelo Congresso, em 26 de maio de 2020, a hashtag #AprovaEmergenciaCultural alcançou a segunda posição no ranking mundial do Twitter, replicada por milhares de pessoas.

O segundo aspecto refere-se à integração de vozes distintas – e muitas vezes dissonantes – no processo de construção da Lei Aldir Blanc. Segundo a pesquisadora Ana Paula do Val, já havia, no campo artístico e cultural brasileiro, movimentos sociais sólidos, que, no entanto, atuavam de maneira compartimentada, buscando apoio do poder público para desenvolver ações em linguagens particulares, como a dança, o teatro, as artes visuais ou a música, por exemplo. Outros movimentos eram tradicionalmente voltados a âmbitos específicos do fomento à cultura e às artes, tais como a produção que emerge das periferias ou que é realizada por jovens artistas. Contudo, esses movimentos foram capazes de unir forças pela aprovação da Lei Aldir Blanc (Melo, 2023). Nesse sentido, além de ser entendida como um *acontecimento*, a mobilização foi também um intenso exercício de inteligência coletiva, que fez emergir em seus participantes a clara percepção de interdependência, sem, contudo, dissipar as contradições e singularidades do processo (Costa, 2008).

Por fim, há um sentido latente da palavra *acontecimento*, que deriva do verbo “acontecer”: “ser ou tornar-se realidade” (Houaiss, 2015, p. 16). Ainda referindo-se ao

⁵Segundo o dicionário Houaiss (2015, p. 823), o termo “ressonar” significa “soar com força; retumbar (...); repetir (um som) refletindo-o ou vibrando a partir de suas vibrações; repercutir, ecoar”.

⁶Busca realizada pela autora em 24 de junho de 2023, no site www.google.com, utilizando os termos “emergência cultural” e “Lei Aldir Blanc”, com filtro temporal de 01 de março de 2020 a 31 de dezembro de 2021.

ocorrido em Maio de 1968, Deleuze e Guattari (2015) sugerem que o “acontecimento cria uma nova existência, produz uma nova subjetividade” (Deleuze; Guattari, 2015. p.119), revelando, de repente, o que havia de intolerável em uma dada situação e apontando, simultaneamente, para “a possibilidade de outra coisa”. Ora, a mobilização social e a articulação política pela Lei Aldir Blanc certamente emergiram de toda a precariedade que há anos atinge o setor artístico e cultural, abruptamente agravada pela pandemia de COVID-19. No entanto, é preciso fazer uma ressalva à transposição direta da análise de Deleuze e Guattari (2015, p. 115) para o processo de construção da medida emergencial. Os filósofos são categóricos ao afirmar que os acontecimentos de Maio de 1968 não foram decorrentes de uma crise. Ao contrário, foi a incapacidade de a sociedade francesa lidar com a nova subjetividade que emergia que levou a um impasse: “tudo o que era novo foi marginalizado ou caricaturado”. Contudo, para os autores, Maio de 1968, como todo *acontecimento*, também deixou “algo que não pode ser ultrapassado”, uma espécie de devaneio que hoje está presente em costumes, modos de pensar, entre outros aspectos.

É verdade que a parcela mais conservadora da sociedade brasileira, em diversos períodos históricos, renegou a importância do fomento à cultura e às artes – e, com isso, todos os anseios sociais que esse apoio representa. Mas, longe de se perder em meio à repressão e ao conservadorismo, o *acontecimento* que gerou a Lei Aldir Blanc abriu um novo caminho institucional, apoiando-se em políticas públicas anteriores, que deram à lei suas condições de implementação e execução. A verba destinada à medida emergencial foi proveniente do Fundo Nacional de Cultura (FNC), um dos três pilares do Programa Nacional de Cultura (Pronac), composto também pelos Fundos de Investimento Cultural e Artístico (Ficart) e pelo Incentivo a Projetos Culturais (mecenato). Instituído nos anos 1990 pela Lei 8.313/1991, que ficou conhecida como Rouanet, o Pronac foi se confundindo ao longo dos anos com os mecanismos de incentivo fiscal, que tomaram dimensões muito mais amplas do que o previsto inicialmente. Por isso, os recursos do FNC nunca foram satisfatoriamente executados no país. (Melo, 2023)

Já a ideia de descentralização remonta a 1966, quando foi criado o Conselho Federal de Cultura, cujo objetivo era o de promover articulações locais, nacionais e internacionais. Contudo, os anos de ditadura foram um grande hiato na construção das políticas públicas e a proposta jamais foi posta em prática. Foi somente em 2012, durante a gestão de Marta Suplicy no Ministério da Cultura, que o Sistema Nacional de Cultura (SNC) começou a ser, de fato, implementado. Mais uma vez, dificuldades administrativas impediram que as adesões municipais fossem satisfatórias, e os repasses restringiram-se a ações discricionárias. A Lei

Aldir Blanc não chegou a promover o funcionamento do SNC (cuja proposta, mais complexa, inclui conselhos, fundos municipais e estaduais, e planos estruturados), mas foi uma importante experiência, em âmbito nacional, de execução descentralizada dos recursos. (Melo, 2023).

Além disso, a organização das Conferências Municipais, Estaduais e Nacionais de Cultura, iniciadas nos anos 2000, contribuiu para que a sociedade civil fosse mobilizada para a construção da Lei. A essa experiência somou-se o poder de comunicação e as habilidades digitais de ativistas ligados à rede de Pontos de Cultura, outro aspecto fundamental para o êxito da primeira edição da Aldir Blanc. Foi, portanto, a conjunção entre a herança de políticas públicas anteriores e o desejo de mudança que tornou possível a criação, implementação e execução da medida emergencial, bem como a publicação das leis Aldir Blanc 2 e Paulo Gustavo (Melo, 2022). Resta saber se essas medidas irão compor, de fato, políticas públicas consistentes no Brasil ou se, em um futuro não tão distante, serão lembradas apenas como um *acontecimento* – potente, mas fugaz – decorrente das necessidades imediatas provocadas pela pandemia de COVID-19. Afinal, quais foram os anseios que nortearam toda a mobilização?

ALTERIDADE E IMINÊNCIA

O ponto de partida para buscar compreender o que levou tantas pessoas a se engajarem no processo coletivo de construção da Lei Aldir Blanc foi a ideia de invenção de si e do mundo, especialmente como foi apresentada por Foucault (2011) em suas últimas aulas, compiladas no livro *A coragem da verdade*. Nesta obra, o filósofo se aprofunda em sua leitura sobre a doutrina cínica, uma corrente filosófica da Grécia Antiga que, segundo o autor, pregava a “vigilância constante sobre a vida” e “a solidariedade com o gênero humano”, levando seus seguidores a praticar “uma vida despida de retóricas e padrões de comportamento” como caminho para a *alteridade* ou como “potência para transformar o mundo”. Segundo Foucault, o impulso de transgressão nas artes modernas seria um dos principais exemplos de propagação do cinismo ao longo do tempo. Além disso, o que autor chamou de “estética da existência” seria justamente uma possibilidade de transformação, “um exercício de invenção ou de liberdade” (*apud* Melo, 2023, p. 63-64, 111).

Durante a pandemia de COVID-19, os padecimentos, a solidariedade e os desejos de mudança contribuíram, em algum grau, para aguçar a percepção sobre a *alteridade*, como entendida por Foucault. Em uma pesquisa encomendada pelo SESC, por exemplo, os

pesquisadores Ricardo Teixeira, Rogério da Costa e Sabrina Ferigato perguntaram sobre os sonhos para um mundo pós-pandêmico, e algumas das respostas deixaram claro o potencial de invenção humano de que falava o filósofo: “[desejo] um mundo onde o amor e a arte sejam o fio condutor de nossa existência”, afirma um dos participantes. “Vou trabalhar muito pela invenção (sempre coletiva) da superação do neoliberalismo, do que ele implica de ruína às possibilidades de vida”, diz outro. Por meio de depoimentos como esses, os pesquisadores foram levados a um conceito amplo de cultura, entendida como recurso fundamental para a produção da vida em comum, compartilhada (SESC, 2022).

Mas, ao mesmo tempo que trouxe à tona sua potência, a pandemia expôs toda a precariedade inerente ao setor artístico e cultural. Este lapso entre o desejo de mudança e as possibilidades de ação coincide com algumas reflexões de García Canclini (2012, p. 28) sobre o poder transformador que muitas vezes é atribuído de maneira exagerada à cultura e às artes. Referindo-se aos artistas, o autor afirma: “mal conseguem agir, como acontece com os prejudicados que tentam se organizar, na iminência do que pode acontecer ou nos restos pouco explicáveis do que foi desvencilhado pela globalização”. Em seu livro *A sociedade sem relato*, o antropólogo argumenta que já não é possível pensar em uma história com uma “orientação única”, tampouco é viável “organizar a diversidade” em um mundo marcado pelo multiculturalismo e pelos conflitos. Para ele, nesse ambiente de incertezas, a arte trabalha “nos rastros do ingovernável” (Canclini, 2012, p. 26). Qual seria então o seu papel?

Para responder a esta pergunta, García Canclini (2012, p. 56) revisa algumas teorias das ciências sociais, contestando especialmente a ideia de autonomia que foi atribuída ao campo artístico. Para ele, hipóteses como as de Bourdieu são importantes ao mostrar que, “nas sociedades modernas, as atividades humanas organizam-se segundo uma dinâmica própria”, “mais do que por obediência a prescrições religiosas ou ordens políticas”. No entanto, são insuficientes em sua tentativa de “ordenar a arte em um campo autônomo”. “De um lado, muitos movimentos artísticos deixaram de se interessar pela autonomia ou interagiram com outras áreas da vida social – o design, a moda, a mídia, as batalhas políticas imediatas”, afirma o antropólogo. “De outro, caducaram os paradigmas que continham as peripécias socioeconômicas, e as promessas de revolução ou bem-estar ficaram sem chão”, completa. Mas a solução proposta pela antropologia tampouco satisfaz ao autor, que pergunta se não haveria outro caminho a não ser “nos resignarmos ao relativismo.” Para ele, aquilo que diferencia a arte de outras atividades estéticas é justamente a ideia contida no conceito de *iminência* (Canclini, 2012, p. 29, 59-62).

García Canclini (2012) destaca este termo de um trecho do conto *A muralha e os livros*, de Jorge Luís Borges (2007, p. 9-12), que reflete sobre os motivos que levaram o imperador Che Huang-ti a ordenar a construção da muralha chinesa e a queimar todos os livros anteriores a ele. Teria sido uma tentativa de deter a morte? “Decerto o Imperador e seus magos acreditavam que a imortalidade é intrínseca e que a degeneração não pode entrar num mundo fechado”, presume o narrador. Mas, para além das conjecturas, Borges ressalta o quanto nos toca por si mesma a ideia de uma muralha que “é a sombra de um César que ordenou que a mais reverente das nações queimasse seu passado”. “Todas as formas têm sua virtude em si mesma, e não num conteúdo conjectural”, generaliza o escritor, finalizando seu conto com o trecho mencionado pelo antropólogo:

“A música, os estados de felicidade, a mitologia, os rostos trabalhados pelo tempo, certos crepúsculos e certos lugares querem nos dizer algo, ou algo disseram que não deveríamos ter perdido, ou estão a ponto de dizer algo; essa iminência de uma revelação que não se produz é, quem sabe, o fato estético” (Borges, 2007, p. 12).

Inspirando-se nesse texto de Borges, García Canclini (2012, p. 20) sugere que, na arte – espaço por excelência do domínio da forma sobre a função –, os fatos são tratados “como acontecimentos que estão a ponto de ser”. A noção de *iminência* remetente, portanto, a um “momento prévio” ou, nas palavras do autor, a um tempo em que “o real é possível” e “ainda não se desfez”. Outra referência utilizada por Canclini é a expressão “estar à altura do que chega”, atribuída a Deleuze pela filósofa Christine Buci-Glucksmann (2008, p. 28). Segundo a autora, “o que chega” é justamente “o acontecimento, o desconhecido, o efêmero, qualquer coisa que se pode captar ou deixar fugir”. Não se trata de um sentimento melancólico, mas afirmativo, que entende a “impermanência como condição da vida”. Ocorre que, para García Canclini (2012, p. 246), essa potência de se abrir ao novo emerge sempre em condições desiguais, como a precariedade que os artistas compartilham com tantos outros profissionais contemporâneos. O antropólogo conclui *A sociedade sem relato* ressaltando que a disposição estética nos liberta do “prefixado”, embora não suprima, magicamente, hábitos e convenções. E, enfatizando o conceito de *iminência*, sugere que, apesar das incertezas, os artistas, assim como os curadores, os críticos e o público, podem integrar “comunidades ou redes que desfrutem o que se anuncia”.

García Canclini fala da estética, mas não terá sido também a habilidade de assimilar algo que está em suspenso que deu à mobilização pela Lei Aldir Blanc a sua força? Em que medida o conceito de *iminência* pode ser atribuído aos movimentos sociais e às articulações políticas, especialmente no que se refere à cultura e às artes? Não há, nos acontecimentos dessa natureza, algo que nos toca por sua forma, para além de seu conteúdo ou do caráter

institucional de seus desdobramentos? Neste caso, como transformar essa potência em políticas públicas?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Talvez sua especificidade resida nesse modo de dizer que não chega a se pronunciar plenamente, nessa iminência de uma revelação. Encontro um antecedente dessa postura na frase escrita por Walter Benjamin quinze anos antes de Borges, em 1935, ao definir a aura da arte como “a manifestação irrepetível de uma distância” (Canclini, 2012, p. 62).

O que querem aqueles que buscam uma institucionalidade para a cultura no Brasil? O que essa pauta, ao mesmo tempo tão presente e tão distante, pode dizer sobre um tempo e lugar? Como um eco da conhecida frase de Benjamin, a institucionalidade almejada parece estar sempre no horizonte, que se avista, mas ao qual não se consegue chegar. Algumas das considerações já elaboradas pela pesquisa *Poetas em tempos de penúria* sugerem que a potência do *acontecimento* que levou à publicação das Leis Aldir Blanc e Paulo Gustavo reside no desejo de *alteridade*, mas também na captura de algo suspenso entre o intolerável nas sociedades contemporâneas e os futuros imaginados. O fato de lidarem com a *iminência* talvez tenha contribuído para que os articuladores das leis lançassem mão do que Buci-Glucksmann (2008) chamou de “ética do momento oportuno”. Afinal, a mobilização, amplificada pelas redes digitais, emergiu de uma confluência de fatores que encontraram no setor artístico e cultural um ambiente fértil para que se aguçasse o desejo de mudança, entre eles: a precariedade do trabalho; as quedas nos investimentos em políticas públicas; a predominância de interesses comerciais; e a relevância econômica e social da cultura e das artes, evidenciada por noções como as de “diversidade cultural” e “economia criativa”, em contradição com a tendência austera e conservadora predominante na última década (MELO, 2023).

As efetivas transformações nas políticas públicas dependem de interesses partidários e corporativos, da sociedade civil e da disposição de artistas e trabalhadores da cultura. Por outro lado, nenhuma ação isolada pode garantir a participação democrática. Por isso, os resultados parciais da pesquisa também reforçam a importância de políticas públicas anteriores, como as Conferências do Sistema Nacional de Cultura e a rede de Pontos de Cultura, que foram fundamentais para a mobilização pelas Leis Aldir Blanc e Paulo Gustavo. Mas não se pode esquecer das grandes lacunas e das contradições que atravessam essa mesma trajetória (Melo, 2022). Segundo painel de dados disponibilizado pelo Governo Federal, em 29 de junho de 2023, a pouco mais de 10 dias para o término do prazo, mais de 30% dos

municípios brasileiros ainda não haviam cadastrado planos para receber os recursos da Paulo Gustavo (Brasil, 2023.). Algumas das dificuldades já foram transpostas, mas explicações para a lentidão passam pela falta de conhecimento dos gestores e pelos receios que envolvem a necessidade de lidar com aspectos burocráticos da execução de recursos federais. Enquanto este artigo é escrito, apenas projeções e dúvidas podem ser lançadas sobre a execução das novas leis criadas para a cultura no Brasil. O exercício democrático será suficiente para garantir a continuidade das ações? Que potências podem permitir ao setor artístico e cultural “estar à altura” das transformações institucionais que se vislumbram?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, M. **Poesias completas**. Belo Horizonte; Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

BORGES, J. L. A muralha e os livros. *In*: BORGES, J. L. **Outras inquisições**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRASIL. Lei nº 14.017/2020. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, edição 123, p. 1, 29 jun. 2020. Disponível em <https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/lei-n-14.017-de-29-de-junho-de-2020-264166628>. Acesso em: 2 nov. 2021.

BRASIL. Lei 14.399/2022. **Diário Oficial da União**: seção 1 – extra B; Brasília, DF, edição 128-B, p. 4. 8 jul. 2022. Disponível em: <https://www.in.gov.br/web/dou/-/lei-n-14.399-de-8-de-julho-de-2022-413971491>. Acesso em: 28 jul. 2022.

BRASIL. Lei Complementar nº 195/2022. **Diário Oficial da União**: seção 1 – extra B; Brasília, DF, edição 128-B, p. 1. 8 jul. 2022. Disponível em: <https://www.in.gov.br/web/dou/-/lei-complementar-n-195-de-8-de-julho-de-2022-414060720>. Acesso em: 28 jul. 2022.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Painel de dados da Lei Paulo Gustavo**. 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/lei-paulo-gustavo/central-de-conteudo/painel-de-dados>. Acesso em: 1 jul. 2023.

BUCI-GLUCKSMANN, C. Une femme philosophe. **Dialogue avec François Soulages**. Paris: Klincksieck, 2008.

CANCLINI, Néstor García. **A sociedade sem relato**: antropologia e estética da iminência. São Paulo: Edusp, 2012.

COSTA, R. Inteligência coletiva: comunicação, capitalismo cognitivo e micropolítica. **Revista FAMECOS**, n. 37. Porto Alegre, dez. 2008.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Maio de 68 não ocorreu. **Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência**. 2012. v. 8, n. 1, p. 119-121.

DÍALOGOS COM CANCLINI NO BRASIL [site]. *S. d.* Disponível em <https://www.canclinibrasil.iea.usp.br/>. Acesso em: 28 jul. 2022.

FOUCAULT, M. **A coragem da verdade**: o governo de si e dos outros. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

MELO, S. A enérgica e larga melodia do acontecimento: relatos sobre a Lei Aldir Blanc. *In*: CANCLINI, Néstor García (coord.). **Cadernos de Pesquisa**, n. 2. Emergências culturais latino-americanas: das histórias aos acontecimentos no Brasil. São Paulo: Amavisse/IEA, 2021.

MELO, S. Poetas em tempos de penúria: Investigações sobre a articulação em rede de artistas e profissionais da cultura para a elaboração de políticas públicas para o setor. (projeto de pós-doutorado). São Paulo, 2022.

MELO, S. Pela onda luminosa: a articulação em rede a favor da Lei Aldir Blanc no contexto das políticas culturais brasileiras. *In*: GARCÍA CANCLINI, N (Coord.). **Emergências culturais**: instituições, criadores e comunidades no Brasil e no México. São Paulo: EDUSP, 2023.

PEQUENO dicionário Houaiss da língua portuguesa; Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia. São Paulo: Moderna: 2015.

SESC. Serviço Social do Comércio. **A reinvenção da vida e da saúde em tempos de pandemia: o lugar da cultura**. São Paulo: Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo; Universidade de São Paulo, 2022.

**A VIRADA NA PANDEMIA:
REPERCUSSÕES DA LEI ALDIR BLANC NO FÓRUM NACIONAL DE
SECRETÁRIOS ESTADUAIS DE CULTURA**

Silvana Lumachi Meireles¹

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo analisar as mudanças ocorridas no papel do Fórum Nacional de Secretários e Dirigentes Estaduais de Cultura desencadeadas pela pandemia da COVID-19. Explorando as relações do Fórum com a pasta de cultura no governo federal, entre 2016 e 2022, por meio de Cartas Abertas e outras manifestações públicas do Fórum, identifica a transformação progressiva da entidade para garantir a aprovação e execução da Lei de Emergência Cultural (Aldir Blanc- LAB), em meio às precariedades da gestão cultural no país e com um Sistema Nacional incompleto. Por fim, conclui sobre a importância da contribuição do Fórum para os resultados alcançados pela LAB e sugere incluir o Fórum como elemento do Sistema Nacional de Cultura-SNC.

Palavras-chave: Gestão cultural. Fórum Nacional de Secretários e Dirigentes Estaduais de Cultura. Pandemia COVID-19. Lei Aldir Blanc. Sistema Nacional de Cultura.

INTRODUÇÃO: a relação do Fórum Nacional de Secretários Estaduais de Cultura com o Ministério da Cultura entre 2003 e 2019

O Fórum Nacional de Secretários e Dirigentes Estaduais de Cultura é uma entidade sem personalidade jurídica, de caráter “consultivo, opinativo e propositivo sobre as políticas nacional e regionais da cultura brasileira”, conforme definido em seu Regimento Interno. Ele foi criado em novembro de 1983, com a representação de 19 estados e sob a liderança do então deputado José Aparecido de Oliveira, secretário de cultura de Minas Gerais. De acordo com a pesquisadora Isaura Botelho, o surgimento do Fórum está intrinsecamente ligado à mobilização e reivindicação de um conjunto de secretários pela criação de um Ministério da Cultura, "na crença de que a sua existência, por si só, carregaria maiores recursos para a área, além de lhe dar um estatuto de prioridade política governamental".² Uma pasta exclusiva para

¹Especialista em políticas culturais. Analista em ciência e tecnologia da Fundação Joaquim Nabuco-MEC.
E-mail: silvana.lumachi@gmail.com

²BOTELHO, Isaura. **Romance de formação:** FUNARTE e política cultural 1976-1990. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2001, p. 212.

a cultura também reforçaria politicamente os secretários perante seus respectivos governos estaduais, segundo a autora. Em 1985 o presidente José Sarney criou o Ministério da Cultura e nomeou como titular o deputado José Aparecido, presidente do Fórum na ocasião. A gestão do Fórum é exercida por uma diretoria executiva formada por um presidente, cinco vice-presidentes regionais, representantes do Norte, Nordeste, Centro-oeste, Sudeste e Sul, e um secretário geral, eleitos pelos pares para mandatos anuais, permitida uma recondução. O Regimento estabelece reuniões ordinárias trimestrais com a participação dos secretários e dirigentes culturais, podendo incluir assessores dos estados, dirigentes e técnicos da cultura do governo federal, além de outros convidados, a depender da pauta. Desde sua criação, o interlocutor mais frequente do Fórum é o Ministério da Cultura e a descentralização das políticas culturais, principalmente quanto à distribuição de recursos, tem sido um tema recorrente. Ao longo de sua existência, o Fórum alternou os momentos de voz ativa no debate sobre as políticas culturais e no diálogo com o Ministério da Cultura, com os de menor mobilização, em geral determinados pelo grau de articulação dos secretários e de convergência dos interesses dos estados.

A criação do Sistema Nacional de Cultura-SNC³, mencionada pelo então ministro Gilberto Gil, em 2003, durante o discurso de abertura da reunião do Fórum em Foz do Iguaçu⁴, inaugurou uma nova fase na relação da entidade⁵ com o Ministério da Cultura. Apesar de o SNC se alinhar a interesses dos secretários e dirigentes de cultura, a adesão de estados e municípios ao Sistema não foi imediata. Sucedeu-se um longo processo de discussão e negociação liderado pela Secretaria Nacional de Articulação Institucional-SAI do MinC⁶, em especial no tocante à transferência imediata de recursos financeiros da União para os estados e municípios e à paridade nos Conselhos. Esta condição tinha um alto custo político para a maioria dos estados, por impor mudanças na composição e no processo de escolha dos conselheiros. Ultrapassada essa fase inicial e até 2015, o Fórum dos estados foi um aliado do Ministério no desenvolvimento do SNC e garantiu a continuidade do seu processo de implantação nos momentos de retração da pasta. No Legislativo, atuou junto com o Ministério para inclusão do SNC na Constituição Federal (Artigo 216-A) e aprovação do

³O Sistema Nacional de Cultura é um processo de gestão e promoção das políticas públicas de cultura democráticas e permanentes, pactuadas entre os entes da Federação (União, Estados, DF e Municípios) e a sociedade. Disponível em: <https://portalsnc.cultura.gov.br/sobre/o-que-e-o-snc>. Acesso em: 30 jun. 2023.

⁴ Disponível em: <https://www.tribunapr.com.br/mais-pop/gilberto-gil-e-o-segredo-do-cofre>. Acesso em: 3 jul. 2023.

⁵ Presidida por Vera Mussi, secretária de estado do Paraná.

⁶ Dirigida por Márcio Meira (2003 a 2006).

Projeto de Lei - PL do Plano Nacional de Cultura. Em 2019 a adesão dos estados e do Distrito Federal ao Sistema Nacional de Cultura atingiu o patamar dos 100%.

O impeachment da presidenta Dilma Rousseff e a efêmera extinção do Ministério da Cultura, em maio de 2016,⁷ assinalam o início de um retrocesso na relação do Fórum com o governo federal, identificado pela falta de convergência de interesses e diminuição da frequência do diálogo entre ambos. Gradualmente, o Fórum migrou de uma atitude colaborativa para uma postura combativa, que se manteve até o final de 2022. Entre as principais bandeiras do Fórum estavam a defesa da manutenção das instituições, do Sistema Nacional de Cultura, da política de arranjos regionais da ANCINE, o debate acerca do programa Cultura Viva, a demanda por mais recursos para a cultura e a descentralização deles, além da desconcentração regional da Lei Rouanet. Pouco a pouco, a comunicação presencial foi sendo substituída por documentos oficiais e, a seguir, por manifestos e cartas abertas. Ainda em 2016, no início do governo do Presidente Michel Temer, o Fórum engrossou o movimento nacional de reação ao anúncio de extinção do Ministério da Cultura e divulgou seu posicionamento numa carta a favor da manutenção do MinC em sua integridade e contra qualquer tipo de fusão ou transformação em Secretaria Nacional⁸. Uma nova manifestação do Fórum foi publicada em 19 de junho de 2017⁹, diante da renúncia do ministro interino do MinC, João Batista de Andrade¹⁰, e "da grave situação em que o Ministério se encontrava". Em dezembro de 2018, após o anúncio da extinção do Ministério da Cultura pelo presidente eleito Jair Bolsonaro, o Fórum tornou público seu repúdio ao ato na Carta *Fica MinC! Em Defesa da permanência do Ministério da Cultura*.¹¹ Em janeiro do ano seguinte, o Ministério da Cultura foi rebaixado a Secretaria Especial de Cultura, do Ministério da Cidadania¹², provocando algumas manifestações contrárias no país, mas sem a articulação e a força registrada em 2016. Insurgindo-se contra esse cenário, em maio de 2019, a Comissão

⁷O Ministério foi extinto em 12 de maio de 2016 e recriado em 23 de maio do mesmo ano.

⁸Carta assinada pelo presidente Leandro Carvalho, secretário de estado do Mato Grosso e demais secretários do Fórum em 10 de maio de 2016. Disponível em: <https://www.cidadaocultura.com.br/artistas-se-mobilizam-na-rede-em-favor-da-autonomia-do-minc>. Acesso em: 5 jul. 2023

⁹Carta do Fórum Nacional dos Secretários e Dirigentes Estaduais de Cultura assinada por 19 estados, incluindo o Presidente, secretário do Ceará, Fabiano dos Santos Piúba, em 19 jun. 2017. Disponível em: <https://www.redebrasilatual.com.br/cultura/secretarios-denunciam-desrespeito-institucional-de-temer-com-o-ministerio-da-cultura>. Acesso em: 5 jul. 2023.

¹⁰O diretor de cinema João Batista de Andrade, foi o terceiro ministro a deixar o ministério em pouco mais de um ano do governo Michel Temer, alegando a inviabilidade da pasta após corte de 43% no seu orçamento.

¹¹Carta assinada pelo Presidente do Fórum Fabiano dos Santos Piúba, secretário do Ceará, 20 estados e o DF. Disponível em:

<https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/politica/secretarios-e-gestores-de-cultura-de-21-estados-lancam-cart-a-fica-minc-1.2033435>. Acesso em: 5 jul. 2023

¹²A Secretaria Especial de Cultura esteve vinculada ao Ministério da Cidadania, de 1º de janeiro a 6 de novembro de 2019, quando foi transferida para o Ministério do Turismo.

de Cultura da Câmara Federal organizou o Seminário *Os impactos da extinção do MinC*, com a participação do presidente do Fórum Nacional de Secretários e Dirigentes Estaduais de Cultura, Fabiano dos Santos Piúba, Secretário de Cultura do Estado do Ceará. Pode-se dizer que ali se iniciava a aproximação entre o Fórum e o Legislativo Federal, notadamente com a Comissão de Cultura. No mesmo mês e já sob a presidência da Secretária do Pará, Ursula Vidal, o Fórum assinou nova Carta Aberta¹³, tornando pública a disposição para o “diálogo maduro e contínuo”, declaração feita durante a 1ª reunião ordinária do ano, na presença do então Secretário Especial de Cultura, Henrique Pires, e do diretor-presidente da ANCINE, Christian de Castro. Na Carta constam 12 pontos tratados pelo Fórum na citada reunião e o registro da ausência de respostas a questões consideradas “de absoluta e extrema relevância para a garantia das políticas de cultura já estabelecidas entre os entes da federação”.¹⁴

A EMERGÊNCIA CULTURAL EM 2020 E A VIRADA NO PAPEL DO FÓRUM

O ano de 2020 marca o início de um processo de transformação no papel do Fórum Nacional de Secretários e Dirigentes Estaduais de Cultura, nas esferas política e técnica, desencadeado pela crise -econômica, sanitária e social- subsequente à pandemia da COVID-19. Diante do quadro de emergência e da pressão da comunidade cultural por iniciativas de socorro, o Fórum abandonou uma postura predominantemente reivindicatória para assumir um papel protagonista na articulação com o Congresso Nacional e na execução da Lei Federal de Emergência Cultural (nº14.017/20), nomeada Aldir Blanc. Em parte, essa mudança pode ser atribuída à pandemia do COVID-19, vista como “um laboratório de inovação social, devido a seu apelo a um estado de emergência e à imposição inflexível de medidas extremas”, utilizando aqui a interpretação biopolítica do filósofo espanhol Paul B. Preciado¹⁵ sobre as epidemias. A crescente ausência do governo federal na política cultural também criou um ambiente favorável às transformações do Fórum, na medida em que ensejou estados e municípios a exercerem sua autonomia federativa e a diminuírem o grau de dependência da União. Somam-se a esses dois fatores a comunhão de interesses e a conjunção de perfil de liderança, afinidades ideológicas e participação ativa de um número expressivo de membros do Fórum.

¹³Carta Aberta do Fórum Nacional dos Secretários e Dirigentes Estaduais de Cultura-Primeira Reunião Ordinária, BSB, 24 de maio de 2019, assinada por 19 estados e o DF. (não publicado).

¹⁴Ibidem.

¹⁵PRECIADO, Paul B. **Aprendendo com o vírus**. 2020. Disponível em: <https://campodiscursivo.paginas.ufsc.br/files/2021/09/TEXT0-18-Paul-Preciado-Aprendendo-com-o-v%C3%A9rus.pdf>. Acesso em: 7 jul. 2023.

O estado de emergência cultural no país, em 2020, repercutiu fortemente no Fórum pelas vozes atônitas da maioria dos gestores estaduais. Com orçamentos reduzidos ou cortados e sob forte pressão do campo cultural, apenas alguns estados conseguiram lançar editais de emergência, ainda assim com alcance e valores insuficientes para garantir a sobrevivência dos trabalhadores e trabalhadoras da cultura. Naquele momento inicial, o Fórum funcionou como um ambiente de intercâmbio das iniciativas existentes e de discussão sobre perspectivas coletivas. Em contraponto, da parte do governo federal inexistia qualquer sinalização de socorro ou mesmo gesto de solidariedade ao setor. Diante do silêncio da Secretaria Especial de Cultura¹⁶, em maio de 2020, o Fórum Nacional de Secretários e Dirigentes Estaduais de Cultura lançou uma nova Carta Aberta¹⁷ contendo recomendações de medidas emergenciais destinadas à comunidade cultural e manifestação de apoio à criação de uma Lei Nacional de Emergência Cultural. Desde março daquele ano, tramitava na Câmara Federal o Projeto de Lei- PL 1075/20, de autoria da Deputada Benedita da Silva (PT/RJ), então presidente da Comissão de Cultura, com proposta de ações emergenciais para o setor cultural durante o estado de calamidade pública¹⁸. Poucos dias depois, a presidente do Fórum, Ursula Vidal, Secretária do Pará, publicou um *post* nas suas redes sociais de repúdio à entrevista da Secretária Especial de Cultura concedida à TV CNN Brasil e cobrou respostas sobre o conjunto de proposições apresentadas pelo Fórum na Carta Aberta¹⁹.

O estreitamento da relação do Fórum com o Legislativo Federal, iniciado em 2019, se revelou estratégico no momento da crise provocada pela pandemia. O Fórum participou ativamente das diversas fases da Lei Aldir Blanc, desde o processo democrático de elaboração criado pela relatora, a deputada Jandira Feghali (PCdoB/RJ), quando apresentou sugestões ao texto original do Projeto de Lei (PL 1075/20). Esse mesmo Fórum manteve diálogo permanente com a Comissão de Cultura da Câmara e teve voz ativa nos debates com a área cultural, realizados por *webconferências* e em *lives*. Nas fases de aprovação, sanção e

¹⁶À frente a atriz Regina Duarte durante o período entre 4 de março a 10 de junho de 2020.

¹⁷Carta do Fórum Nacional de Secretários e Dirigentes Estaduais de Cultura em prol da criação de uma lei de emergência cultural, datada de 5/5/2020, assinada pela presidente Ursula Vidal, secretária do Pará e representantes de 25 estados e do DF. Disponível em:

<https://www.secult.ce.gov.br/2020/05/05/criacao-da-lei-nacional-de-emergencia-cultural-forum-nacional-dos-secretarios-e-dirigentes-estaduais-de-cultura-publica-carta-aberta-de-apoio-a-iniciativa>. Acesso em: 5 jul. 2023.

¹⁸Ao longo desse período, outros seis Projetos de Lei foram apresentados e posteriormente apensados pela relatora Deputada Jandira Feghali ao PL 1075, que deu origem à Lei 14.07/20, Aldir Blanc: PL 1089/20 do Deputado José Guimarães (PT/CE); PL's 1251 e 2780 da Deputada Aline Gurgel (Republicano/AP); PL 1365 do Deputado Tadeu Alencar (PSB/PE); PL 2571 do Deputado Eduardo da Fonte (PP/PE) e PL 2634 do Deputado Áureo Ribeiro (Solidariedade/RJ).

¹⁹Manifestação publicada no Instagram (@ursulavidalpa) da presidente do Fórum, Ursula Vidal, em 8/5/2020, e replicada por vários Secretários e Dirigentes estaduais de cultura.

prorrogação dos prazos de execução, promoveu campanhas nas redes sociais e foi importante articulador das bancadas estaduais, tanto na Câmara como no Senado.

Na fase de regulamentação da Lei, o Fórum abriu um canal de negociação com a Secretaria de Economia Criativa e Diversidade Cultural,²⁰ visando a simplificação dos processos e a agilidade na execução da Lei. Como agente aglutinador, liderou uma aliança envolvendo o Fórum de Gestores de Cultura, da Associação Brasileira de Municípios-ABM; o Fórum Nacional de Secretários e Dirigentes das Capitais e Municípios Associados, vinculado à Frente Nacional de Prefeitos-FNP; e o Fórum Nacional de Conselhos Estaduais de Cultura-ConECTa. Essa aliança elaborou um documento contendo propostas para regulamentação da lei Aldir Blanc, com o apoio das assessorias das deputadas Jandira Feghali e Benedita da Silva e da Confederação Nacional de Municípios-CNM²¹. Contudo, frustrando as expectativas dos estados e municípios, apenas algumas dessas propostas constam do Decreto Federal 10.464/20, de regulamentação da Lei. Mas houve duas conquistas importantes: o acordo do Ministério do Turismo com a da Empresa de Tecnologia e Informações da Previdência-DATAPREV²², para disponibilizar os serviços de consulta às bases federais, garantindo maior segurança aos repasses do auxílio emergencial, e a definição de papéis dos estados e municípios na execução da Lei²³.

Dentre todos os desafios enfrentados pelos estados e municípios, provavelmente a execução da Lei Aldir Blanc-LAB, tenha sido o maior deles, pela baixa institucionalidade da área e pelas precariedades da gestão cultural. Tendo no seu DNA o Sistema Nacional de Cultura-SNC, a LAB encontrou o Sistema desarticulado e paralisado em muitos locais. No entanto, a percepção da importância do SNC para a execução da Lei desencadeou na área cultural uma reação para a retomada do Sistema. Na sociedade, assistiu-se à intensa movimentação dos trabalhadores da cultura pela rearticulação ou instituição de conselhos²⁴ de cultura. No âmbito dos estados e municípios, observou-se o protagonismo dos Fóruns Nacionais de Secretários de Cultura na busca de alternativas para viabilizar a operacionalização da LAB e ultrapassar as dificuldades de gestão, orçamento (os custos para aplicação da lei foram expressivos e não previstos na Lei) e as jurídicas. Por iniciativa do

²⁰O titular, o Secretário Aldo Valentim, foi designado pelo Secretário Especial de Cultura, Mário Frias, como interlocutor nas negociações.

²¹Propostas dos estados e municípios para regulamentação da lei Aldir Blanc, publicado no Instagram @leiemergenciacultural em 2 de julho de 2020.

²²Empresa vinculada ao Ministério da Gestão e Inovação em Serviços Públicos e responsável pela gestão da Base de Dados Sociais Brasileira.

²³Coube aos estados os pagamentos da renda emergencial e aos municípios os subsídios aos espaços culturais.

²⁴Em 2014 todos os estados e 38,5% dos municípios possuíam Conselhos (Pesquisa de Informações Básicas Municipais- MUNIC- Suplemento de Cultura- IBGE, 2014).

Fórum dos estados, foram criados grupos técnicos com a finalidade de propor modelos e apoiar os municípios, principalmente os pequenos, na aplicação da Lei. As discussões e propostas originadas nos seis grupos criados (Cadastrados, Renda básica, Espaços culturais, Fundos, Municípios, Jurídico) forneceram importantes subsídios para a negociação da regulamentação da Lei com a Secretaria Especial de Cultura e para orientação dos estados durante sua execução.

A inexistência de um Sistema Nacional de Informações Culturais e a pulverização das informações ou as lacunas dos registros estaduais e municipais estavam entre as primeiras precariedades identificadas pelos gestores na aplicação da Lei. Como o alcance dos beneficiários da Lei dependia dos cadastros de trabalhadores e trabalhadoras da cultura e de organizações culturais da sociedade civil, estados e municípios precisavam de uma solução de curto prazo, justificando a criação do primeiro Grupo de Trabalho. O *GT Cadastros*, composto pelos estados de Pernambuco (na coordenação), Ceará, Paraíba, Bahia, Pará, Paraná, Santa Catarina e Espírito Santo elaborou um conjunto de recomendações, incluindo o cruzamento dos cadastros disponíveis nos estados e municípios com os nacionais previstos na Lei²⁵; adoção de cadastro único nos estados; construção de uma metodologia de integração e validação de cadastros entre estados e municípios e o uso de uma plataforma comum para a operacionalização da Lei em cada ente federado. O Mapa Cultural despontou como a opção mais viável por estar implantado em muitos estados²⁶ e em funcionamento em alguns deles, como Ceará e Pernambuco. O uso de software livre favorecendo o trabalho em rede também foi outro argumento na defesa da plataforma. Optaram pelo Mapa Cultural Ceará, Pernambuco, Sergipe, Espírito Santo, Pará, Goiás, Santa Catarina, Sergipe e Mato Grosso do Sul. Esses estados contaram com o apoio de uma rede colaborativa de desenvolvedores e programadores, sob a coordenação do Fórum.

O auxílio emergencial e o desafio da identificação dos prováveis beneficiários, num cenário de grande exclusão digital, levou o Fórum à criação do segundo Grupo de Trabalho, o *GT da Renda Básica*. Integraram esse Grupo representantes dos estados do Ceará (na coordenação), Espírito Santo, Acre, Paraíba, Bahia e Pernambuco e, mais adiante, dos municípios de Campinas (SP) e São Leopoldo (RS), e da Confederação Nacional de Municípios. O grupo trabalhou num modelo para as autodeclarações; apoiou a etapa de

²⁵Cadastro Nacional de Pontos e Pontões de Cultura, Cadastros Estaduais de Pontos e Pontões de Cultura; Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais - Sniic, Sistema de Informações Cadastrais do Artesanato Brasileiro- Sicab;

²⁶Em 2013, o Ministério da Cultura implantou no nível federal e estimulou estados e municípios a utilizar a plataforma Mapa Cultural com o patrocínio do Instituto TIM. Em 2020 a plataforma da Secretaria Especial estava desativada, mas os bancos de dados de vários entes federados encontravam-se sob sua guarda.

validação dos cadastros na base de dados federais e subsidiou a definição do número de parcelas no pagamento do auxílio emergencial. Não se mostraram exequíveis campanhas ou programas de busca ativa regionais que pudessem garantir o acesso do auxílio emergencial a todos os potenciais beneficiários, diante da exiguidade dos prazos e da escassez de recursos.

A abrangência da definição de espaços culturais utilizada na Lei suscitou inúmeras dúvidas e foi, talvez, uma das principais dificuldades experimentadas pelos municípios no cumprimento do inciso II da Lei, junto com a ausência de mapeamento desses equipamentos. Daí a necessidade do trabalho do GT *Espaços Culturais*, na tentativa de estabelecer classificações dos espaços para evitar distribuição desigual dos subsídios nos estados. O Grupo também apresentou proposta de faixas de valores dos subsídios para diferentes espaços, critérios de seleção, sugestões de contrapartidas, formulários de autodeclaração e mecanismos de validação. Participaram do Grupo os estados de São Paulo (na coordenação), Pará, Acre e Pernambuco, no momento anterior à Regulamentação²⁷e, na sequência, os municípios de Campinas (SP) e Salvador (BA).

Embora durante o processo de redação da LAB o Fórum tenha apoiado as transferências financeiras do Fundo Nacional de Cultura para os Fundos estaduais e municipais, na perspectiva de fortalecimento do Sistema Nacional de Cultura, a opção se mostrou um obstáculo à execução em curto prazo de tempo. Os diferentes entendimentos sobre o assunto ensejaram a criação de mais um grupo de trabalho pelo Fórum dos estados, o GT *Fundos*, integrado pelos técnicos do Rio Grande do Sul (na coordenação), Pernambuco, Paraíba, Bahia, Paraná, São Paulo e Acre. O mapeamento feito por esse grupo das características e situações dos Fundos nos estados, confirmou a inviabilidade da adoção do mecanismo pela maioria dos entes federados, especialmente pelos municípios, dada a inexistência, desativação ou inadequação de vários Fundos²⁸ para viabilizar essas transferências.

As principais preocupações do Fórum com os municípios diziam respeito à divisão de responsabilidades na execução da LAB e ao risco de devolução dos recursos para os estados, num cenário de precariedades de diversas ordens e de eleições municipais. O GT *Municípios* teve a missão de planejar o apoio dos estados, sobretudo aos municípios de pequeno porte²⁹, sob a coordenação da Bahia e com a participação de São Paulo, Rio Grande do Sul, Pernambuco e Espírito Santo e Paraíba.

²⁷A regulamentação delegou aos municípios a execução do inciso II, do Art.2º.

²⁸Em 2014, 24 estados possuíam Fundos de Cultura e apenas 19,9% de municípios (Pesquisa de Informações Básicas Municipais- MUNIC- Suplemento de Cultura- IBGE, 2014).

²⁹67,7 % dos municípios brasileiros possuem menos de 20 mil habitantes (IBGE).

Os desafios de ordem jurídica envolvendo a execução da LAB ensejaram a formação do *GT Jurídico*, coordenado pela Bahia e formado por Procuradores estaduais e assessores, com o objetivo sugerir medidas seguras e uniformes aos estados num ambiente bastante desfavorável. Ao longo da fase de execução da Lei, o Fórum recebeu diversas pressões da comunidade cultural para desburocratização e simplificação dos processos, incluindo uma carta do gestor cultural e um dos redatores da Lei Aldir Blanc, Célio Turino³⁰, com recomendações aos gestores e gestoras estaduais e municipais de cultura. Os estados procuraram atender os interesses da comunidade cultural, mas prevaleceram as posturas mais conservadoras em virtude da inadequação do arcabouço jurídico existente.

Por fim, o distanciamento entre a Secretaria Especial de Cultura e a comunidade cultural reforçou o papel do Fórum como interlocutor da sociedade civil. Durante a execução da LAB, ele recebeu reivindicações e propostas dos segmentos do audiovisual, dos festivais e do circo itinerante, muitas delas acolhidas nos editais estaduais.

O FÓRUM PÓS LEI ALDIR BLANC

A Lei Aldir Blanc impactou fortemente a dinâmica do Fórum Nacional de Secretários e Dirigentes Estaduais de Cultura e contribuiu para mudanças expressivas do seu papel, nas esferas política e técnica. Desde os primeiros movimentos de mobilização em apoio à aprovação de uma lei de emergência cultural, o Fórum uniu-se ao Congresso Nacional e firmou-se como um articulador importante no jogo político. Também atuou como um negociador ativo junto à Secretaria Especial de Cultura e obteve algumas conquistas na regulamentação e na prorrogação da Lei. Na ausência do governo federal, liderou a condução da execução da Lei e intensificou o diálogo com a comunidade cultural, figurando como um agente mediador da relação dos segmentos com os estados.

A despeito de todas as fragilidades, precariedades e dificuldades enfrentadas, é irrefutável a contribuição do Fórum Nacional de Secretários e Dirigentes Estaduais de Cultura para os resultados alcançados pela Lei Aldir Blanc; assim como são inegáveis as mudanças promovidas pela LAB na dinâmica Fórum e para o fortalecimento de seus membros nos respectivos estados. Na comunidade cultural, o Fórum dos estados passou, igualmente, a ser conhecido e respeitado como um ator importante no jogo político. Em 2022 manteve -se

³⁰TURINO, Célio. Lei Aldir Blanc: Carta às gestoras e gestores estaduais e municipais de Cultura. *Revista Fórum*, 15 de julho de 2020. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/colunistas/brasil-vivo/2020/7/15/lei-aldir-blanc-carta-s-gestoras-gestores-estaduais-municipais-de-cultura-79023.html>. Acesso em: 30 jun. 2023.

atuante na elaboração, defesa da aprovação, derrubada dos vetos e sanção das leis Paulo Gustavo e Aldir Blanc 2. E no final de dezembro publicou nova Carta aberta³¹ com recomendações ao governo eleito, entre elas a recriação do Ministério da Cultura.

O ano de 2023 começou marcado por muitas sinalizações positivas no governo federal, entre elas a recriação do Ministério da Cultura e a garantia de orçamento para execução das novas leis. No Fórum, sob a presidência do secretário do Espírito Santo, Fabrício Noronha, ocorreram novos avanços: a aprovação de um novo estatuto e o início do processo de formalização jurídica.

Este é, também, um ano de expectativas na comunidade cultural com a retomada do Sistema Nacional de Cultura-SNC e de várias políticas culturais abandonadas. Recentemente foi anunciada a IV Conferência Nacional de Cultura, oportunidade para discutir o SNC. Nesse contexto, sugere-se analisar as relações dos Fóruns Nacionais de Secretários e Dirigentes Estaduais e Municipais de Cultura com o Sistema Nacional, para além das adesões e implantações dos respectivos sistemas estaduais e municipais. Talvez essas duas entidades possam se tornar elementos do Sistema Nacional, sem necessariamente uma vinculação formal, em substituição às comissões intergestoras que nunca saíram do papel, num desenho mais federativo do que o original. Nesse novo modelo, a comissão tripartite teria na sua composição o Ministério da Cultura e os dois Fóruns, assegurando desse modo a participação ou representação de todos os entes federados; enquanto as bipartites continuariam sob a coordenação dos estados, tendo os dois Fóruns funcionando como uma instância de pactuação das diretrizes gerais e de monitoramento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOTELHO, Isaura. **Romance de Formação: FUNARTE e Política Cultural, 1976-1990**. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2001.

FERRON, F. M.; ARRUDA, M. A. do N. Cultura e política: a criação do Ministério da Cultura na redemocratização do Brasil. *Tempo Social*, [S. l.], v. 31, n. 1, p. 173-193, 2019. DOI: 10.11606/0103-2070.ts.2019.144335. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/144335>. Acesso em: 10 jul. 2023. <https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/144335#:~:text=https%3A//doi.org/10.11606/0103%2D2070.ts.2019.144335>

³¹Carta do Rio Grande do Sul. Disponível em: <https://www.setescc.ms.gov.br/forum-nacional-de-secretarios-e-dirigentes-estaduais-de-cultura-apresenta-proposta-para-a-politica-publica-cultural/>. Acesso em: 5 jul. 2023:

PRECIADO, Paul B. Aprendendo com o vírus. **El País**, mar. 2020. Disponível em: <https://campodiscursivo.paginas.ufsc.br/files/2021/09/TEXT0-18-Paul-Preciado-Aprendendo-com-o-v%C3%ADrus.pdf>. Acesso em: 7 jul. 2023.

BRASIL. **Decreto 10.464**, de 18 de agosto de 2020. Regulamenta a Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020, que dispõe sobre as ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020. Brasília, DF: Diário Oficial da União, 18 ago. 2020.

BRASIL. **Lei 14.017**, 29 de junho de 2020. Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020. Brasília, DF: Diário Oficial da União, 30 jun. 2020.

BRASIL. **Projeto de Lei 1075/2020**. Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural, enquanto as medidas de isolamento ou quarentena estiverem vigentes, de acordo com a Lei nº 13.979, de 6 de fevereiro de 2020. Autores: deputada Benedita da Silva (PT/RJ), Joenia Wapichana (REDE/RR), Marília Arraes (PT/PE) e outros. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=224213>. Acesso em: 3 jul. 2023.

UMA ANÁLISE DE POLÍTICA CULTURAL NO BRASIL DE 2020-2022: O CASO DA LEI ALDIR BLANC

Ana Clarissa Hupfer¹
Fernando Antonio Prado Gimenez²

RESUMO: Durante o período de crise da pandemia do coronavírus no Brasil, o setor cultural – que já sofria desmonte das instituições e políticas culturais no governo Bolsonaro – foi severamente impactado com as medidas sanitárias de contenção da propagação do vírus. Nesse contexto adverso, o campo cultural se mobilizou para garantir políticas emergenciais para a Cultura, articulando a entrada do problema público da Cultura na agenda política e participando ativamente da formulação das soluções. Este artigo se dedica aos processos de definição de agenda, formulação de alternativas e tomada de decisão que levaram à aprovação destas políticas públicas de cultura, adotando as categorias analíticas propostas por Kingdon (2014). Ao mostrar como esse processo se desenvolveu, revela-se o importante papel da politização política social construída por meio de instâncias da democracia participativa.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas Culturais. Emergência Cultural. Fluxos Múltiplos. Lei Aldir Blanc. Políticas Públicas.

INTRODUÇÃO

No campo da Cultura, no período do governo de Jair Messias Bolsonaro (2019-2022), observou-se um desmonte das políticas públicas e um “forte antagonismo com o setor cultural e artístico” por parte do governo (Ramos, 2021, p. 83). Entre os primeiros atos do governo, iniciado em 2019, está a extinção do Ministério da Cultura e o rebaixamento da pasta ao status de Secretaria Especial. Depois desse marco tão simbólico, o governo de Bolsonaro mudou drasticamente o rumo das políticas culturais brasileiras durante seu período de gestão. É possível identificar um “processo contínuo e planejado de desmonte das políticas, dos

¹Especialista em Cinema, Universidade Estadual do Paraná; e em Gestão e Políticas Culturais, Universidade de Girona. Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Políticas Públicas da Universidade Federal do Paraná. E-mail: anahupfer@gmail.com.

²Doutor em Administração, University of Manchester. Professor do Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas da Universidade Federal do Paraná. E-mail: gimenez@ufpr.br.

programas e das ações culturais construídas a partir do início dos anos 2000" e uma "tentativa de esvaziamento dos recursos que circulavam por meio das leis federais de incentivo" na Cultura (Calabre, 2020, p. 9).

Entretanto, ainda que em meio a um cenário tão desfavorável, o setor da Cultura conseguiu uma vitória histórica: a aprovação, regulamentação e execução da Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc (Lei nº 14.017/2020), que estabeleceu mecanismos e critérios para garantir apoio aos trabalhadores e trabalhadoras da cultura, bem como à manutenção de espaços culturais, que tiveram atividades interrompidas por força da pandemia de Covid-19. A conquista é ainda mais surpreendente porque a Lei Aldir Blanc (LAB) representou na época o maior valor investido de uma só vez na história das políticas culturais brasileiras.

A LAB é um marco nas Políticas Culturais brasileiras e tem sido tema de produção acadêmica recente (Barbalho; Semensato, 2021; Barbalho; Antunes, 2022; Melo, 2021; Calabre, 2022; Canedo *et al.*, 2022; Teixeira; Silveira, 2022). Contudo, são poucos os trabalhos que fazem uso do campo estabelecido de estruturas teóricas e metodológicas das Políticas Públicas. Assim, a proposta deste estudo é conectar a análise das Políticas Culturais ao instrumental analítico proporcionado pelo estudo em Políticas Públicas, visto que este é transversal à toda gestão pública. Dessa forma, o artigo visa contextualizar a formação de agenda política e o processo de formulação de política pública que viabilizaram a LAB, ainda que em meio ao cenário institucional desfavorável da Cultura no Brasil.

POLÍTICAS PÚBLICAS E POLÍTICAS CULTURAIS

Segundo Souza (2008, p. 22), os estudos em Políticas Públicas surgiram e se justificam a partir de um pressuposto analítico: o que o governo faz ou deixa de fazer, em democracias estáveis, é passível de ser formulado e analisado cientificamente. Nenhuma definição ainda dá conta da complexidade do campo, porém, de forma resumida e simplificada, podemos trabalhar com a ideia de que a Política Pública é uma diretriz elaborada para enfrentar um problema público. O estudo das Políticas Públicas é multidisciplinar e busca explicações para a política pública e seus processos de elaboração.

É nessa linha de entendimento que surge a ideia de Ciclo de Políticas Públicas (Souza, 2008). Diversos modelos de análise foram desenvolvidos com a finalidade de melhor compreender essas dinâmicas. Um destes, é o modelo dos Fluxos Múltiplos, de John Kingdon (2014), que considera que o surgimento de uma política pública se dá com a confluência de três fluxos independentes: problemas, soluções e política (Kingdon, 2014).

Segundo Capella (2006), para Kingdon as políticas públicas formam um conjunto de quatro processos: (1) a formação de agenda; (2) a consideração de alternativas e a formulação de políticas públicas; (3) a escolha da ideia dominante entre as opções disponíveis; e (4) a implementação da decisão. Para Kingdon (2014), o desenvolvimento das políticas públicas não se dá em um processo de fases sequenciais e ordenadas. O autor rompe com esquemas deterministas, construindo um modelo fluido de análise, que não estabelece relações normativas e padronizadas entre problemas e alternativas.

No Fluxo de Problemas, o modelo busca estabelecer como uma determinada questão – entre as inúmeras demandas levantadas por diferentes setores – passa a ser reconhecida como relevante pelos tomadores de decisão. Kingdon (2014) identifica três caminhos que podem vir a chamar atenção e influenciar esta percepção: (1) crises, símbolos e eventos extraordinários; (2) indicadores robustos, que acendam algum sinal vermelho; (3) retorno de alguma ação governamental monitorada. A combinação de fatores pode intensificar ainda mais esta percepção. Outro fator de sucesso, para a entrada e permanência de um problema na agenda, é a forma como este foi definido e articulado, já que os formuladores de políticas precisam lidar com um grande volume de decisões ao mesmo tempo (Capella, 2006).

No Fluxo de Alternativas e Soluções, o autor identifica que há comunidades políticas de especialistas (pesquisadores, assessores parlamentares, funcionários de carreira, sindicalistas, analistas, entre outros) nas quais a geração de alternativas e propostas é contínua. O autor observa que as ideias que surgem nesse fluxo não estão necessariamente associadas a um problema já identificado na agenda. As alternativas são formuladas e lançadas, algumas combinam-se entre si, algumas emergem, outras são descartadas. Se passarem pelos “critérios de sobrevivência” (viabilidade técnica; aceitação pela comunidade política; custos toleráveis; aceitação pública antecipada; e uma razoável chance de ser bem-sucedida e bem recebida por aqueles eleitos para tomar decisões) podem vir a avançar na arena política (Kingdon, 2014). Neste processo, as poucas ideias que sobrevivem ao final têm um reconhecimento, aceitação e confiabilidade maiores.

No Fluxo da Política, o autor traz as dinâmicas, regras e ações próprias do jogo político: aqui as coalizões são construídas a partir de negociações políticas. Na agenda governamental, são três os elementos que exercem influência. O primeiro é o “clima” ou “humor nacional”, que se favorável pode conceder relevância a algumas questões e, se hostil, pode as desestimular. O segundo elemento é composto pelas forças políticas organizadas (grupos de pressão). O apoio ou a oposição dessas forças podem determinar a continuidade de uma proposta, ao sinalizar consenso ou conflito numa arena política (Capella, 2006). Por fim, o

terceiro elemento são as mudanças dentro do próprio governo (mudanças de pessoas ou de gestão), que podem abrir espaço para mudanças ou fechar caminhos antes abertos.

A convergência dos três fluxos – problemas, soluções e política – é o que Kingdon chama de *coupling*. Neste momento, quando um problema é percebido, uma solução está disponível e validada, e as condições políticas estão propícias, é que pode existir uma mudança política. O *coupling* acontece quando as janelas de oportunidades estão abertas; e estas são influenciadas principalmente pelos fluxos de problemas e de políticas.

Por sua vez, é a partir de uma janela de oportunidade identificada, que entra em cena uma peça-chave identificada por Kingdon (2014): os empreendedores de políticas. Para o autor, estes atores políticos são essenciais para a mudança política, pois são eles que "amarram" os três fluxos, unindo soluções a problemas; defendendo ideias em diferentes fóruns e instâncias; sempre atentos à abertura das janelas de oportunidades.

Por outro lado, no que diz respeito às políticas culturais, nos aproximamos desse conceito com o apoio de García Canclini:

“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”³ (GARCÍA CANCLINI, 1987, p. 26).

O autor afirma que o Estado é um dos atores, mas não o único, na formulação das políticas culturais e atribui um objetivo para estas: promover mudanças na sociedade por meio da cultura. Para somar neste olhar, Teixeira Coelho (1997, p. 292) apresenta a política cultural como “uma ciência da organização das estruturas culturais”, sendo entendida como um conjunto de intervenções realizadas pelo Estado e instituições da sociedade civil "com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas”. Nessa linha, Lia Calabre (2013) afirma que a política cultural envolve ação articulada entre o estado e a sociedade como um todo, tendo como premissa que “uma política cultural é, por essência, democrática e só pode ser construída de forma participativa”. Para a autora, a elaboração de políticas culturais deve partir de um conceito mais amplo, percebendo a cultura como bem da coletividade e como transversal junto às mais diversas áreas governamentais (Calabre, 2007).

O entendimento profundo sobre os conceitos em torno da cultura e das políticas culturais são essenciais para a gestão pública do setor, pois as diferentes dimensões da cultura

³Tradução proposta por Costa (2019), “Los estudios recientes tienden a incluir bajo este concepto al 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”.

– antropológica e sociológica – são igualmente importantes e, do ponto de vista das políticas públicas exigem estratégias diferentes de gestão. Esta diferença fica clara ao estudar a história das políticas culturais no Brasil, principalmente durante a gestão do Ministério da Cultura nos governos do Partido dos Trabalhadores. Neste período, o entendimento sobre cultura foi decisivo para a mudança de rumo da pasta e para a criação de projetos como o Cultura Viva e o Sistema Nacional de Cultura que, mesmo sem ter sido completamente implementado, influenciou de forma decisiva na execução da Lei Aldir Blanc.

PROCEDIMENTOS DE PESQUISA

Para construir a fundamentação teórica do trabalho e identificar o estágio atual do conhecimento referente aos principais conceitos e modelos teóricos utilizados, uma pesquisa bibliográfica foi feita a partir de produções científicas de relevância de cada área.

Foram fontes, considerando informações de materiais já publicados e obtidos em bases de dados, uma variedade de materiais impressos (como livros, revistas, jornais, teses, dissertações, artigos e anais de eventos científicos), assim como materiais digitais e disponibilizados pela Internet (e-books, matérias jornalísticas, publicações em redes sociais, discursos, vídeos, entre outros). Também foram coletados dados a partir de pesquisa documental, considerando registros de atos institucionais, como projetos de lei e decretos.

A partir das categorias temáticas identificadas pela teoria, foi realizada a categorização dos elementos e situações identificadas entre os diferentes fluxos estabelecidos pelo modelo: (1) fluxo de problemas; (2) fluxo de soluções; e (3) fluxo político. Na primeira etapa, o fluxo de problemas, foram identificados – dentro do contexto enfrentado pelo setor cultural durante a pandemia de Covid-19 – quais elementos viabilizaram que a questão chegasse à agenda política. Foi avaliada nesta etapa se, além da evidente crise promovida pela pandemia e o necessário isolamento social, existiu algum outro elemento que se somou neste momento para a construção. Na segunda categoria analítica, o fluxo de soluções, foram identificados os atores políticos envolvidos e o processo de formulação de alternativas. Foi realizada a análise sobre o processo de seleção das alternativas vivenciado em fóruns e reuniões neste período, bem como os critérios que apoiaram a definição pela solução escolhida. Por fim, na última etapa, o fluxo político, foram analisados quais elementos estiveram presentes na negociação política e na agenda governamental e como cada um deles atuou. Nesse fluxo, são três os elementos que influenciam a agenda governamental: (1) clima ou “humor nacional”; (2) forças políticas organizadas (grupos de pressão); e (3) mudanças internas, mudanças de governo e/ou mudanças de competência sobre uma determinada questão. Nesta análise, foi

detalhado cada um dos fatores e atores políticos ligados à pauta e identificado se estes influenciaram (ou não) nesta etapa de consolidação da LAB.

RESULTADOS

A análise da política pública teve como foco o processo de mudança de agenda e dinâmica política responsáveis pela formulação da Lei Aldir Blanc, como resposta à crise que o setor cultural enfrentou durante a pandemia de Covid-19. Entende-se aqui que as fases de mudança de agenda, formulação da política pública e tomada de decisão estão entrelaçadas e precisam ser analisadas em conjunto. Assim, seguindo o modelo de Kingdon (2014), nossa análise será dividida no delineamento e avaliação dos elementos e situações estabelecidas em: (1) Fluxo dos Problemas; (2) Fluxo da Política; (3) Fluxo das Soluções; e, por fim, (4) Conexão dos Fluxos.

Fluxo dos Problemas

No Fluxo dos Problemas, a análise se debruça a explicar como uma questão passa a ser reconhecida como um problema e por que esta chega até a agenda governamental. Quando o setor cultural buscava saídas para sobreviver aos cortes drásticos de recursos e a tentativa de asfixia dos mecanismos de fomento por parte do governo federal, veio a necessidade de paralisação quase completa das atividades. A pandemia cravou um limite — que já estava bastante distendido — do que era tolerável para o setor cultural (MELO, 2021). Assim como o governo Bolsonaro expôs ainda mais a fragilidade das estruturas institucionais de política cultural no Brasil, a pandemia escancarou a precariedade de trabalho vivida pelos trabalhadores da cultura que, via de regra, convivem com a informalidade, a intermitência e a ausência de proteção social.

A partir do cenário imposto e da soma de crises, o campo cultural se organizou para cobrar do poder público políticas específicas para minimizar os efeitos da pandemia no setor (Barbalho; Semensato, 2021). As mobilizações – lideradas pela Articulação Nacional de Emergência Cultural (ANEC), na época o mais importante coletivo organizado em torno da pauta (Barbalho, 2023) – geraram a articulação junto à Câmara Federal de projetos de lei (PL), com destaque para o PL 1075/2020, de iniciativa da deputada Benedita da Silva (PT-RJ) junto a outros parlamentares da Comissão de Cultura, que tratava sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural.

Destacam-se como fatores que determinaram a captura da atenção dos formuladores de políticas e a entrada do problema público na agenda: a) a crise imposta pela pandemia de

Covid-19, que colocou em uma condição de extrema vulnerabilidade os trabalhadores e trabalhadoras da cadeia produtiva da cultura; b) o contexto político desfavorável e o desmonte das instituições e políticas culturais enfrentados pelo setor cultural; c) os indicadores sociais e econômicos do setor Cultura – importante salientar que os poucos dados levantados na época não foram fruto de um monitoramento por parte do governo federal, mas sim de pesquisas e levantamentos produzidos pela mídia e por instituições independentes do poder público; e d) a desconfiança nas instituições do poder público na gestão da pandemia.

Fluxo de Soluções

O Fluxo de Soluções é formado por um conjunto das possíveis soluções e alternativas para os problemas públicos. Quando alguma ideia passa a ser percebida como viável por um indivíduo ou grupo, inicia-se um trabalho de difusão e persuasão para ampliar progressivamente sua aceitação pela comunidade e pelo público geral (Capella, 2018).

Quando trazemos a Lei Aldir Blanc para a análise, reconhecemos o movimento organizado – a comunidade, com atores políticos, especialistas e representantes da Cultura – que se estabeleceu para gerar e selecionar alternativas e soluções para a crise que atingiu o setor. Segundo Barbalho (2023), é possível pressupor que essa mobilização é uma herança do processo de politização – isto é, o fortalecimento de valores próprios ao campo político, como participação, representação, entre outros – do campo cultural durante os governos de Lula (2003-2010) e Dilma (2011-2016), quando foi estabelecida de fato a presença do Estado na cultura por meio de políticas públicas e foram criadas e fortalecidas instâncias de participação social para a Cultura.

Assim, é possível compreender a rapidez e a efetividade da mobilização do setor cultural para demandar atenção à crise enfrentada durante a pandemia e para atuar enquanto comunidade geradora de alternativas e soluções. Enquanto o governo federal não propôs, nem sinalizou a preocupação em elaborar qualquer ação para enfrentar essa conjuntura no setor cultural, o trabalho de articulação política focou no Poder Legislativo Federal, incluindo a Comissão de Cultura da Câmara dos Deputados, que "mantinha-se muito atuante frente a crise que se instalara desde 2016" (Calabre, 2022, p. 136). Com o início das restrições ao trabalho cultural com a pandemia e a inação do Poder Executivo Federal, instituições representativas como o Fórum Nacional de Secretários e Dirigentes Estaduais de Cultura, o Fórum de Conselhos Estaduais e Municipais de Cultura, a Rede Nacional de Pontos e Pontões de Cultura, a Articulação Nacional de Emergência Cultural (criada para este fim), entre outros, participaram e promoveram diálogos com representantes legislativos buscando soluções.

A elaboração desta política foi certa ainda ao direcionar os recursos e a implementação da política para os entes federados. Além de responder aos desafios de contemplar pessoas de diferentes realidades e das inúmeras regiões de um país continental e profundamente desigual; a descentralização dos recursos teve um benefício colateral: a decisão de direcionar os recursos para os entes federados, estrategicamente tirou a possibilidade de o Governo Federal atrapalhar a execução da política.

Em síntese, surgem como destaque neste fluxo das alternativas e soluções disponíveis, as seguintes situações: a) Uma comunidade geradora de alternativas bastante ativa, com inteligência política de articulação e conhecimento em políticas culturais e em legislação brasileira; b) Um conjunto rico de alternativas, elaborado de forma participativa por movimentos sociais que há décadas vêm se consolidando no país; e c) Um histórico de articulação dos movimentos culturais com o Poder Legislativo Federal, assim como o trabalho preciso de articulação dos formuladores da política cultural — citando aqui Jandira Feghali e Benedita da Silva , entre os demais parlamentares.

Fluxo da Política

O Fluxo da Política não depende do reconhecimento de um problema público ou da existência de alternativas. Ele existe a partir de dinâmicas e regras próprias da dimensão política do processo. Durante os quatro anos de governo, a gestão da Cultura foi marcada pela ausência de proposições de políticas culturais que contemplassem o território brasileiro e pela alta rotatividade de comando da pasta (Canedo *et al.*, 2021). Apesar do cenário posto, com a chegada da pandemia, duas mudanças drásticas aconteceram no clima nacional e no foco do debate da polarização política. Primeiro, a disputa política bolsonarista de discurso de ódio e desinformação em larga escala voltou seus holofotes para crise sanitária, com ataques focados na minimização da gravidade do vírus; na negação aos protocolos sanitários recomendados pela comunidade científica (Gehrke *et al.*, 2023); e na desacredibilização da imprensa (Renault, 2020). Em segundo, houve uma mudança significativa na opinião pública sobre o setor cultural: com o isolamento social imposto, a cultura e as artes “foram saudadas como canais de escape fundamentais da solidão, como alimento da alma, como alento e esperança de tempos e vidas sãs” (Calabre, 2020, p. 11). Nas redes sociais (principalmente YouTube, Instagram e Facebook), houve uma profusão de transmissões ao vivo de apresentações artísticas, palestras e debates culturais. Além disso, também houve uma ampla mobilização dos artistas junto ao público pela conscientização sobre o impacto da pandemia no trabalho de

artistas e técnicos da cultura, com apelo ao engajamento da sociedade civil no pleito por políticas públicas emergenciais para o setor.

Importante neste ponto mencionar que os movimentos sociais da Cultura atuaram junto a parlamentares, à imprensa e à opinião pública para pressionar pela formulação e aprovação da Lei. Algumas frentes tiveram destaque nesse processo, como a chamada “Convergência Cultural”, liderada por Celio Turino, que focava na conceituação, formulação e elaboração de política pública — que passou a ser chamada de "Lei de Emergência Cultural", quando o pleito avançou dentro da Câmara para unificar as demandas. Também houve uma frente mais dedicada à articulação, divulgação e pressão política, chamada de "Ministério Popular da Cultura", impulsionada principalmente pelo portal de notícias Mídia Ninja e o coletivo Fora do Eixo, que era formado pelos movimentos sociais que emergiram com o programa Pontos de Cultura, criado em 2004 (Melo, 2021).

Em resumo, no Fluxo Político identificamos fatores determinantes para a construção do consenso na dimensão política deste processo: a) Com a crise estabelecida pela pandemia, o humor nacional estava mais favorável a programas de distribuição de renda e a medidas de isolamento social, favorecendo a valorização da cultura e da arte; apesar da polarização política que centrava no setor da Cultura uma de suas disputas; b) As forças políticas organizadas, com o ambiente político instaurado em decorrência da pandemia, estava propício para a formação de consenso sobre a necessidade de medidas de socorro aos setores mais atingidos pela crise; e a presença de grupos de pressão, formados pelos trabalhadores da Cultura, atuando de forma intensa junto ao parlamento e à opinião pública; c) Mudanças dentro do governo, com a recusa de Bolsonaro em assumir a coordenação de ações efetivas e em acordo com as recomendações da OMS, ocasionando uma "situação de imobilidade governamental" (CAPELLA, 2018) e abrindo espaço para um protagonismo do Poder Legislativo sobre as questões relacionadas à pandemia; e d) Interesse político do Governo Bolsonaro sobre os potenciais resultados eleitorais da lei.

Conexão dos Fluxos

A mudança na agenda acontece quando as circunstâncias permitem que haja uma convergência dos fluxos de Problemas, Soluções e Política. No caso da Lei Aldir Blanc, identificamos que a crise instaurada em decorrência da pandemia foi decisiva na abertura da janela de oportunidade, que permitiu a entrada do problema público na agenda e na proposição do projeto de lei aprovado. Com o problema amplamente identificado, a soma das forças políticas organizadas com uma solução certa – inclusive com a fonte orçamentária

identificada – foi definitiva para a rápida mudança na agenda e formulação da política pública.

Assim, conforme proposto por Kingdon (2014), surgiram empreendedores de políticas públicas com a capacidade de costurar negociações, promover a junção dos fluxos e aproveitar as janelas abertas (Capella, 2018). Ao analisar o processo da LAB, conseguimos identificar Célio Turino como um importante pilar para a elaboração da solução e articulador político – atuando na ponte entre o Poder Legislativo Federal, o Poder Executivo de Cidades e Estados, e a comunidade cultural (Almeida, 2022). Também identificamos o importante papel da deputada federal Benedita da Silva, na proposição do projeto de lei e na articulação política do mesmo. E, por fim, destacamos a atuação da também deputada federal Jandira Feghali, relatora do projeto de lei, responsável por coordenar o processo participativo de formulação do projeto de lei.

Concluindo, é possível ressaltar que a aprovação da LAB foi resultado de grande pressão da classe artística e cultural junto ao Poder Legislativo, após uma crise sem precedentes se estabelecer sobre o setor. O evento imprevisível (a pandemia do novo coronavírus) e a abertura política para ações emergenciais abriram uma janela de oportunidade, o que permitiu que as soluções que vinham sendo maturadas há anos pudessem servir de base para a estruturação de uma solução. Esta, por contemplar demandas dos diferentes atores políticos envolvidos e identificar uma fonte de recursos disponível, foi rapidamente abraçada pelos responsáveis pelo processo decisório. Apesar do cenário político devastador enfrentado pelos artistas e trabalhadores da cultura, a força e a articulação do movimento político cultural – com o apoio dos empreendedores de políticas – favoreceram que a janela de oportunidade aberta fosse devidamente desfrutada para realizar uma mudança no cenário.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo do texto foi analisar a partir do instrumental teórico e metodológico das Políticas Públicas o processo de entrada na agenda e formulação das políticas públicas de emergência cultural criadas durante a pandemia de Covid-19 no Brasil. A partir desta análise, foi possível identificar a influência definitiva da pandemia na conquista de políticas públicas para a Cultura no Brasil, ainda que a crise vivida pelo setor tivesse se agravado muito tempo antes da chegada do vírus ao país. As medidas de restrições apenas intensificaram o grave quadro que os trabalhadores e trabalhadoras da Cultura enfrentavam há alguns anos. Com a pandemia, a situação rompeu o limite do que era tolerável, fazendo emergir uma ampla

mobilização política do setor Cultural que conquistou a atenção ao problema público que há tempos já se manifestava.

Os resultados desta pesquisa evidenciam a importância da formação política do movimento cultural no Brasil, que foi desenvolvida e fortalecida nas últimas décadas. A inteligência e articulação do movimento viabilizaram que a "janela de oportunidade" aberta pela extensa crise decorrente da crise sanitária imposta pelo coronavírus fosse devidamente aproveitada, não só com ações pontuais de socorro ao setor, mas com a estruturação de uma nova política nacional de fomento à Cultura – a partir dos desdobramentos da LAB, com a aprovação da Lei Paulo Gustavo (Lei Complementar nº 195) e da Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura (Lei 14.399/22).

Esta conclusão nos leva a refletir sobre a importância da politização de movimentos sociais, de diferentes setores da sociedade, a partir da implantação de mecanismos de participação social para uma realidade democrática. A sociedade tem capacidade de interferir nos processos decisórios. Ainda que existam conflitos de cunho moral ou políticos sobre uma questão, é possível visualizar que, mesmo em um período ideologicamente adverso, um movimento político estruturado pode ter condições de articular políticas públicas mínimas para a garantia de direitos estabelecidos quando uma janela de oportunidade se abre.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

BARBALHO, Alexandre Almeida; ANTUNES, Giullia R. C. **A Lei Aldir Blanc como notícia:** a cobertura jornalística da Folha de S.Paulo e de O Globo. In: RODRIGUES, L. A.; BARBALHO, A. (org.). Política e emergência culturais: análises sobre a Lei Aldir Blanc. Maricá: Instituto Grão; Niterói: LABAC, 2022. p. 49-80.

BARBALHO, Alexandre Almeida; SEMENSATO, Clarissa Alexandra Guajardo. **A Lei Aldir Blanc como política de emergência à cultura e como estímulo ao SNC.** Políticas Culturais em Revista, Salvador, v. 14, n. 1, p. 85-108, 2021.

BARBALHO, Alexandre Almeida. **Mobilização no campo cultural em tempos de pandemia:** o papel do Facebook para o movimento “Articulação Nacional de Emergência Cultural”. Triade: Comunicação, Cultura e Mídia, Sorocaba, v. 11, n. 24, p. e023005, 2023.

BRASIL. **Lei no 14.017, de 29/6/2020** (Lei Aldir Blanc). 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.

CALABRE, Lia. **Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas**. Trabalho apresentado no III ENECULT — Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, realizado entre os dias 23 a 25 de maio de 2007, na Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador-BA, 2007.

CALABRE, Lia. História das políticas culturais na América Latina: um estudo comparativo de Brasil, Argentina, México e Colômbia. **Revista da Fundação Casa de Rui Barbosa**. Revista Escritos, ano 7, n. 7, p. 323, 2013.

CALABRE, Lia. **A arte e a cultura em tempos de pandemia: os vários vírus que nos assolam**. Extraprensa, v. 13, n. 2, p. 7-21, 2020.

CALABRE, Lia. **O processo de construção da Lei Aldir Blanc: um estudo a partir da metodologia da história oral**. In Política e emergência culturais: análises sobre a Lei Aldir Blanc. / Luiz Augusto F. Rodrigues e Alexandre Barbalho (Organizadores) – Maricá: Instituto Grão; Niterói: LABAC, p. 125-165, 2022.

CANCLINI, Néstor García. Políticas culturais e crise de desenvolvimento: um balanço latinoamericano. In: ROCHA, R.; BRIZUELA, J. I. (org). **Política Cultural: conceito, trajetória e reflexões**. Salvador: EdUFBA, p. 45-86, 2019.

CANEDO, Daniele; COELHO NETO, Ernani; PAIVA, Carlos; PONTE, Elizabeth. **A LAB como choque institucional: breves reflexões a partir da pesquisa panorama nacional da Lei Aldir Blanc**. In: Boletim do Observatório da Diversidade Cultural — A Institucionalidade da Cultura no Brasil. v. 98, n. 03, Nov-Dez, 2022.

CANEDO, Daniele Pereira; ANDRADE, Carlos Magno Diniz Guerra de; FREITAS, Elizabeth Ponte de; CAMPOS, Luiz Gustavo Santana; CARVALHO, Rosimeri. **Políticas culturais emergenciais na pandemia da Covid-19?: Demandas e estratégias de enfrentamento e as respostas dos poderes públicos**. Políticas Culturais em Revista, v. 14, n. 1, p. 165-191, 2021.

CAPELLA, Ana Cláudia Niedhardt. **Perspectivas Teóricas sobre o Processo de Formulação de Políticas Públicas**. Revista Brasileira De Informação Bibliográfica Em Ciências Sociais, São Paulo, nº 61, pp. 25-52, 2006.

CAPELLA, Ana Cláudia Niedhardt. **Formulação de Políticas Públicas**. Coleção Governo e Políticas Públicas. Enap - Escola Nacional de Administração Pública. Brasília: Enap, 2018.

COELHO, Teixeira. **Dicionário Crítico de Política Cultural** — Cultura e Imaginário. São Paulo: Editora Iluminuras, 1997, 292p.

COSTA, Leonardo Figueiredo. **As Políticas Culturais em Crise?** García Canclini, N.; Rocha, R.; Brizuela, J. I. (orgs.) Política cultural: conceito, trajetória e reflexões. Salvador: EDUFBA, p. 159, 2019.

GEHRKE, Marília; TRÄSEL, Marcelo; RAMOS, Álvaro; OZORIO, Júlia. **All the President's Lies: How Brazilian News Media Addressed False and Inaccurate Claims in Their Titles.** Journalism Practice, 2023. DOI: 10.1080/17512786.2023.2174579.

KINGDON, John W. **Agendas, Alternatives, and Public Policies.** 2ª ed. Edinburgh: Pearson Education Limited, p. 90-195, 2014.

MELO, Sharina Machado C. **A enérgica e larga melodia do acontecimento:** relatos sobre a Lei Aldir Blanc. In: Canclini, N. G.; Brizuela, J. I.; Melo, S. M. C (orgs.). Cadernos de Pesquisa da Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência - nº 2. Emergências culturais latino-americanas: das histórias aos acontecimentos no Brasil. São Paulo: Amavisse, p. 12-43, 2021.

RAMOS, Claudinéli Moreira. **História e Resultados do Plano Nacional de Cultura 2010-2020 e o anseio por um novo e aprimorado plano.** Revista Observatório Itaú Cultural. São Paulo, n.29, p. 55-103, 2021.

RENAULT, Letícia. **O telejornal vai à guerra:** a cobertura da pandemia de coronavírus no Brasil sob ataques do governo. In: Emerin, C.; Pereira, A. (Orgs.). Telejornalismo contemporâneo: 15 anos da Rede Telejor. Florianópolis: Insular, v. 1, p. 115-128, 2020.

SOUZA, Celina. **Políticas públicas:** uma revisão da literatura. Sociologias, a. 8, n. 16, p. 20-45, 2008.

TEIXEIRA, Lusvanio Carlos; SILVEIRA, Suely de Fátima Ramos. **Formação da Agenda de Políticas Culturais Brasileiras no Período Pandêmico:** Análise da Lei Aldir Blanc. In: Encontro Brasileiro de Administração Pública (IX EBAP), São Paulo: Anais do IX EBAP, 2022.

MESA XXV

POLÍTICAS CULTURAIS: FOMENTO

**A RELEVÂNCIA DO FINANCIAMENTO E FOMENTO NA
 RECONSTRUÇÃO DO MINC E DAS POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL**

Alberto Freire¹

RESUMO: Esse artigo tem como objetivo ressaltar a relevância do financiamento e do fomento à cultura para as políticas culturais no Brasil, em um momento histórico singular, quando o Ministério da Cultura (MinC) foi mais uma vez recriado, agora no terceiro mandato do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, em janeiro de 2023. A reconstrução do Ministério sinaliza a perspectiva de uma volta à institucionalidade na gestão do campo cultural, após quatro anos de um modelo marcado pelo desmonte institucional do aparato público e os frequentes ataques ao fazer cultural, ao pensamento crítico e o flerte reiterado com neoconservadorismo e o autoritarismo, entre os anos de 2019 e 2022.

PALAVRAS-CHAVE: Política Cultural. Financiamento. Fomento. MinC. Institucionalidade.

INTRODUÇÃO

Por meio da cultura, é possível se vislumbrar diversas ações transformadoras que alcançam os indivíduos e as sociedades dos mais diversos tamanhos e complexidades. Para os indivíduos, vale ressaltar, a ação transformadora da cultura está presente em suas experiências cotidianas com o mundo que o cerca e, também, no 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 perspectivas múltiplas como fator para se desenvolverem, considerando-se o desenvolvimento com uma noção ampliada, para além do crescimento econômico. De acordo com documento com propostas de ação conjunta entre Unesco e Banco Mundial,

“A participação da cultura na economia tem desempenhado um papel ascendente em todas as partes do mundo. Gera renda, cria empregos e traz receitas de exportação. As indústrias culturais e criativas contribuem com receitas globais anuais de US\$ 2,25 bilhões, fornecem quase 30 milhões de

¹Graduado em Comunicação (UFBA), mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA), doutor em Cultura e Sociedade (UFBA). E-mail: albfreire@uol.com.

empregos em todo o mundo e empregam mais pessoas com idades entre 15 e 29 anos do que qualquer outro setor” (UNESCO, 2021, p.3).

Esses números representam valores consideráveis, embora haja uma concentração privilegiada na produção e consumo do entretenimento. Diante do cenário provocado pela pandemia de COVID-19 em 2020, no ano seguinte, em 2021, a Unesco e o Banco Mundial lançaram um programa de ações com o objetivo de recuperar, desenvolver e promover o crescimento econômico das cidades criativas em várias regiões do mundo. Essa estratégia reconhece o potencial que o campo cultural representa como perspectiva de resiliência, após uma catástrofe sanitária e de saúde global.

No caso brasileiro, os números de uma pesquisa do Itaú Cultural (2023), com base em dados do IBGE, indicam que no ano de 2020, a economia da cultura e das indústrias criativas do Brasil movimentaram R\$ 230,14 bilhões, o que equivale a 3,11% do Produto Interno Bruto (PIB) do país no período, mesmo na adversidade, diante de uma pandemia mundial.

Esses números devem ser lidos com reservas, uma vez que os trabalhadores ligados à cultura foram os mais impactados com as medidas de restrições impostas para controlar e tentar conter o contágio do Coronavírus. No entanto, os dados dessa pesquisa dão uma dimensão da relevância que as atividades associadas à cultura representam e são indicativos potentes para a economia brasileira.

Por meio da interpretação destes números pode-se ratificar como a cultura desempenha um setor estratégico para se pensar em desenvolvimento, o que fez o Estado e a iniciativa privada brasileira aumentarem o seu interesse pelo campo da cultura em suas várias dimensões, em especial entre os anos 1990 até 2015, na existência do Ministério da Cultura (MinC) como órgão de gestão, fomento e financiamento.

Em 2016 no governo do então presidente Temer (2016-2018), o MinC foi extinto e brevemente recriado por pressão da sociedade civil. Nos seus primeiros dias, o governo já dava sinais da falta de importância do campo cultural para aquela gestão, que perdurou ao longo dos dois anos de governo. Temer chegou à Presidência da República em meio a um golpe, articulado por segmentos conservadores do legislativo, judiciário, grande mídia e de diversos setores da sociedade. Avanços conquistados no Brasil até então sofreram retrocessos e o diálogo com o campo cultural foi praticamente interdito, com resultados negativos para as políticas culturais e reflexos danosos.

No governo seguinte, do ex-presidente Jair Bolsonaro (2019-2022), a efetiva extinção do MinC foi seguida de uma política de desconstrução, esvaziamento e desdém com o universo da cultura, relegado a um viés ideológico e autoritário. Nesse período, instalou-se mais uma vez uma estratégia de desmonte do aparato da cultura no país, que já havia sido colocado em prática no governo do presidente Fernando Collor (1990-1992).

Em pleno século XXI, as políticas culturais públicas no Brasil ainda trilham no caminho do ciclo registrado no seminal artigo de Rubim (2007, p.142), *Políticas Culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios*, ao classificar o percurso histórico dessas políticas em três tristes tradições, que se replicam ao longo do tempo: “a ausência, o autoritarismo e a instabilidade”. Um ciclo nada virtuoso que interdita ações para as políticas culturais brasileiras, numa perspectiva de médio ou longo prazo.

A formulação e execução de uma política cultural democrática e abrangente necessita de vários recursos para se alcançar os objetivos. Recursos que podem ser humanos, legais, materiais e financeiros, conforme aponta Rubim (2007), além dos recursos produzidos pelo capital intelectual.

No aspecto do financiamento, a histórica classificação da cultura como acessória em relação a outras áreas de atuação do Estado, como saúde, segurança e economia, por exemplo, ainda coloca o investimento em cultura, ou a sua falta, como uma questão essencial para sua compreensão, formulação e implementação de políticas culturais.

No cenário que vigorou entre os anos de 1990 até 2015, existia uma forte relação entre o mercado e o campo cultural. Naquele período, algumas análises enquadravam, apressadamente, o modelo de financiamento empresarial como um contemporâneo mecenato. Esta era uma inadequada assimilação com o financiamento e apoio às artes que vigorou em Roma, no império de Augusto César, no período de 30 a. C. a 10 d. C, denominado mecenato.

Sua origem como proteção à classe artística está ligada ao político romano Caio Mecenas, que exerceu importante cargo na hierarquia do Império. A atuação de Mecenas ao utilizar a cultura e o pensamento como ações de governo, pode ser considerada como um dos mais sutis sistemas para legitimar o poder e foi utilizado, séculos depois, por outros governantes ao longo da história, conforme demonstra Almeida (1994).

Além de governos, outros setores da sociedade também adotaram uma postura de estímulo e proteção às manifestações artístico-culturais. Desde então, o mecenato passou a

designar a atitude do Estado, nobreza, Igreja e burguesia de proverem a manutenção de artistas e fomento à atividade cultural como símbolo de uma política de apoio material e/ou financeiro, com forte atuação na Europa renascentista. Podemos classificar este modelo como a configuração embrionária da gênese do financiamento cultural por parte do Estado.

Essa forma de acumular prestígio por meio da manutenção e custeio da produção cultural se estendeu, ao longo do tempo, e chegou ao século XX marcado pela individualidade dos grandes capitalistas norte-americanos como mantenedores de artistas individuais e instituições ligadas à cultura. Personalidades como Henry Ford, John Rockefeller, Peggy Guggenheim e Andrew Carnegie são exemplos citados de forma recorrente como empreendedores do moderno mecenato nos Estados Unidos.

A história brasileira conta com alguns exemplos de empresários que exerceram o papel de mecenas. Os nomes mais expressivos são Assis Chateaubriand e Francisco Matarazzo, importantes colecionadores de obras de arte que deixaram um importante patrimônio de contribuição à cultura artística. Instituições importantes como o Museu de Arte de São Paulo (MASP) e o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), representam o legado do mecenato exercido por esses dois capitalistas a partir da metade do século XX.

O percurso do apoio às artes e à cultura, desde a época de Caio Mécenas, apresenta como pano de fundo a trajetória dos poderes vigentes. As transformações históricas que ocorreram no mecenato e em outras formas de financiamento cultural, ao longo do tempo, foram resultado das mudanças ocorridas nas relações de poder e, conseqüentemente, na relação entre o poder político e a cultura (Vaz, 2003).

Ao analisar a organização, o fomento e o financiamento da cultura em uma perspectiva histórica, desde a concepção de Caio Mécenas, no Império Romano, até a contemporânea forma de patrocínio cultural, Albino Rubim registra as mudanças ocorridas, partindo de uma vinculação exclusiva com o Estado, até chegar ao modelo da contemporaneidade e registra que “tais mudanças implicaram uma maior complexidade da organização e financiamento da cultura” (Rubim, 2005, p. 55).

No Brasil, o campo cultural já havia acumulado uma experiência de mais de três décadas num modelo de financiamento com origem em várias fontes, sendo públicas, das diversas esferas, e também da iniciativa privada, caracterizada por empresas, fundações e outros segmentos da sociedade civil. As formas como entes públicos e privados se relacionavam e podem vir a se relacionar, são fatores fundamentais para a caracterização dos

mecanismos do aporte de recursos para a cultura e o entendimento do lugar que recurso como o fomento e o financiamento ocupam em uma determinada realidade social e política.

Em artigo intitulado *A educação e a cultura nas constituições brasileiras*, Alfredo Bosi (2004) aponta o tratamento genérico dispensado ao patrimônio simbólico pelo Estado brasileiro, tanto no Império, na constituição de 1824, como na República, em 1891. A presença do Estado na cultura só foi incluída a partir da Constituição Federal de 1934, o que reforça a importância que esta passou a ter como um tema de interesse republicano para a nova ordem, representada por Getúlio Vargas.

A partir de então, a União, os estados e os municípios ficaram constitucionalmente autorizados a “favorecer e animar” o desenvolvimento das ciências, das artes, das letras e da cultura em geral. Após 1934, portanto, o texto constitucional inseriu o fomento à cultura como uma obrigação, o que foi mantido nas constituições federais posteriores, ultrapassando o antigo binômio do favorecimento e a animação.

A atuação do Estado na cultura tem aspectos políticos e ideológicos 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.

Na realidade brasileira, enquanto a Constituição Federal de 1988 deu um importante passo nas garantias do compromisso do Estado com a cultura, as fontes de financiamento público não foram explicitadas, de acordo com Dória (2003). Adotou-se um modelo pelo qual o Estado é, historicamente, o responsável principal pelo financiamento da cultura, uma tradição que não difere muito de outras nações. Mas as incertezas do montante de verbas para a cultura põe as políticas culturais em um percurso de incertezas, sempre dependente da vontade dos governantes.

Assim, a atuação do Estado na cultura tem aspectos políticos e ideológicos 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.

Quando o Estado sai de cena como protagonista da institucionalização das políticas culturais, em geral, os resultados são danosos. As razões apontadas para a redução, ou ausência do Estado na cultura são várias. Alguns autores, como Ramos (2002), indicam a falência financeira do Estado como um fator determinante. Este argumento tem típicos vínculos com o ideário neoliberal. O discurso do neoliberalismo que fortaleceu-se, sobretudo a partir dos anos 1990, pregando a liberdade para os mercados atuarem em vários setores da sociedade, reservando ao Estado funções reduzidas, nas quais a cultura não se inclui.

Outros autores, como Vanucchi (2002) e Eagleton (2005), indicam a redução do tamanho das administrações públicas em esfera global e a consequente transferência de muitas atribuições para o mercado, o que configurou uma das características mais marcantes do pensamento neoliberal. Os resultados obtidos com o enfraquecimento da presença do Estado em vários setores foram, muitas vezes, desastrosos, reafirmando que o modelo e o seu discurso ainda defendido à exaustão são equivocados como fórmula para desenvolver nações e outros territórios de tamanhos e complexidades diversas.

Já no financiamento promovido por empresas para viabilizar ações do campo da cultura, via marketing cultural, vigora a noção de patrocínio, uma forma clássica que relaciona um doador de recursos e um beneficiário, responsável pelo projeto cultural. A ação de patrocínio configura-se, também, como uma forma de troca. A legislação brasileira, por meio da Lei Rouanet, inclusive, reconhece e valida este modelo, o qual transformou-se em alvo preferencial de ataques pouco fundamentados pelo bolsonarismo, como se o mecanismo fosse fonte de privilégios de alguns poucos artistas, produtores, etc.

No período de 2019-2022, quando o Ministério da Cultura foi extinto, suas funções estiveram reduzidas e rebaixadas a uma Secretaria Especial de Cultura, ligada inicialmente ao Ministério da Cidadania e posteriormente ao Ministério do Turismo. Seus gestores e apoiadores promoveram frequentes ataques ao campo cultural, rotulando produtores, realizadores, criadores etc., como agentes a serviço de um mal explicado “marxismo cultural”. Todo um discurso construído e massivamente difundido por meio das redes sociais, dentro de uma lógica da extrema-direita que acredita viver numa permanente guerra cultural.

A guerra cultural é um conceito e modo de pensar e agir acionado nos Estados Unidos da América, a partir do tensionamento de militantes da extrema-direita que reivindicam uma sociedade conservadora nos valores, produção artística, pensamento e na dimensão simbólica, com o viés de uma sociedade ideologicamente dividida entre esquerda e extrema direita,

conforme Wolf (2023). Dentro dessa lógica, “em 2019, Jair Bolsonaro toma posse e a guerra cultural se torna uma política de governo, afetando duramente as condições para o exercício livre da atividade cultural e artística.” (SANTOS, 2023, p.9) Nesse cenário, reproduzindo o ideário da extrema-direita norte-americana e de outros países, os seguidores de Bolsonaro difundem que:

“A intelectualidade de esquerda, que domina os meios de propagação de ideias no país, detém a hegemonia nas escolas, universidades, editoras, artes, meios de comunicação e, assim, constituem um predomínio “integral” das concepções ideológicas no país” (Santos, 2023, p. 214, grifo do autor).

Nesse sentido, para o ideário do bolsonarismo, seria necessário a desconstrução, ou mesmo destruição do conjunto de políticas, programas e ações no campo cultural, que eles acreditam serem essencialmente de esquerda. Para Juca Ferreira, ex-ministro da cultura nos governos Lula e Dilma Rousseff, “esse recuo no plano federal, que não foi só extinção das instituições, eles tentaram destruir tudo o que foi acumulado em termos de expertise, de uma relação de estado democrático com a cultura, esvaziando as políticas” (Ferreira, 2021, p. 239).

Assim, nos quatro anos do governo Bolsonaro, a institucionalidade da gestão cultural passou por momentos críticos, iniciado com a referida extinção do MinC e o rebaixamento das suas atribuições para uma secretaria especial. Ao longo do período, sete secretários passaram pelo comando do órgão. Alguns deles permaneceram no cargo por apenas poucos meses, o que é um indicativo da pouca importância e da falta de visão estratégica que o campo cultural representou para o então governo e o descuido com a institucionalidade da gestão cultural.

Isso pode ser constatado no Relatório Final produzido pelo Gabinete de Transição Governamental-2022, cujo objetivo foi compreender os impactos do desmonte do Estado e das políticas públicas ocorridas no governo Bolsonaro e planejar ações para a nova gestão do presidente Lula, a partir de janeiro de 2023. Nesse documento encontramos o seguinte diagnóstico sobre a cultura, que pode ser lido como uma síntese do período entre 2019 e 2022.

“O governo Bolsonaro promoveu o maior retrocesso dos últimos 20 anos na execução do orçamento destinado à cultura. A partir da extinção do Ministério da Cultura (MinC), em 2019, o governo federal reduziu em quase metade a execução orçamentária da área cultural, que já era declinante. Desde 2016, houve uma perda de 85% no orçamento da administração direta e de 38% no da administração indireta. O Fundo Nacional de Cultura (FNC), principal mecanismo de financiamento governamental do setor, teve seu orçamento reduzido em 91%. O corte foi tão acentuado que a maior parte do que restou foi canalizada para manutenção, tornando inviável qualquer atividade finalística” (Brasil, 2023, p. 22).

Em meio a um cenário distópico e ameaçador para a democracia brasileira, nessa nova ocorrência histórica de promover o desmonte da institucionalidade da cultura, o mercado, representado pelas empresas privadas, também retraiu-se, ou ausentou-se, como agente de financiamento. Isso ratifica os argumentos de que as leis de incentivo funcionam com uma pseudo-aura de financiamento privado, via marketing cultural, apesar de serem efetivamente financiamento público, por meio da renúncia fiscal, ou compensação de impostos das empresas patrocinadoras.

No momento da produção deste artigo, quando vivenciamos a recriação do MinC e a reconstrução da institucionalidade da cultura com a posse do presidente Luiz Inácio Lula da Silva para governar o país entre 2023 e 2026, esse tema volta a ganhar visibilidade, agora em um ambiente democrático, superando o autoritarismo vivido no governo de Jair Bolsonaro.

E para demarcar um novo período de institucionalidade no campo cultural, o presidente Lula recriou o MinC em janeiro de 2023 e nomeou como ministra a artista Margareth Menezes, uma cantora e compositora com atuação também na gestão da Fábrica Cultural, uma organização social criada por ela, que se dedica a produzir e incentivar projetos sociais e culturais em Salvador-BA.

A nova ministra terá o enorme desafio de reconstruir e reafirmar a importância real e simbólica da cultura e da nova pasta para o país, numa sociedade que privilegie a diversidade e a democracia cultural em sua noção mais ampliada. Em seu discurso de posse, Margareth Menezes sinalizou a noção de cultura que deve vigorar e nortear as ações do novo MinC na sua gestão. Para ela,

“A cultura incomoda, a cultura mexe, a cultura desobedece e floresce, por isso ela é também expressão de democracia e direitos. [...] Nas últimas décadas, o Brasil ampliou a ideia de cultura, entendendo não só como arte, mas com as suas três dimensões: **econômica, estética e cidadã**” (Menezes, 2023 [grifo nosso]).

O legado deixado por gestões democráticas anteriores no MinC pode e deve ser acionado como referência e ampliado pela nova ministra. E Margareth Menezes já indicou a perspectiva de trilhar nesse viés ao afirmar que, “estamos reconstruindo o MinC, mas não vamos partir do zero. Muita coisa foi acumulada em termos de inteligência, sensibilidade e tecnologia brasileira para cultura” (Menezes, 2023).

As tensões existentes em torno do processo de financiamento à cultura no Brasil geralmente se voltam para a distinção entre financiamento público e privado. Com a utilização das leis de incentivo, principalmente a Lei Rouanet, as fronteiras que separam o

público e o privado tornaram-se quase tênues. A reconstrução do MinC, a partir de janeiro de 2023, representa grandes expectativas para que a nova ministra e sua equipe formulem e implementem políticas culturais abrangentes, que incorporem o binômio fomento e financiamento em suas ações estruturantes, de forma democrática, transparente e duradoura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No momento de recriação do MinC pelo presidente Lula, logo no início do seu terceiro mandato em 2023, os desafios para reconstruir a institucionalidade da cultura são enormes. A emergência de formular e executar uma política cultural pública se impõe para superar quatro anos de letargia e ataques frequentes, que ficaram como marcas da gestão do governo Bolsonaro (2019-2022).

Nesse sentido, o financiamento e o fomento ocupam lugares privilegiados para a formulação e execução das políticas culturais com origem no Estado, ou em outras instâncias da sociedade civil. Recursos de toda ordem deverão ser acionados, com bastante criatividade e senso público, para estabelecer um novo modelo de relação entre Estado e cultura, visando a promoção do desenvolvimento e da inclusão social, por meio do universo simbólico que caracteriza o campo cultural.

Durante a produção desse texto, nos primeiros meses de reconstrução do Ministério da Cultura em 2023, identificamos um sentimento de grande expectativa para que a nova equipe, liderada pela ministra da cultura Margareth Menezes, recupere a relevância institucional, real e simbólica do MinC e, ao mesmo tempo, possa avançar, garantindo a importância intrínseca e transversal da cultura. Nesse sentido, é imprescindível que projetos, programas e demais ações de fomento e financiamento não tenham apenas o viés de uma retomada, mas que sejam duradoras, com a premissa de restabelecer a democratização e promover a diversidade da cultura para toda a sociedade brasileira.

Por fim, registre-se um enorme desejo de transformar em realidade as palavras da Ministra Margareth Menezes, no ato de posse e reconstrução do novo Ministério da Cultura, ao dizer de forma bastante enfática que “estamos aqui para celebrar a sua volta e, para dizer com força: nós merecemos o nosso Ministério. O Brasil tem uma das mais ricas, potentes e respeitadas forças de produção cultural do mundo e que o nosso MinC, nunca mais desapareça” (Menezes, 2023).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, José Mendes de. **A arte é capital**: visão aplicada do marketing cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

BOSI, Alfredo. Plural mas não caótico. In: BOSI, Alfredo (Org.). **Cultura Brasileira**: temas e situações. 4. ed. São Paulo: Editora Ática, 2004, p. 7-15.

BRASIL. **Relatório final do Gabinete de Transição Governamental**. Disponível em: <https://gabinetedatransicao.com.br/noticias/relatorio-final-do-gabinete-de-transicao-governamental/>. Acesso em: 15 jun. 2023.

MENEZES, Margareth, **Discurso de posse da Ministra da Cultura Margareth Menezes, em 02/01/2023**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=AlgKVGc2Pp0&t=889s&ab_channel=TVF%C3%B3rum. Acesso em: 20 jul. 2023

DÓRIA, Carlos Alberto. **Os federais da cultura**. São Paulo, Biruta, 2003.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. Tradução de Sandra Castello Branco. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

FERREIRA, Juca. [Entrevista concedida a Rafael Moreira e Lincoln Spada]. In: MOREIRA, Rafael; SPADA, Lincoln. **O fim do Ministério da Cultura**: reflexões sobre as políticas públicas para a cultura na era pós-MinC. Santos-SP: Imaginário Coletivo, 2021, p.225-246.

FREIRE, Alberto. **Explorando em outros campos**: a trajetória da Petrobras na cultura brasileira. 2010. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade). Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

ITAÚ CULTURAL. **PIB da Economia da Cultura e das Indústrias Criativas**: a perspectiva das UFs. Disponível em: https://www.itaucultural.org.br/observatorio/paineldedados/?_ga=2.157640570.1546417736.%201673528817-483417376.1673528817 Acesso jun. 2023.

MILLER, Toby; YÚDICE, George. **Política Cultural**. Barcelona: Gedisa, 2004.

MOREIRA, Rafael; SPADA, Lincoln. **O fim do Ministério da Cultura**: reflexões sobre as políticas públicas para a cultura na era pós-MinC. Santos-SP: Imaginário Coletivo, 2021.

RAMOS, Daniela. **Patrocínio cultural em Minas Gerais**: análise quantitativa das empresas investidoras em cultura via lei estadual de incentivo – 1998-2001. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro. Centro de Estudos Históricos e Culturais, 2002.

REIS, Ana Carla Fonseca. **O financiamento da cultura**: teoria e prática em um estudo internacional comparado. São Paulo: Thomson, 2006.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Marketing Cultural. In: RUBIM, Linda. (org.) **Organização e produção da cultura**. Salvador: Edufba, 2005, p. 53-77.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas Culturais: entre o possível e o impossível. In: NUSSBAUMER, Gisele. **Teorias e políticas da cultura**: visões multidisciplinares. Salvador: Edufba, 2007, p. 139-158.

SANTOS, Márcio Tavares dos. **A arte como inimiga**: as redes reacionárias e a guerra cultural (2013-2021). 2021. Tese (Doutorado em Arte). Programa de Pós-Graduação em Arte do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, Brasília, 2021. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/44399>. Acesso em: 16 jun. 2023

UNESCO. **Unesco e Banco Mundial lançam marco de ação para recuperação, desenvolvimento e crescimento econômico das cidades criativas.**

Disponível em:

<https://www.unesco.org/pt/articles/unesco-e-banco-mundial-lancam-marco-de-acao-para-recuperacao-desenvolvimento-e-crescimento-economico>

Acesso em: mai. 2022.

VAZ, Gil Nuno. **Marketing institucional**: o mercado de idéias e imagens. 2. ed. São Paulo: Thomson, 2003.

WOLF, Eduardo. **Guerra Cultural**. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=hIrTlPtRzaE&ab_channel=CasadoSaber

Acesso em: 10 abr. 2023

DESAFIOS DE FLUXOS DO PROGRAMA DE INCENTIVO AO PATROCÍNIO CULTURAL - FAZCULTURA (LEI DE INCENTIVO À CULTURA NA BAHIA - SECULT/BA)

Neusa Martins do Rosário¹
Sara Gabriela Prado Mercês Lázaro²

RESUMO: A proposta deste artigo no *XII Seminário Internacional de Políticas Culturais* é a de elencar desafios da Lei de Incentivo à Cultura na Bahia, no atual contexto da restauração do Ministério da Cultura (Minc). Serão apresentados registros do regulamento do Programa de Incentivo ao Patrocínio Cultural - Fazcultura; procedimentos da avaliação de projetos em suas etapas de análise; como também, tentativa de traçar critérios a uma instrução normativa, atenta ao perfil dos atores centrais envolvidos: o proponente (responsável pelo projeto); patrocinador (investidor no campo); a Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (Secult/BA) e a Secretaria da Fazenda do Estado da Bahia (Sefaz/BA), enquanto órgãos que gerem o patrocínio cultural através de incentivo fiscal, no recolhimento de ICMS (Imposto de Circulação de Mercadorias e Prestação de Serviços de transporte e de comunicação).

PALAVRAS-CHAVE: Lei de incentivo à cultura. Fazcultura. Gestão Cultural.

INTRODUÇÃO

Alguns desafios de fluxos da Lei de Incentivo à Cultura na Bahia, no atual contexto de efetivação da política cultural a partir da restauração do Ministério da Cultura (Minc), serão abordados com a apresentação do Programa de Incentivo ao Patrocínio Cultural - Fazcultura³, instituído pela Lei de nº 7.015/1996 e regulamentado pelo Decreto Estadual 12.901/2011 e pelo Decreto Estadual 13.948/2012.

¹Mestra em Cultura e Sociedade no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia (Pós-cult/UFBA). Atualmente, Coordenadora do Programa de Incentivo ao Patrocínio Cultural - Fazcultura (Lei de Incentivo à Cultura na Bahia - Secult/BA).

²Graduada em Comunicação e Produção Cultural na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (Facom/Ufba) e mestranda em Estado, Governo e Políticas Públicas pela Faculdade Latino Americana de Ciências Sociais (FLACSO). Atualmente, Superintendente de Promoção Cultural (Suprocult/Secult/BA).

³Lei de incentivo cultural na Bahia, nº 7.015/1996 (Programa de Incentivo ao Patrocínio Cultural – Fazcultura). Acesso em Março de 2023. Disponível em:

<http://www.cultura.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=45>.

Serão consideradas etapas de análise prévia, técnica e de mérito; da aprovação; ou não, do patrocínio de projetos submetidos ao Fazcultura a fim de elencar desafios à atualização, observando os perfis dos atores envolvidos: proponente (responsável pelo projeto); patrocinador (investidor); a Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (Secult/BA) e a Secretaria da Fazenda do Estado da Bahia (Sefaz/BA), enquanto órgãos gestores do patrocínio cultural através de incentivo fiscal através do ICMS (Imposto de Circulação de Mercadorias e Prestação de Serviços de transporte e de comunicação).

Não serão abarcados recortes de projetos nem de investimento orçamentário, tendo como objetivo central abarcar o regime jurídico de fluxo aplicado sobre os projetos inscritos para requerimento de financiamento através de Programa de Incentivo Fiscal - Fazcultura, que impacta diretamente sobre os indicadores de execução financeira, descentralização territorial e alcance de patrocinadores.

Dito isto, elencamos os desafios aqui abordados, quais sejam: 1. Atualizar a legislação com novos regulamentos federais, como a Instrução Normativa do Minc de nº 01/2023⁴ e o Decreto Federal de Fomento à Cultura de nº 11.453/2023; 2. Modificar o benefício fiscal estabelecido, ampliando o teto de 80% estabelecido desde sua instituição; 3. Considerar reajustes de produtos, bens e serviços culturais; 4. Atentar aos 27 territórios de identidade da política territorial, na Lei de nº 12.365/2011⁵.

LEI DE INCENTIVO À CULTURA

Antes de debruçar sobre os desafios do Fazcultura, cabe compreender o termo lei de incentivo à cultura, no âmbito federal e estadual, através do Plano Nacional de Cultura (PNC), Lei nº 12.343/2010, da Lei Orgânica da Cultura da Bahia, de nº 12.365/2011, além do regulamento do Programa, por meio do Decreto nº 12.901/2011 e das resoluções nº 015/2015 e nº 781/2004.

Em analogia a compreensão de Maíra Lopes Viana da Costa (2013), acerca da lei de incentivo a cultura no âmbito federal, compreende-se esta lei como mecanismo que visa aumentar o investimento no setor, por conferir a esfera privada o direito de aplicar parte do valor de seu imposto.

⁴Ministério da Cultura. **Instrução Normativa MINC Nº 1 DE 10/04/2023**. Disponível em: <https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/instrucao-normativa-minc-n-1-de-10-de-abril-de-2023-476028057>. Acesso em: maio de 2023.

⁵Secretaria da Cultura do Estado da Bahia. Lei Orgânica da Cultura na Bahia, de nº LEI Nº 12.365/2011. Disponível em: <http://www.cultura.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=96>. Acesso em: maio de 2023.

Dessa forma, índice em um investimento maior do que se dependesse apenas do orçamento direto do tesouro estadual ou do setor privado. No reconhecimento à lei de incentivo na política cultural no âmbito nacional, Maíra Lopes Viana da Costa (2013, p. 59) afirma:

“É muito interessante observar que, entre as cinquenta e três metas do plano [PNC], apenas uma está diretamente ligada à atual lei de incentivo à cultura (meta 24), que busca ‘ter, em cada região do Brasil, mais cidades que produzem ou recebem espetáculos e atividades artísticas financiados com recursos públicos federais’” (Costa, 2013, p. 59).

Identificar, no âmbito nacional, que apenas uma das 53 metas da política cultural abarca a lei de incentivo é dar vazão a subestima das possibilidades de parcerias entre a iniciativa privada e o poder público para a cultura, ou, também. Além disso, pressupõe desafios na captação de investimentos ainda maior nos estados e municípios.

Os organizadores do livro *Financiamento e fomento à cultura no Brasil: estados e Distrito Federal (2017)*, Albino Rubim e Fernanda Pimenta Vasconcelos trazem um panorama de mecanismos de incentivo no país. Afirmam que “O que seria esperado no incentivo fiscal trata de expectativa na alavancagem de recursos privados para a cultura, complementares ao investimento público disponibilizado”.

Na Lei Orgânica da Cultura da Bahia, nº 12.365/2011, compreende-se lei de incentivo enquanto mecanismos de fomento à cultura, como os listados no artigo 20º:

“Art. 20 - Constituem mecanismos de fomento a projetos e atividades culturais realizados por pessoas físicas e jurídicas de direito privado: I - Fundo de Cultura da Bahia - FcBa; II - programas de concessão de incentivos fiscais; III - linhas especiais de crédito administradas por agências de desenvolvimento e outras instituições financeiras, que contem com recursos estaduais; IV - patrocínio, incentivo ou marketing cultural de autarquias, fundações, empresas públicas ou de sociedades de economia mista controladas pelo Estado” (SECULT/BA, 2011).

Em suma, é possível compilar a compreensão da lei de incentivo à cultura como mecanismo de fomento por meio de fundos culturais ou repasse de benefício fiscal como investimento indireto e/ou direto entre entidades públicas e a iniciativa privada.

PROGRAMA DE INCENTIVO AO PATROCÍNIO CULTURAL - FAZCULTURA

O Fazcultura foi criado através da Lei nº 7015/1996, é executado em parceria entre a Secretaria de Cultura (Secult/BA) e a Secretaria da Fazenda (Sefaz/BA), sob a gestão da Secult/BA, supervisionado pela Superintendência de Promoção Cultural (Suprocult) e submetido à Diretoria de Fomento.

Com os objetivos de estimular o desenvolvimento cultural da Bahia; impulsionar a Economia da Cultura; estimular a responsabilidade sociocultural corporativa; efetivar a

parceria entre setor público e o privado; e reconhecer, valorizar e promover expressões culturais. Efetiva, portanto, o patrocínio cultural entre a iniciativa privada e atores culturais, através da concessão de benefício fiscal a patrocinadores, no valor equivalente a até 80% do orçamento aprovado para execução do projeto, abatido do ICMS.

A trajetória do Fazcultura se dá a partir de conceitos de mecenato (século I, d.C.). Na década de 80, ou, da conhecida política de balcão, que, no Brasil, evidenciou-se através de leis de incentivo, entre os anos 80 e os 90, com financiamento à cultura enquanto apoio direto. Sua criação na década de 90 se deu no desafio de atender atores culturais e investidores, seguido da criação de fundos públicos nos anos 2000, no caso específico do estado, do Fundo de Cultura da Bahia - FCBA, através da Lei nº 9.431/2005, quando se iniciam os processos de seleção pública de projetos culturais.

Evidencia-se o compromisso do estado em subsidiar a cultura em segmentos estabelecidos na Lei Orgânica da Cultura, mencionada anteriormente, que regulamenta princípios e formato organizacional da política estadual. Nesse contexto, em 2015 o Fazcultura avança com ampliação das linhas de fomento e regularidade de pagamentos. Destaca-se a atualização da legislação, com as resoluções nº015/2015 e nº 014/2015, que versam critérios de avaliação e redefinem a Comissão Gerenciadora.

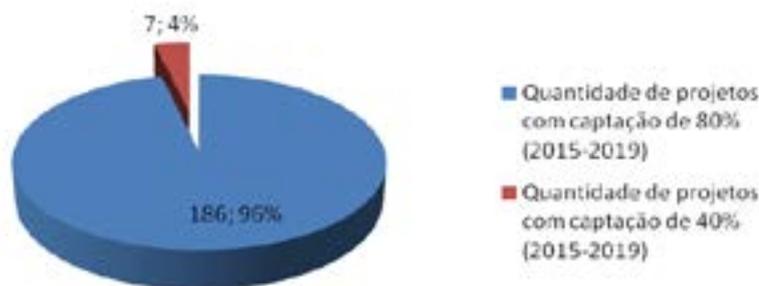
Em 2018 a Lei Complementar Federal de nº160/2017 trouxe alterações às faixas de dedução aplicadas ao Fazcultura, ao dispor sobre o convênio que permite aos estados e ao Distrito Federal deliberar sobre a remissão dos créditos tributários e a reinstituição de benefícios fiscais de que trata a Lei Complementar nº 24/75. Inclusive, prevendo no art. 3º, §2º, V, prazo para concessão/prorrogação de benefícios em diversos ramos de atividades, dentre os quais, o cultural.

Na Bahia, a Lei Estadual de nº 14.037/2018 e o Decreto Estadual nº 18.801/2018 reduziram os percentuais de dedução de ICMS para incentivo ao patrocínio cultural, dos limites de 10%, 7,5% e 5% para 3%. Resultou na atualização do Decreto nº 12.901/2011, que delibera sobre a gestão do Fazcultura, através do Decreto nº18.801/2018, bem como dos demais instrumentos que o regulamentam na revisão desse percentual fixado em 3%, independente do aporte da empresa patrocinadora.

O benefício fiscal a empresas patrocinadoras se dá no valor equivalente a até 80% do orçamento aprovado do projeto, em duas categorias: 1. A categoria 80% - 20% índice em curto e médio prazo de retorno do benefício, sendo esta categoria predominante na aprovação de projetos. 2. A categoria 60% - 40% se dão, quando, em concordância entre as partes

(proponente/patrocinador), o nome do projeto, a concepção e divulgação ocorrem integrando-se à identidade visual do patrocinador, conforme Resolução nº 015/2015, item 2.2 do Anexo I, que instrui sobre os limites de concessão fiscal. O Gráfico 01 que segue, indica a categoria majoritária, sendo a 80% - 20%.

Gráfico 01 - Projeção do investimento (2015-2019).



Fonte: Banco de dados internos – Programa Fazcultura/Fomento/Suprocult.

Vale ressaltar que as faixas de incentivo fiscal propõem funções intrínsecas ao objetivo central do Programa, de estimular o desenvolvimento cultural da Bahia, através da responsabilidade tríplice entre estado, empresas públicas e privadas e profissionais da cultura. Para tanto, em 2023 foi mantido o limite de renúncia fiscal de ICMS no total R\$15 milhões, em favor da aplicação direta em projetos culturais aprovados pelo Fazcultura, conforme autorizado no Decreto de Nº 21.878 /2023. A execução de patrocínios pode ser acompanhada no site institucional da Secult/BA, em "Propostas Patrocinadas"⁶.

Importante reiterar o impacto da pandemia do Coronavírus (COVID - 19) na execução orçamentária dos últimos três anos, que provocou efeitos na produção cultural e na captação de recursos, decorrentes de restrições na realização de ações presenciais.

FLUXOS DE ANÁLISES DE PROJETOS CULTURAIS SUBMETIDOS AO FAZCULTURA

Após uma breve compreensão da lei de incentivo cultural, como também do Programa Fazcultura, serão apresentadas abordagens de seus fluxos, da avaliação e aprovação de propostas a serem patrocinadas por meio de benefício fiscal do ICMS.

Os fluxos se iniciam na primeira etapa de análise, sendo prévia de triagem documental do projeto e verificação do preenchimento do formulário eletrônico no SIIC - Clique

⁶O fluxo anual da execução de patrocínio por meio do Fazcultura pode ser verificado no site da Secult, em planilha de “propostas Patrocinadas” anualmente. Disponível em: <http://www.cultura.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=48>. Acesso em: mar. 2023.

Fomento; seguida da segunda etapa da análise técnica, da verificação do custo-benefício do projeto por um profissional técnico da área/segmento cultural.

Na terceira e última etapa, de mérito, a proposta é submetida à Comissão Gerenciadora do Fazcultura através da emissão de parecer por um avaliador do segmento cultural, com deliberação desta Comissão e validação de regularidades do proponente nas esferas federal, estadual e municipal. A partir dessa etapa, conclui-se a avaliação a fim de efetivar o patrocínio. Etapa esta etapa de captação desafiadora por depender do interesse da iniciativa privada em patrocinar o projeto.

A captação de recursos de propostas submetidas ao Fazcultura se dá em dois momentos. No primeiro, com apresentação da carta de intenção de patrocínio, no envio da proposta ou durante ajustes da análise prévia. O segundo momento trata da habilitação do patrocínio através da Sefaz. A seguir, apresentamos o Organograma dos fluxos de análise, aprovação, captação de recursos e efetivação do patrocínio por meio do Fazcultura, disponíveis no site da Secult/BA⁷.



Fonte: Banco de dados internos - Programa Fazcultura/Fomento/Suprocult.

DESAFIOS DE FLUXOS DO PROGRAMA FAZCULTURA

Os desafios serão apresentados em analogia à metodologia utilizada no levantamento de dados e procedimentos para registros de indicadores culturais (Rosário, 2014), em atenção à necessidade de adaptar o regulamento aos novos regramentos instituídos por meio da retomada do MinC no atual Governo Lula.

⁷Secretaria da Cultura do Estado da Bahia - Programa Fazcultura. Disponível em: <http://www.cultura.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=39>. Acesso em: maio de 2023.

A abordagem se dará de forma panorâmica, não sendo possível dirimir questões aprofundadas de trâmites da administração pública. Partiremos da identificação de entraves na atualização do regulamento do Fazcultura, a partir dos principais desafios dessa lei de incentivo, por meio dos aspectos que seguem:

1. Atualização da legislação em atenção à adequação integrada aos novos regulamentos federais, a exemplo da Instrução Normativa do Minc nº 01/2023⁸, bem como do novo Decreto Federal de Fomento à Cultura de nº 11.453/2023:

- a) A última atualização do regulamento do Fazcultura se deu em 2015, há quase 10 anos. Tal fator permite reconhecer o quanto defasado encontram-se alguns critérios primordiais à execução do Programa;
- b) Desafios incidem desde processos econômicos e reajustes de serviços no contexto pós-pandêmico à constante transformação e dinamização do campo cultural, sem desconsiderar a sazonalidade política dos últimos anos;
- c) Contudo, a urgente atualização do regulamento vigente, justifica-se com aspectos que vão desde questões técnicas (documentos comprobatórios); econômicas (reajustes de mercado) e conceituais (atualização das políticas culturais). Nesse sentido, é possível sugerir algumas proposições desafiadoras na tabela 01 que segue.

Tabela 1 - Atualização da legislação vigente e regulamento do Fazcultura.

Legislação Fazcultura	Proposta do Governo Federal (em caso de adaptação)	Desafios de fluxos do Fazcultura
Criação do Programa Estadual de Incentivo ao Patrocínio Cultural, Lei de nº 7.015/1996	Decreto Federal de Fomento à Cultura de nº 11.453/2023	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Identificar e adaptar critérios de análise defasados, a fim de atualizar termos profissionalizantes do campo cultural, a exemplo de elementos da cultura digital, como <i>youtubers</i> e <i>games</i>; ✓ Tramitar projeto de atualização de leis, inserindo a cultura em pautas prioritárias da administração pública; ✓ Consolidar, em seu regulamento, o desenvolvimento e a economia da cultura consonante com pautas de políticas preventivas e de índice de desenvolvimento humano (IDH).
Decreto de nº 12.901/2011		
Resolução de nº 015/2015	Instrução Normativa Minc nº 01/2023	

Fonte: Levantamento de leis relativas e dados internos do Fazcultura.

2. Ampliação do benefício fiscal estabelecido a potenciais patrocinadores do Fazcultura, acima do teto atual de 80%:

⁸Ministério da Cultura. **Instrução Normativa MINC Nº 1 DE 10/04/2023**. Disponível em: <https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/instrucao-normativa-minc-n-1-de-10-de-abril-de-2023-476028057>. Acesso em: maio de 2023.

Como apresentado anteriormente, no Gráfico 01 deste texto, 96% dos projetos apoiados por meio do Fazcultura entre 2015 e 2022, constam empresas optantes pelo benefício fiscal de 80%. Além disso, a redução da dedução desse benefício, de dos limites de 10%, 7,5% e 5% para 3% impactou na redução de patrocínios nos anos subsequentes a 2018, período de regulamentação desse percentual.

A tabela 02 abaixo aponta desafios centrais os quais dependem de negociação entre instâncias do poder público, além de questões relativas à sazonalidade política.

Tabela 2 - Ampliação do benefício fiscal estabelecido a potenciais patrocinadores do Fazcultura, do teto de 80% para 100%.

Legislação Fazcultura	Proposta do Governo Federal (em caso de adaptação)	Desafios de fluxos do Fazcultura
Criação do Programa Estadual de Incentivo ao Patrocínio Cultural, Lei de nº 7.015/1996	Decreto Federal de Fomento à Cultura de nº 11.453/2023	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Atrair mais investidores ao campo cultural por meio de retorno do benefício fiscal a curto e médio prazo; ✓ Ampliar a capacidade de captação e investimento por meio da dedução do benefício fiscal com reajuste da dedução fiscal.
Decreto de nº 12.901/2011		
Resolução de nº 015/2015	Instrução Normativa Minc nº 01/2023	

Fonte: Levantamento de leis relativas e dados internos do Fazcultura.

3. O desafio da precificação e reajustes de produtos, bens e serviços da cultura, apoiados por meio do Programa, se dá a partir dos seguintes aspectos:

- a) Referência do preço do ingresso ao vale-cultura, por exemplo, estipulado por uma Lei de 2012, sem reajuste ao longo de uma década;
- b) Simulação de correção monetária calculada a partir dos principais índices de inflação utilizados pelo Banco Central e Governo Federal, sendo o Índice Nacional de Preço ao Consumidor: R\$ 89,29; Índice Geral de Preço do Mercado – IGP-M: \$ 116,25; e Índice Nacional de Preços ao Consumidor – INPC: \$ 89,69;
- c) Projeto de lei que tramita na Câmara Federal, Lei nº699/22, com proposta de elevar os atuais R\$ 50,00 para R\$ 80,00 o valor mensal do vale-cultura por trabalhador. Além do texto em análise na Câmara dos Deputados propõe alteração da Lei 12.761/12. Além da precificação estabelecida no artigo 27º da Instrução Normativa Minc /2023.

Tabela 3 - Precificação e reajustes de produtos, bens e serviços da cultura, apoiados por meio do Programa.

Legislação Fazcultura	Proposta do Governo Federal (em caso de adaptação)	Desafios de fluxos do Fazcultura
-----------------------	--	----------------------------------

Criação do Programa Estadual de Incentivo ao Patrocínio Cultural, Lei de nº 7.015/1996	Decreto Federal de Fomento à Cultura de nº 11.453/2023	✓ Reajustar e definir a precificação na lei de incentivo baiana, de forma a atender a diversidade dos 27 territórios de identidade; ✓ Atender demandas inerentes ao mercado sem lançar mão da democratização de acesso de dever da política pública estadual.
Decreto de nº 12.901/2011		
Resolução de nº 015/2015	Instrução Normativa Minc nº 01/2023	

Fonte: Levantamento de leis relativas e dados internos do Fazcultura.

4. Apoiar projetos dos 27 territórios de identidade, tratando da política territorial da Lei Orgânica da Cultura na Bahia, de nº LEI Nº 12.365/2011:

Tabela 4 - Apoio a projetos dos 27 territórios de identidade.

Legislação Fazcultura	Proposta do Governo Federal (em caso de adaptação)	Desafios de fluxos do Fazcultura
Criação do Programa Estadual de Incentivo ao Patrocínio Cultural, Lei de nº 7.015/1996	Decreto Federal de Fomento à Cultura de nº 11.453/2023	✓ Mapear potenciais patrocinadores nos 27 territórios de identidade a fim de ampliar o patrocínio cultural na perspectiva regional; ✓ Dialogar com gestores e fazedores da cultura local;
Decreto de nº 12.901/2011		
Resolução de nº 015/2015	Instrução Normativa Minc nº 01/2023	✓ Capacitar fazedores e atores culturais a fim de subsidiar projetos contemplando a economia da cultura em todas as regiões do estado baiano.

Fonte: Levantamento de leis relativas e dados internos do Fazcultura.

No desafio de atender as proposições de atualização do regulamento do Fazcultura, evidenciam-se limitações de fluxos a fim de que o acesso aos recursos ocorra de forma democrática e acessível em reconhecimento à diversidade cultural e regional do estado baiano, no desafio de pensar seus 417 municípios.

Gráfico 02 - Território de identidade de proponentes com projetos apoiados por meio do Fazcultura (2015-2021).

TERRITÓRIO DE IDENTIDADE DOS PROPONENTES (2015-2021)



Fonte: Programa de Incentivo ao Patrocínio Cultural – Fazcultura e Sistema de Informações e Indicadores em Cultura (SIIC).

Tabela 5 - Territórios de identidade dos proponentes.

Ano	Região Metropolitana de Salvador - RMS (qtd.)	Outros territórios de identidade (qtd.)
2015	40	3
2016	31	7
2017	27	4
2018	30	5
2019	26	13
2020	7	5
2021	9	6
RMS (Região Metropolitana de Salvador)		Outros territórios de identidade
170		43

Fonte: Programa de Incentivo ao Patrocínio Cultural – Fazcultura e Sistema de Informações e Indicadores Culturais - SIIC Clique Fomento.

A concentração do recurso do Fazcultura nos últimos anos (2015-2021), demonstradas no Gráfico 02 e na Tabela 05 acima, remetem ao desafio do estado na atualização do regulamento do Fazcultura atenta a contemplar regiões não alcançadas, ou atendidas em momentos esporádicos por meio de ações e/ou projetos oriundos da capital e dos centros urbanos.

Contudo, o Fazcultura é um Programa de promoção e fomento da economia da cultura e, com essa finalidade, deve estar em diálogo com a classe artística e de fazedores e produtores, buscando sempre alcançar a realidade do mercado e os valores praticados, sem lançar mão do compromisso do estado com a democratização de acesso proposta em sua legislação de base.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COSTA, Máira Lopes Viana da. **A lei de incentivo à cultura como política cultural: o papel da Comissão Nacional de Incentivo à Cultura.** Dissertação (Mestrado Profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais) - FGV - Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2013.

FAZCULTURA. Programa de Incentivo ao Patrocínio Cultural. Disponível em: <http://www.cultura.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=39>.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Instrução Normativa MINC Nº 1 DE 10/04/2023.** Disponível em:

<https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/instrucao-normativa-minc-n-1-de-10-de-abril-de-2023-476028057>. Acesso em Maio de 2023.

ROSÁRIO, Neusa Martins. **Mapeamento Cultural em Serrolândia/BA: levantamento e organização de dados culturais**. Dissertação apresentada para obtenção do grau de Mestre em Cultura e Sociedade ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação do Instituto de Artes Ciências e Humanidades, Universidade Federal da Bahia, 2014.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais entre o possível e o impossível. In: _____. Gisele Marchiori Nussbaumer (Org.). Teorias e políticas da cultura: visões multidisciplinares. Salvador: EDUFBA, 2007.

RUBIM, Antônio Albino Canelas e Vasconcelos, Fernanda Pimenta (organizadores). **Financiamento e fomento à cultura no Brasil: estados e Distrito Federal**. - Salvador: EDUFBA, 2017. 257 p.: il. - (Coleção Cult).

RUBIM, Linda (org.). Organização e produção da cultura. Salvador, EDUFBA, 2005.
 SECRETARIA DE CULTURA DO ESTADO DA BAHIA (SECULTBA). Acesso em Março/2022. Disponível em: <http://www.cultura.ba.gov.br/>.

SECRETARIA DE CULTURA DO ESTADO DA BAHIA (SECULTBA) - **Guia de Orientação ao Proponente - Fazcultura**. Acesso em Março/2022. Disponível em: <http://www.cultura.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=242>.

SECRETARIA DE CULTURA DO ESTADO DA BAHIA (SECULTBA) - **Guia de Orientações ao Patrocinador - Fazcultura**. Acesso em Março/2022. Disponível em: <http://www.cultura.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=242>.

SECRETARIA DE CULTURA DO ESTADO DA BAHIA (SECULTBA) - Superintendência de Promoção Cultural (SUPROCULT) - Relatório Anual de 2021. Acesso em Março/2022. Disponível em: <https://siic.cultura.ba.gov.br/pesquisa/>.

VIEIRA, Mariella Pitombo. **Política cultural na Bahia: o caso do FazCultura**. 2004. 240 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.

TERRITÓRIO E RETICULARIDADE DE POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURAIS: MOVIMENTO CULTURAL SUPERNOVA

Pamela E. M. Arteaga¹
Maria de Fátima Makiuchi Rodrigues²

RESUMO: Procuramos as dinâmicas escalares em um território específico – a Região Administrativa de São Sebastião (Brasília-DF) e a partir de um grupo – o Movimento Cultural Supernova – pretendemos avançar no aprofundamento da dinâmica escalar em sua conexão com o fazer cultural, aproximando a reflexão da Mirada ao Revés e das Representações Sociais. Abordagem escalar é sobre o movimento cultural Supernova na sua relação com o edital do Fundo de Apoio à Cultura – FAC Regionalizado³, instrumento de fomento à cultura no DF, e a articulação – ou desarticulação – das relações entre escalas ainda frágil como alternativa de compreensão do campo das políticas públicas em cultura. As vivências com o Movimento Cultural Supernova em São Sebastião (DF) exigem repensar não apenas o sentido de políticas públicas de cultura em sua processualidade territorial – na medida em que há fraturas/conexões – entre o que programa o Estado e o que vivencia os atores/agentes em espaços ditos periféricos.

PALAVRAS-CHAVE: Subjetividade. Políticas Públicas Culturais. Território – Rede, Instrumento de Fomento.

INTRODUÇÃO

A pesquisa foi desenvolvida no Distrito Federal (DF) com atores culturais de diferentes linguagens artísticas que usam o território como cenário de desenvolvimento

¹Doutora em Desenvolvimento, Sociedade e Cooperação Internacional pela Universidade de Brasília –UnB, Mestre em Geografia/UnB, Psicóloga pela UFG e UISEK. Professora voluntária no Programa de Graduação CEAM/UnB. E-mail: pam.morales.a@gmail.com.

²Coordenadora do Programa Pós-graduação em Desenvolvimento, Sociedade e Cooperação Internacional, Coordenadora do Núcleo de Estudos em Cultura e Desenvolvimento, CEAM/UnB. E-mail: fatima.makiuchi@gmail.com.

³O Fundo de Apoio à Cultura – FAC é um instrumento de fomento na área cultural que a cada ano publica edital para patrocínio de projetos culturais no Distrito Federal. Os atores culturais da cidade pleiteiam o recurso para desenvolverem atividades culturais nas Regiões Administrativas.

cultural, econômico e social. Abordagem é sobre o movimento cultural Supernova na sua relação com o edital do Fundo de Apoio à Cultura – FAC Regionalizado⁴, instrumento de fomento à cultura no DF, gerenciado pela Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa – Secec e a articulação – ou desarticulação – das relações entre escalas ainda frágil como alternativa de compreensão do campo das políticas públicas em cultura..

Brasília, é conhecida como a cidade planejada para ser a nova capital e nó integrador do território (Caiado, 2016), cujo plano é o da cidade ampla e “naturalmente” acomodada ao planalto, buscando a criação da convivência na ordenação de suas formas (Peluso, 2003). Desde o início de sua história, houve uma diferenciação entre o funcionalismo público e os operários e migrantes “candangos”⁵, expulsos do planejamento ou afastados do centro decisório com sua “erradicação”⁶ para as chamadas “cidades satélites” do Distrito Federal, hoje Regiões Administrativas – RAs⁷, configurando um “entorno” polinucleado metropolitano (Paviani, 2010).

O Distrito Federal, é dividido em 33 Regiões Administrativas⁸, com um passado recente, o DF teve um povoamento veloz com urbanização de modelo centro-periferia (Anjos, 2008), com as especificidades, problemáticas e desigualdades que caracterizam seus territórios. Estudar a dimensão territorial – de um ponto de vista local – em articulação com o instrumento público, em São Sebastião, se torna necessário porque as Regiões Administrativas (RAs) possuem uma constituição histórico-espacial própria, mas não raro percebida como um apêndice de Brasília, como no caso de São Sebastião onde milhares de *candangos* se estabeleceram produzindo tijolos nas olarias para a construção dos eixos Sul e Norte do Plano Piloto (RA I do Distrito Federal).

A escolha pelos atores culturais que vivem e constituem práticas territoriais com significado cultural, configura-se uma escolha pela reflexão de quem está atuando “na ponta”

⁴O Fundo de Apoio à Cultura – FAC é um instrumento de fomento na área cultural que a cada ano publica edital para patrocínio de projetos culturais no Distrito Federal. Os atores culturais da cidade pleiteiam o recurso para desenvolverem atividades culturais nas Regiões Administrativas.

⁵Designação dada aos operários das grandes obras da construção de Brasília.

⁶O caso emblemático é o da Ceilândia. O nome da RA deriva da sigla CEI, Centro de Erradicação de Invasões, construída para abrigar parte da população expulsa, não raro de maneira violenta, resultando até em massacres em 1970, como atesta o documentário *Conterrâneos Velhos de Guerra*, de Vladimir Carvalho.

⁷Por questões legais, no Distrito Federal não podem existir cidades ou processos de desmembramento, o que cria um híbrido de estado e município, onde as RAs são uma expressão contraditória, com administração própria, mas com reduzida autonomia em relação ao governo distrital.

⁸De acordo com a Lei nº 3.754, de 14 de abril de 1960, que dispõe sobre a Organização Judiciária do Distrito Federal.

de processos que, não raro, são ordenados, concebidos e representados nas políticas públicas culturais que se projetam territorialmente. Isto nos exige uma abordagem metodológica em convergência com duas teorias que reconhecem os grupos e indivíduos como atores criativos, “Mirada ao Revés” (Boullosa, 2013) e Representações Sociais (Moscovici, 2009), com um pano de fundo fenomenológico em termos de procedimentos de pesquisa: conversação informal, entrevistas em profundidade e vivências imersivas com o Supernova. Desenvolvidas como suporte para o trabalho de pesquisa centrado nos que fazem cultura e participam da formação do território (Haesbaert, 2004) reconhecidamente (ou desejosamente) articulado por práticas de instrumento público de fomento à cultura.

Desta maneira, assumimos que o Edital Regionalizado, não são os textos legais em si – embora estes importem – mas ações territoriais dos atores na instituição (Merleau-Ponty, 2012) cotidiana das políticas culturais que, assim, não podem ser compreendidas apenas como práticas estatais, muito embora o Estado seja um ator complexo central ao processo. Além disso, a maneira com que os atores constroem suas expectativas e projetos pessoais e coletivos importa na dinâmica da ação dos mesmos para além de uma objetividade da ação, ou antes, entender que ação não se restringe a objetividade, mas envolve processos subjetivos e de reelaboração de significados sociais.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A abordagem do território é desenvolvida a partir das representações sociais dos atores culturais que usufruem do edital e ocupam os espaços urbanos, que se organizam e articulam no território em rede e em saltos de escala⁹, com uma transversalidade estabelecida para a conquista e o reconhecimento dos próprios territórios culturais gerenciados. Assim, o conceito relevante é o de território-rede, entendido como um território que se articula como exercício espacial de poder que está em franca formação de tal forma que as redes se adensam e se complexificam (Haesbaert, 2004). Ela é movimento, ritmo, força expressiva que se retroalimenta de dinâmicas simbólicas e de sobreposições que não são estáticas. Nessa perspectiva, pode-se dizer, grosso modo, que o território é hoje considerado um espaço

⁹Salto de escala entendido como uma experiência de mobilização e associação dos atores com outros territórios culturais em escala local, regional, nacional e internacional. O salto envolve trocas de saberes, apoio à produção, apresentações artísticas, o que faz que o ator cultural se mobilize no território por redes de conexões, ocupando outros espaços, não só os de referência.

produzido por meio de técnicas, práticas sociais de ações culturais e pelo conjunto de diferentes atores inter-relacionados em tramas de poder.

A cultura é uma das dimensões do território mais referidas nos debates sobre a valorização histórica do espaço e aqui será entendida conforme definida na antropologia social, enfatizando os aspectos subjetivos dos atores. Especificamente, na teoria da prática social e a crítica cultural proposta por Ortner (2016), e sua subjetividade que, em uma dinâmica individual-social, provoca sentidos de entendimento do mundo (González Rey; Martinez, 2017), complexificando o sentido de “ator cultural” normalmente achatado em estudos de políticas públicas da área. Nos termos de Ortner (2005, p. 60):

“[...] as complexidades da consciência mesmo diante das formações culturais mais dominantes. Isso não quer dizer que os atores possam ficar “fora da cultura”, pois é claro que não podem. Mas é para dizer que uma consciência totalmente cultural é ao mesmo tempo sempre multifacetada e reflexiva, e sua complexidade e reflexividade constituem as bases para questionar e criticar o mundo em que nos encontramos” (Ortner, 2005, p. 60).

Ainda que haja uma dominação cultural e, muitas vezes, certos instrumentos de fomento de políticas públicas culturais tem a intencionalidade de operar tal dominação, mesmo mobilizando palavras de liberdade, os sujeitos produzem sentidos subjetivos (González Rey; Martinez, 2017) que podem servir como fundamento de transformação não só pessoal, mas coletivo e social em termos contestatório, sem que haja uma separação fixada entre aspectos racionais e emocionais nas situações concretas. Os atores culturais são as pessoas que elaboram, criam e realizam cultura no território, sendo conhecidos assim pela especificidade do seu trabalho de ser, criar e produzir bens culturais reconhecíveis socialmente. Eles pertencem a diversos segmentos, da cultura erudita à popular, das áreas da dança, do teatro, da música, das artes visuais, do artesanato e do hip hop. Desse modo, a arte é compreendida como parte da cultura, já que expressa sentimentos e emoções representadas por essas diferentes linguagens e, concomitantemente, constitui um tipo de memória coletiva e patrimônio socioterritorial partilhável.

O PAPEL DOS INSTRUMENTOS PÚBLICOS DE FOMENTO À CULTURA NO TERRITÓRIO: O EDITAL FAC REGIONALIZADO

As políticas de fomento são um aspecto importante – e que dialoga com a execução das políticas públicas culturais em microescala – especificamente os instrumentos públicos. Assim, a relação entre os beneficiários das políticas de fomento e gestores públicos é conflituosa, bem como entre aqueles e o instrumento escolhido. Considerar a formação e

historicidade do Distrito Federal pode contribuir na análise do edital do Fundo de Apoio à Cultura – FAC Regionalizado¹⁰ e na compreensão da dinâmica entre esse instrumento de fomento, os atores e o quadro de valores argumentativos que representam o território em um olhar multiescalar e processual, já que a política pública é entendida como um processo. O edital do FAC Regionalizado foi criado para descentralizar recursos destinados à cultura e a partir da narrativa e das representações sociais¹¹ dos atores buscou-se levantar interpretações dessa política pública.

Não raro os atores culturais referem-se ao edital como sendo também um tipo de ator. De fato, na perspectiva de Latour (2012), o edital configura um articulador da rede de formação das políticas públicas culturais em processo de territorialização. Portanto, é preciso considerar que a política pública não se reduz à atuação intencional e instrumental do Estado (via Secretaria de Cultura), que o edital tampouco seja uma simples resposta a um problema, ao contrário, ele é reformulado de maneiras diversas pelos atores culturais. Assim como o edital pode se configurar em um tipo de ator, conforme referido nas entrevistas, a sua força normativa é compreendida pelos atores como um nó na rede territorial da cultura no Distrito Federal. Assinalam Amorim e Boulosa na teoria mirada ao revés:

“[...] um instrumento de políticas públicas pode se apresentar em diferentes modos, com diferentes graus de complexidade, produzindo diferentes subsistemas atoriais de políticas públicas, mobilizando muitos e diferentes recursos, com diferentes graus de precisão, coerência, pertinência, eficiência, eficácia, a depender de quem o observa” (Amorim; Boulosa, 2013, p. 60-61).

Essa complexidade é um “rastros” que o instrumento revela para se pensar a amplitude da política pública não como exclusividade da ação do Estado, mas na dinâmica dos atores envolvidos em uma problemática – neste caso, cultural – em situação concreta e, portanto, sempre contingente e com diferentes manobras e avaliações mútuas entre os atores. Nesse sentido, aproxima-se da abordagem da mirada ao revés, sem se perder de vista a necessidade de ampliar o debate em termos territoriais e, ao mesmo tempo, sem se desconsiderar que há uma especificidade contextual (Distrito Federal) e dimensional (a política pública de cultura). Como assinala a representação social do entrevistado:

“[...] Aí temos outro entrave que é o seguinte, eu não posso pegar e pensar em correr o risco de que meu projeto não passe, eu não tenho como ter certeza de que meu projeto vai passar, então a gente começou a pensar, é como se a gente fizesse o seguinte, você tem um rifle que você dá um tiro para acertar um pássaro, vou ser não

¹⁰Instrumento de fomento de projetos culturais destinado a descentralizar os recursos culturais no Distrito Federal. O primeiro edital do FAC Regionalizado foi publicado pela Secretaria de Cultura do DF em 2016.

¹¹Representações sociais são princípios construídos pelas interações e compartilhados por diferentes grupos que por meio delas compreendem e transformam a realidade.

muito ecológico, eu não atiro com o rifle, como eu percebi que o edital, ele não vai levar em consideração a qualidade intrínseca de minha poesia, de minha arte, eu atiro com uma espingarda de soca, aí não necessariamente tu mata o pássaro que tu quer, mas vai matar algum pássaro” (Entrevistado 5, 2019).

Soma-se a isto um olhar em outra escala, a de que o território não é apenas uma resultante concreta das ações e tensões, mas também uma ilustração e, pode-se dizer, um território-zonal para as atividades estratégicas dos diferentes atores. Portanto, é importante também compreender o território enquanto representação, já que qualquer projeto no espaço revela uma imagem desejada. Essa interpretação se dá através de relações que contêm códigos semânticos marcados por meios econômicos, bem como outras dimensões, tais como a política pública cultural e a própria cultura que se relacionam no exercício do poder de apropriação territorial.

“Na verdade, ele [edital] é a mais importante ação que a gente tem [...], porém se você for pensar que o Teatro Nacional ele fica ao lado da Rodoviária, e que de alguma forma quando você chega na Rodoviária vindo de todos os pontos de Brasília, você vai andar 200 metros e poder chegar ao teatro então você pode dizer que tem acesso né, mas atravessar aquela rua, para nós, pobres, são milhares e milhares de quilômetros” (Entrevistado 5, 2017).

Na fala acima, o ator cultural destaca a importância do edital do FAC enquanto instrumento da política pública cultural do DF, ao mesmo tempo em que revela a sua dificuldade para acessá-lo. Em termos concretos, as trocas de informações e a relação estabelecida na constituição dos territórios, por exemplo, entre o edital do FAC Regionalizado e os atores culturais em São Sebastião – e mesmo entre eles em combinações diferentes – dão-se a partir de uma constituição histórica e, não raro, podem cessar ou se desfazer. Mas, conceitualmente, há uma potencialidade infinita de conexões com o uso das redes sociais. Esse processo envolve diversas dimensões que vão aparecer nas trocas dentro da comunidade, onde os atores estabelecem múltiplas relações, não só de cunho cultural.

Esse é um aspecto central para se compreender como se tece o território de São Sebastião na perspectiva dos atores culturais, haja vista que, por mais que as políticas públicas e editais de fomento cultural contemplem uma representação do espaço, ela é associada, negada, conectada ou manobrada pelos sujeitos em suas trajetórias com suas próprias representações sociais.

AÇÕES RETICULARES NO TERRITÓRIO

Os atores que vivem em São Sebastião representam o território por meio de diferentes símbolos, descritos e poetizados. Mas é sabido que o território não é apenas uma

representação simbólica, ele é adensado por redes de associações entre os atores que nele atuam, e por redes externas, estruturadas com a finalidade de fazer trocas artísticas, e de divulgação, capacitação e organização comunitária, conforme ilustra o mapa a seguir. O mapa apresenta as ocupações do Movimento Cultural Supernova em São Sebastião nas atividades artísticas descritas.

Ilustração 1 - Mapa da ocupação de espaços em São Sebastião pelo Supernova.



Fonte: Artega (2020).

Compreende-se que o Supernova assimila a cultura de forma subjetiva, ou seja, os atores culturais do coletivo formam-se no próprio fazer artístico, outorgando poder para si próprios e para os outros. Da necessidade incessante de vivenciar a cultura e de oferecer atividades de lazer à comunidade de São Sebastião, é que começa a surgir a ideia de uma vitrine cultural na cidade.

“Então a gente começou a pensar em *Vitrine Cultural*, então cada sarau, cada coisa que a gente faz [...] a gente leva um pequeno equipamento de som, faz um anúncio pelas redes sociais [...]. Normalmente esse emergente [artista amador] tem ou não alguma qualidade, alguma coisa vai acontecer ali que novos valores vão surgir” (Entrevistado 5, 2017).

O ator cultural fala sobre como se estabelecem as trocas no território, fazendo esse vínculo de símbolos para poder levantar a representação de sua ocupação artística na cidade. Esse processo de relações sociais vai constituindo a história no território no qual, por meio desse evento, as pessoas da comunidade vão estabelecendo conexões e reconhecendo nessa casa noturna um espaço para a prática cultural.

Nesses eventos vão se estabelecendo ligações de cooperação não só no sentido de produção cultural, mas também de temas relevantes para os artistas. As ligações têm uma funcionalidade material e imaterial porque são expressivas, comprometendo o coletivo a atuar em diferentes direções e reforçando a constituição do território-rede do coletivo em São Sebastião: “Nós já apresentamos em Taguatinga, Ceilândia, Recanto, Plano Piloto, Brazlândia, Paranoá, [...] parte do Supernova vai se apresentar no sarau da Cida, sempre considerado que se um vai, foi todos, representa” (Entrevistado 8, 2020).

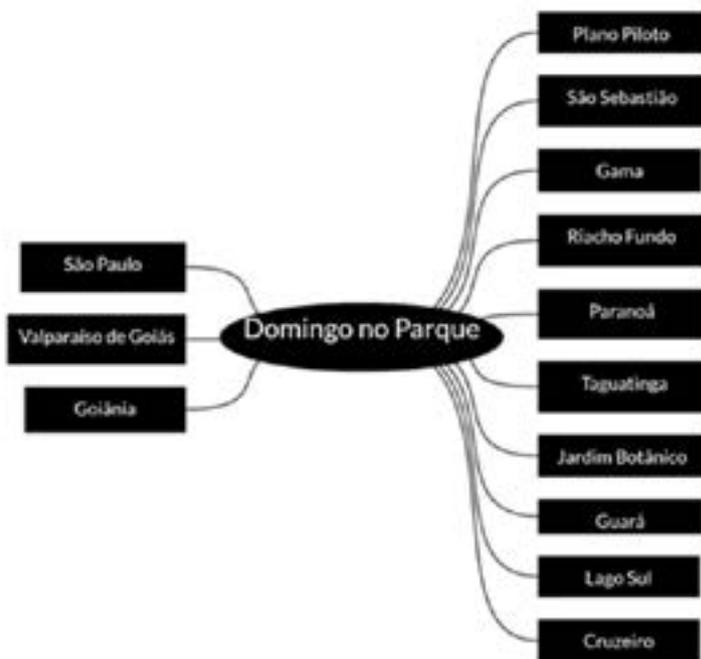
Pode-se perceber assim o trabalho multiescalar proposto conscientemente pelo Supernova: na escala mais local, os eventos realizados cotidianamente; na escala mais regional, a articulação com entidades sociais das diferentes Regiões Administrativas.

As ações do Supernova formam um território-rede em articulação que não se limita às fronteiras administrativas do domínio do GDF, visto que o coletivo compreende que essas apresentações em outros espaços são vitais não apenas para as expressões culturais, mas políticas, sociais e materiais do grupo. O coletivo se reafirma em seus integrantes (conforme destacado na fala do Entrevistado 8), ou, em certa medida, o coletivo parece territorializar os indivíduos ampliando o sentido de escala.

Pode parecer abstrata a ideia de um território-rede, multidimensional com pretensões de acessar diversas escalas. Porém, um exemplo categórico se dá através de ações como o Domingo no Parque, ação cultural no qual foram apresentadas mais de 145 expressões culturais, e que proporcionou ao coletivo reconhecimento no Distrito Federal. O evento converteu-se em um nó da rede do Supernova, impulsionando o trânsito do grupo para outros espaços da Região Integrada de Desenvolvimento do Distrito Federal – RIDE.

O Domingo no Parque é um evento cultural com enfoque ambiental no qual se reúnem várias linguagens culturais: apresentações musicais, de teatro, dança, sarau, poesia, além de atividades para as crianças e as famílias. Desde 2010 o Supernova dedica-se à recuperação do parque localizado no Bairro do Bosque, em São Sebastião. Assim, tem sido um espaço de valorização junto à comunidade dessa área de preservação que recebeu melhorias na infraestrutura e hoje já dispõe de um plano de manejo junto aos órgãos do Governo do Distrito Federal. Com várias edições, o evento conta com a participação de artistas locais, de outras Regiões Administrativas e de fora do Distrito Federal. Ele começou sem apoio do governo, mas nas últimas edições conseguiu patrocínio.

Ilustração 2 - Território-rede do Domingo no Parque.



Fonte: Arteaga (2021).

Ao trabalhar as categorias “território e cultura” e como o ator compreende o desenvolvimento da vida cultural, é crucial o apoio de uma perspectiva geográfica que defina território enquanto uma formação a partir do espaço, enquanto o resultado de uma ação conduzida por um ator sintagmático em qualquer nível (Raffestin, 1993). Porém, esse “resultado” é, inevitavelmente, processual, uma vez que as ações dos atores são modificadas e constrangidas pelo próprio território constituído. Há, portanto, um “poder ativo” do território sobre os atores e destes – em diferentes graus e intensidades – sobre o funcionamento, expansão ou contenção do território.

Entende-se também o conceito de transversalidade por parte dos atores culturais, como uma resignificação do território e das normativas institucionais, apontando novas formas de abordagem na realidade vivenciada. Assim, Guattari (2004) propôs a transversalidade como uma ferramenta conceitual no processo de seguir outras tramas que vitalizam o coletivo. Transversalidade esta que, por sua vez, opor-se-ia tanto à verticalidade grupal (com suas estratificações piramidais e hierárquicas) quanto às dinâmicas horizontalizadas, em que um

setor tende a se organizar nas contingências de seu campo situado, no cultivo, por exemplo, de uma “coesão grupal” a propor uma política identitária.

Sendo assim, a emergência de territórios de afirmação de práticas e disputas de políticas culturais precisa lidar com a complexidade escalar – ou multiescalar – que envolve uma reticularidade tensa de disputas que podem ir desde a macroescala de governo até mesmo, para alguns, o corpo (e a subjetividade) dos indivíduos (HAESBAERT, 2004); bem como encarar o território de maneira mais funcional (efetivação de uma política de governo e resultado econômicos imediatamente visíveis) ou mais simbólico (constituição de uma memória de pertencimento e reforço de partilha coletiva), num hibridismo que se conecta com a dinâmica de como estamos abordando a política pública e os atores culturais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As vivências com o Movimento Cultural Supernova em São Sebastião (DF) exigem repensar não apenas o sentido de políticas públicas de cultura em sua processualidade territorial – na medida em que há fraturas/conexões – entre o que programa o Estado e o que vivencia os atores/agentes em espaços ditos periféricos. Exigem ir além em três sentidos escalares: a) perceber a Política como espalhamento geográfico de objetivos diversos, conflitivos, situados e contingentes que “usam” e “problematizam” a mesma de maneiras imprevisíveis b) a centralidade do aspecto subjetivo e da criação da memória territorial como configurando de maneira determinante a política como problema público; c) as pesquisas em política pública de cultura tendem, mesmo que criticando, a reproduzir um padrão de enxergar a realidade com espaços lisos, pontuais e de dimensões bem delimitadas, o que exige outra cartografia do real para fins de pesquisa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAUJO, M. S. F. **São Sebastião (DF): do sonho à cidade real**. 2009. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), Universidade de Brasília, Brasília, 2009. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/4362>. Acesso em: 20 dez. 2020.
- ARTEAGA, P. E. M. **Território e reticularidade de políticas públicas culturais: o caso do movimento cultural Supernova em São Sebastião no DF**, 2020 (no prelo).
- ARTEAGA, P. E. M.; MAKIUCHI, M. F. **Cultura, Política e Território: o território como campo de realização, conflito e mediação em torno da cultura**, 2020 (no prelo).

BOTELHO, I. Dimensões da cultura e políticas públicas. **São Paulo em Perspectiva**, v. 15, n. 2, p. 73-83, 2001. Disponível em: www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/veiculos_de_comunicacao/SPP/VOL15N2/8580.PDF. Acesso em: 20 dez. 2020.

BOULLOSA, R. F. Mirando ao revés nas políticas públicas: notas sobre um percurso de pesquisa. **Revista Pensamento & Sociedade**, v. 28, n. 3, São Paulo: PUC, 2013, p. 67-84. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/pensamentorealidade/article/view/17572/15028>, acesso em 08.09.2020.

CAIADO, M. C. S. Estruturação urbana e mobilidade intra-regional: a região do entorno de Brasília. **Anais**, p. 1-26, 2016. Disponível: <http://www.abep.org.br/~abeporgb/publicacoes/index.php/anais/article/viewFile/967/932>. Acesso em: 14 jun. 2017.

CODEPLAN. **Pesquisa distrital por amostra de domicílio (PDAD)**. Brasília, DF, 2018. Disponível em: <http://www.codeplan.df.gov.br/wp-content/uploads/2019/03/Destaques-PDAD-2018.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2020.

GONZÁLEZ REY; F, L.; MITJÁNS MARTINEZ, A. M. **Subjetividade, teoria, epistemologia, método**. Campinas: Alínea, 2017.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs**. São Paulo: Ed. 34, 1995.

JASPERS, K. **Filosofia**. Tomos I e II. Madrid: Universidad de Puerto Rico, 1958.

HAESBAERT, R. **O mito da desterritorialização**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

MERLEAU-PONTY, M. **O visível e o invisível**. Tradução de José Arthur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MOORE, A. A. **Rethinking scale as a geographical category**: from analysis to practice. *Progress in Human Geography*, v. 32, n. 2, p. 203–225, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/0309132507087647>. Acesso em: 20 dez. 2020.

MOSCOVICI, S. **Representações sociais**: investigações em psicologia social. Editado por Gerard Duveen. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. Petrópolis: Vozes, 2003.

PAVIANI, Aldo (Org.). **Brasília 50 anos**: da Capital a Metrópole. Brasília, Editora UnB, 2010.

PELUSO, Maria Luiza. Brasília: do mito ao plano, da cidade sonhada à cidade administrativa. **Revista Espaço e Geografia**, v. 6, n. 2, 2003.

ORTNER, S. B. Subjetividade e crítica cultural. **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, ano 13, n. 28, p. 375-405. jul./dez, 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ha/v13n28/a15v1328.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2020.

SENNETT, R. **Juntos**: os rituais, os prazeres e a política da cooperação. Rio de Janeiro: Record, 2012.

FOMENTO CULTURA RIO: A TRAJETÓRIA DO INVESTIMENTO DIRETO NA CULTURA CARIOCA

Lia Baron¹

RESUMO: O artigo traça o histórico dos instrumentos de fomento direto na cidade do Rio de Janeiro, nos últimos 20 anos, conferindo destaque à última década. Aborda esta trajetória propondo o estabelecimento de quatro ciclos: 1) surgimento; 2) consolidação; 3) apagão e emergência; 4) retomada e descentralização. Discute a descontinuidade como traço característico deste caminho e tematiza a necessidade de um processo de institucionalização que garanta estabilidade às políticas de fomento para a cultura carioca.

PALAVRAS-CHAVE: Fomento. Descentralização. Democratização. Políticas públicas. Cultura carioca.

INTRODUÇÃO

A história do fomento direto à cultura na cidade do Rio de Janeiro é caracterizada por ciclos descontínuos e irregulares. Ainda assim (e talvez por causa disso), o fomento é um dos temas mais quentes da política cultural carioca. Todo início de ano, os gestores correm a procurar meios para responder às questões reiteradamente colocadas pelos produtores e agentes culturais: Vai ter fomento? De qual valor? Quais serão as linhas? Quando sai o edital? Quem pode concorrer?

O fomento direto no Rio não é uma certeza porque não há lei específica que garanta e organize a reversão direta de recursos aos projetos culturais cariocas. Refiro-me aqui às transferências não incentivadas e realizadas com verba do orçamento municipal. Diferente é a realidade do fomento indireto, viabilizado pelo incentivo fiscal. Sua existência e regularidade são asseguradas pela Lei do ISS², que apenas em 2022 permitiu o investimento de R\$ 55

¹Doutora em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio. É pesquisadora da Cátedra Unesco de Políticas Culturais e Gestão. Também é professora, gestora e consultora. Email: liabaron@gmail.com.

²Lei nº 5.553, de 14 de janeiro de 2013.

milhões na produção cultural da cidade³. A Lei do Sistema Municipal de Cultura⁴, por seu turno, menciona algumas vezes o termo “fomento”, sobretudo quando tematiza o Fundo Municipal de Cultura, mas não vincula recursos orçamentários e não estabelece a periodicidade de apoio.

Neste artigo, procuro historicizar a trajetória do fomento direto no Rio nos últimos 20 anos, conferindo destaque à última década. Explico: foi no ano de 2013 que surgiu a primeira iniciativa pública nomeada como “Programa de Fomento à Cultura Carioca”, isto é, um conjunto complexo de linhas de apoio a projetos, com pretensão de se repetir segundo uma periodicidade regular, e com o objetivo de colaborar para conferir organicidade e previsibilidade à cena cultural carioca. O Programa nasceu, assim, com a intenção de se conformar como uma política pública. Ele procurou conferir à cena cultural carioca a possibilidade de produzir em maior escala e aos cidadãos o direito de acesso a um conteúdo vasto e inédito.

Além disso, representou a possibilidade de subsistência, consolidação e crescimento de um imenso número de empreendedores e agentes de cultura. Apesar de o Rio de Janeiro ser reconhecido como fonte pulsante de conteúdos simbólicos e estéticos, a cena cultural carioca apresenta hoje uma ativação econômica insuficiente para alcançar níveis de produtividade regulares sem a presença e o apoio do estado - sobretudo quando nos referimos às iniciativas de menor porte, inéditas, experimentais ou de baixo potencial comercial. As ações de fomento direto no Rio são decisivas para sustentar uma vida cultural equilibrada na cidade, assim como o é em tantas outras cidades brasileiras.

Devo esclarecer aqui que trato por “fomento” as ações de transferência de verba a projetos culturais realizados pela sociedade civil, com o objetivo de garantir sua execução e fortalecimento. Embora hoje já se tenha admitido conceitualmente que as ações de fomento podem ser relativas a um conjunto variado de estratégias para a ativação de projetos, muitas vezes prescindindo do financiamento, prefiro tratar aqui o fomento como um processo que envolve recursos financeiros. A escolha se dá por me aproximar de um ambiente de significados mais comumente assimilado pela gestão cultural.

Por fim, me parece relevante evidenciar que há praticamente dez anos tenho estado vinculada ou próxima da gestão de cultura no Rio, ora como servidora comissionada da SMC, ora como colaboradora eventual. Isso me traz certa facilidade para realizar esta breve

³O cálculo é aqui referente aos valores efetivamente executados naquele exercício.

⁴Lei nº 6.708, de 15 de janeiro de 2020.

recuperação histórica, que conta para sua construção com minha memória e com o acesso a dados. Por outro lado, convém advertir que não se pode esperar deste texto um tom isento ou algo desprovido de conteúdo subjetivo. Minha afeição com o tema é justamente o que me traz a escrever este artigo.

SURGIMENTO

A primeira ação de fomento à cultura carioca nasceu em 2003, durante a gestão do prefeito Cesar Maia (2001-2008), quando o ator Miguel Falabella era gerente da Rede Municipal de Teatros e criou o FATE - Fundo de Apoio ao Teatro. Apesar do nome, o FATE era um edital de seleção de projetos viabilizado com recursos do orçamento municipal, e não um fundo formalmente constituído. Descontinuado por um longo período, foi retomado em 2009, quando a cidade já era comandada por Eduardo Paes (2009-2016), passando a ganhar reedições periódicas.

Em 2011, além do teatro, outras linguagens artísticas passaram a ser beneficiadas pelo fomento municipal: foram criados o Fundo de Apoio à Dança (FADA), o Fundo de Apoio à Música (FAM) e o Fundo de Apoio às Artes Visuais (Pró-Artes Visuais), formando um conjunto de editais que seriam relançados no ano seguinte - em ambos os casos, com o investimento de R\$27 milhões. O quarteto FATE/FADA/FAM/Pró-Artes Visuais significou a abertura de um caminho, a ser traçado pela Prefeitura do Rio, na direção da constituição de uma política de fomento mais ampla, sobretudo em função da progressiva diversificação de setores contemplados e de uma expectativa de repetição anual dos certames.

Alguns ajustes, no entanto, haveriam de ser enfrentados, como o fato de a operacionalização dos editais ser realizada em papel impresso, o que comprometia a eficiência dos processos seletivos; e o fato de os produtores contemplados firmarem com a prefeitura termos de convênio, instrumentos jurídicos inapropriados para a constituição da relação de fomento entre entes públicos e empresas privadas.

De todo modo, é importante ressaltar que o lançamento do conjunto de editais atualizava a política cultural carioca com relação a uma tendência verificada nacionalmente, que consistia na migração das ações de apoio realizadas de modo discricionário para o método de seleção pública orientada por instrumentos transparentes e republicanos. Na primeira década dos anos 2000, o lançamento de editais públicos para financiamento a projetos passou a ser não apenas praticado como fortemente incentivado pelo Ministério da Cultura. Naquele momento, o MinC era dotado de forte potencial de influência sobre estados e municípios,

fornecendo diretrizes para a formulação de suas políticas. A Secretaria de Estado de Cultura do Rio, por exemplo, aumentou substancialmente o número de editais lançados e o volume de recursos investidos naquela época. E o município passou a construir uma trajetória similar.

CONSOLIDAÇÃO

O ano de 2013 marcou o lançamento do primeiro Programa de Fomento à Cultura Carioca, criado “para garantir calendário regular e ampliar os editais de fomento da SMC”, segundo o relatório de gestão da Secretaria⁵. A ideia era impulsionar a cadeia produtiva de forma mais ampla e estruturante, contribuindo ainda para a sua organização, previsibilidade e sustentabilidade financeira. Acreditava-se que o lançamento do Programa de forma repetida e com modelagem similar ao longo dos anos poderia favorecer um ordenamento do mercado e uma diversificação da oferta cultural.

Além das anteriormente implementadas linhas de apoio ao teatro, dança, música e artes visuais, outras linguagens foram incorporadas naquela primeira edição do Programa: circo, incentivo ao hábito da leitura, estudos e pesquisas sobre a cultura carioca, espetáculos e intervenções ao ar livre, além de mostras, festivais, mercados e premiações culturais. Houve um incremento financeiro de R\$6 milhões com relação ao conjunto de editais lançados no ano anterior: o investimento total somava R\$33 milhões em 2013. Pela primeira vez, o fomento foi rodado em sistema digital auditável (cedido pelo Instituto Oi Futuro), o que favoreceu uma gestão mais eficaz e transparente do processo. Naquela primeira edição, foram estabelecidos valores para aporte relativamente altos (podendo chegar a R\$400 mil para cada projeto), o que permitia aos produtores executá-los com relativo conforto. Tendo sido identificada uma tendência à concentração das políticas culturais municipais no Centro e na Zona Sul da cidade, o Programa incentivou a circulação de espetáculos nas Lonas e Arenas Culturais, equipamentos de perfil popular situados em regiões periféricas.

O Programa durou quatro anos. No entanto, sofreu decréscimo orçamentário progressivo - no último ciclo, foi lançado no valor de R\$24,8 milhões. E foi rebatizado ao longo do percurso, ganhando os nomes de “Viva a arte!” em 2015 e “Programa de Fomento às Artes” em 2016. Algumas outras alterações de desenho também foram perceptíveis no decorrer do tempo, como a inclusão de determinadas linhas e o desaparecimento de outras. A linha de espetáculos e intervenções ao ar livre durou apenas um ano, sendo descontinuada em

⁵Disponível em:

<http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/3607145/4180101/relatorio201320162812finalvirtual.pdf>. Acesso em: 11 dez. 2022.

2014. Já em 2015, a linguagem de circo foi incorporada à linha de teatro, com a qual dividiu verba e disputou o quadro de vagas (a estratégia foi abandonada logo no ano seguinte, com a recomposição da linha circense). Em 2014, aparecem as linhas LGBT, de projetos para infância e de projetos para museus. Delas, apenas a de infância persiste em 2015, ano em que também é testada a linha de artes integradas. LGBT e museus voltam em 2016, edição em que as novidades são as linhas de cultura afro/de matriz africana e de projetos para pessoas com deficiência.

Apesar da diminuição orçamentária de certa falta de regularidade na divisão das linhas, o Programa de Fomento foi bem incorporado pelo meio cultural como uma política de governo. Bastante associada como marca do segundo mandato do prefeito Eduardo Paes (2013-2016), o Fomento foi em grande medida responsável por organizar a relação da gestão com a classe, naquele momento.

Cabe contextualizar, aliás, que aquele segundo ciclo de gestão de Paes foi caracterizado pela expansão na arrecadação, pela alavancagem na captação de recursos e pelo crescimento do investimento público no Rio. Um clima de euforia econômica e social tomava conta da cidade, tendo como pano de fundo a realização de grandes eventos: a Jornada Mundial da Juventude (2013), a Copa do Mundo (2014) e os Jogos Olímpicos (2016) foram os mais marcantes, além do calendário comemorativo dos 450 anos do Rio, nomeado Rio 450 (2015)⁶. Este pacote de boas notícias para as redes produtivas locais conseguia, em alguma medida, fazer frente ao ambiente de ansiedade política disparado pelas manifestações de 2013 e pelo ciclo de retração econômica que o país passava a enfrentar.

O último ano de edição do Programa de Fomento não acompanhou a reputação conquistada ao longo dos anos. Os projetos vencedores do edital de 2016 não foram remunerados pela Prefeitura. Juridicamente, a gestão estava respaldada, já que o edital previa que a liberação dos valores estava “condicionada à disponibilidade orçamentária e financeira, caracterizando a seleção como expectativa de direito do Proponente”⁷. Mas o não pagamento do fomento criou um desgaste em pleno ano eleitoral, e terminou por arranhar a credibilidade do Programa.

⁶Cf.: ROCHA, Glauter. A economia dos Jogos Rio 2016: bastidores e primeiros impactos. Brasília: Ipea, 2017. (Nota Técnica, nº 37).

⁷O trecho pode ser lido no item 2.5 do Regulamento nº 02/2016, disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/6243153/4164472/FOMENTO2016REGULAMENTO.pdf>. Acesso em: 12 nov. 2022.

APAGÃO E EMERGÊNCIA

O caso do Programa de Fomento à Cultura Carioca deu-se em 2017, quando Marcelo Crivella (2017-2020) assumiu a condução da cidade. 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.

Para quem acompanhava a política carioca, não foi surpresa o total desaparecimento do Programa de Fomento, e dos editais de maneira geral, nos anos de 2017, 2018 e 2019. Durante o período, a equipe da SMC dedicou-se ao lançamento dos editais realizados com recursos federais no âmbito da Política Nacional de Cultura Viva⁸ - mais ligada aos campos da cidadania e da diversidade cultural do que propriamente ao do fomento, embora também envolva a transferência de recursos a projetos da sociedade civil. Em 2020, foi publicado o edital de Circulação de Música em Lonas e Arenas, realizado por meio de recursos advindos de emenda parlamentar federal.

No último ano de governo Crivella, o campo cultural carioca encontrava-se já combalido por um processo de radical desvalorização e esvaziamento de investimentos. Sentia, ainda, os impactos de uma crise política deflagrada nacionalmente, cujo mais forte símbolo é o impeachment da Presidenta Dilma Rousseff e a assunção de Michel Temer como Presidente da República, em 2016. O processo desembocou na eleição de Jair Bolsonaro, em 2018, que acarretou a extinção do Ministério da Cultura e, conseqüentemente, da maioria de suas políticas (elas passaram a estar associadas ao Ministério da Cidadania e, posteriormente, ao Ministério do Turismo)⁹.

Não havia contexto mais frágil para o anúncio da pandemia de Covid-19, que paralisou por completo, em todo o mundo, as atividades ligadas à cultura, comprometendo os rendimentos e até a subsistência dos agentes culturais. Ali, a classe cultural carioca já não dispunha de reservas para esboçar qualquer estratégia de resiliência. E a resposta da gestão municipal também não veio prontamente - à diferença de outras cidades, como a vizinha Niterói, que não tardou a lançar editais culturais e instrumentos para renda emergencial, dado o contexto pandêmico.

⁸Instituída pela Lei nº 13.018, de 22 de julho de 2014.

⁹Cf. Varella, Guilherme & Brant, João. “Do Estado de cultura ao Estado anticultural”. In: Castro, Jorge Abrahão de Pochmann, Marcio (Orgs.) Brasil: estado social contra a barbárie. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2020.

O socorro à cultura do Rio veio por meio da Lei Aldir Blanc (LAB)¹⁰, fruto de uma articulação nacional que envolveu a sociedade civil e o legislativo federal, com a decisiva participação de fóruns de gestores culturais. Segundo o desenho da política, estados e municípios executam uma verba destinada emergencialmente pelo Ministério do Turismo para fazer enfrentamento local aos efeitos da pandemia na cultura. Beneficiária da estratégia federativa, a cidade do Rio de Janeiro recebeu R\$ 39 milhões, dos quais R\$ 12 milhões foram aplicados em subsídio a grupos e espaços culturais e R\$ 27,2 milhões em editais de apoio a projetos culturais. Foram eles: edital de Fomento à Artes, de Ações Locais, de Arte & Escola e de Preservação da Memória Técnica (o primeiro, com modelagem bastante similar ao Programa de Fomento).

Cabe destacar que, por exigência da LAB, a SMC realizou pela primeira vez um cadastro de profissionais da cultura, que permitiu quantificar e identificar o perfil de agentes segundo recortes de classe, renda, sexo etc. O cadastro é uma valiosa fonte de informações para a formulação e o desenvolvimento de políticas culturais municipais. Também pela primeira vez, e também por condição da LAB, o Rio de Janeiro passou a operacionalizar o seu Fundo Municipal de Cultura - instituído pela Lei do Sistema Municipal de Cultura, mas até então não regulamentado.

Há ainda outro efeito da implementação da LAB no Rio: ela promoveu uma alteração de inflexão na forma como a sociedade civil demanda o fomento e sua modelagem. Diante da ausência de renda por parte de produtores e artistas, a LAB seguiu a diretriz da desconcentração dos recursos. No intuito de atingir o maior número possível de agentes, foram instituídos valores de aporte abaixo do habitualmente praticado pelo Programa de Fomento. O investimento foi pulverizado, o que concorreu para a democratização do acesso aos recursos, mas praticamente excluiu da perspectiva de apoio os projetos de maior porte e com mais significativa capacidade de alavancagem da cadeia produtiva (questão que viria a ser posteriormente enfrentada pela gestão municipal).

Cabe ressaltar que o investimento da LAB no Rio foi de R\$ 6 milhões a mais do que o valor revertido na edição mais robusta do Programa de Fomento, a de 2013. Sem ter realizado nenhum edital com recursos exclusivamente municipais, a gestão Crivella chegou ao fim tendo sido responsável por *operacionalizar* o maior investimento direto/ano desde que a SMC começou a realizar seleções públicas. Um estranho paradoxo.

¹⁰Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020.

RETOMADA E DESCENTRALIZAÇÃO

A retomada do Programa de Fomento à Cultura Carioca se deu em 2021, sob a sigla FOCA, que consubstanciou o investimento de R\$ 20 milhões naquele ano. Ela aconteceu com a inauguração de um novo ciclo de gestão de Eduardo Paes, vencedor das eleições municipais de 2020, tendo a recuperação do investimento em cultura como uma de suas promessas de campanha. Naquele momento, a ideia de “retomada” tinha então um duplo sentido para a cultura carioca, que não apenas via a possibilidade reativar suas atividades produtivas (resultado do esforço de vacinação anti Covid), como vivia a expectativa de estar de novo representada no planejamento de investimentos do município.

Antes do FOCA, também em 2021, a SMC já havia lançado o edital Cultura do Carnaval Carioca, com o objetivo de atenuar os impactos decorrentes da suspensão das festas públicas ao longo de dois anos. Como se sabe, o carnaval é um dos principais ativos da cultura e da economia criativa do Rio, com ressonância do mercado turístico, gastronômico, de transportes e tantos outros. O edital foi realizado com crédito orçamentário suplementar, estratégia que também seria usada no FOCA, uma vez que a destinação para fomento direto na Lei Orçamentária daquele ano era irrisória.

Os principais desafios na implementação do FOCA eram responder à demanda reprimida por fomento municipal (após quatro anos de apagão) e dar conta de um perfil de proponente e de produção que se haviam transformado ao longo dos anos. O programa de fomento devia apresentar inovações, no sentido de contemplar agentes culturais com níveis de institucionalização e de profissionalização variados, de abranger projetos de portes e demandas de investimento diferentes e sobretudo de incorporar realizadores culturais residentes nas mais diversas regiões da cidade. A primeira edição do FOCA amealhou no total 5.478 inscrições (mais do que o dobro da média anual de inscrições recebidas no ciclo anterior do fomento), o que vinha reafirmar a constatação da demanda reprimida.

A estratégia inicial da gestão foi desmembrar o programa em dois editais. Um era orientado por linguagens artísticas: foram retomadas as linhas de teatro, circo, artes visuais, LGBT, música, literatura, infância e dança (já implementadas pelo Programa de Fomento anteriormente), além de terem sido criadas as novas linhas de cultura popular (realizada na LAB), artes urbanas e pesquisa/inovação. A intenção da última delas era abrir um canal de apoio a projetos de desenvolvimento de linguagem e de criação de novos processos estéticos - ela, por si só, uma inovação no contexto do fomento carioca. Mais uma novidade foi conferir

pontuação diferencial a projetos que previssem a participação de pessoas LGBT, PcD e negros em posição de liderança/protagonismo na equipe do projeto cultural inscrito.

Houve ainda a introdução de um aperfeiçoamento no que diz respeito ao método de prestação de contas dos projetos beneficiados: um novo regramento¹¹ autorizava iniciativas com aporte inferior a R\$ 300 mil a prestarem contas sem necessariamente ter que apresentar, de saída, documentos de execução financeira e fiscal. A nova norma se alinhava com uma tendência nacional de regulação do fomento que defende a eficácia e a eficiência da prestação de contas focada na execução do projeto cultural e na realização de seu objeto.

O segundo edital do FOCA era orientado pela lógica territorial, sendo destinado a projetos realizados nas áreas tidas como periféricas da cidade: Zona Norte, Zona Oeste e favelas do Centro e da Zona Sul. Ele admitia a inscrição de pessoas físicas e grupos informais, reconhecendo que os proponentes não institucionalizados ou formalizados são majoritários nessas áreas. Os aportes do segundo edital eram financeiramente inferiores aos do primeiro e, para que os proponentes fossem mobilizados, foi empreendido um grande esforço de formação por meio de oficinas volantes.

A composição deste segundo edital foi reflexo de um processo de territorialização progressiva, verificado em duas camadas: a) nos últimos vinte anos, o crescimento e a organização de uma cena cultural pulsante nos subúrbios e periferias da cidade, acompanhados por uma demanda por visibilidade e reconhecimento cidadão; b) nos últimos dez anos, o desenvolvimento de ações e iniciativas, por parte da SMC, para incorporar este conjunto de agentes, historicamente excluídos do radar do Estado, no leque de beneficiários de suas políticas públicas¹². No ciclo de gestão 2013-2016, este conjunto de atores já havia sido objeto do desenvolvimento de uma política municipal desenhada na medida para o seu perfil, chamada Programa de Ações Locais, desdobrado nos programas Territórios de Cultura, Laboratório Cultural Carioca e Ações Locais - Cidade Olímpica.

Também em 2021, uma nova regra foi estabelecida para a Lei do ISS: ela determinava que todo patrocinador que aportasse um valor superior a R\$300 mil deveria destinar no mínimo 30% dos recursos incentivados para produtores culturais sediados nas Zonas Norte e Oeste, com exceção da Barra da Tijuca. O novo regramento tratava de constituir uma “reserva

¹¹Resolução SMC nº 459, de 5 de agosto de 2021.

¹²Cf. Baron, Lia. A territorialização das políticas públicas de cultura. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/a-territorializacao-das-politicas-publicas-de-cultura-no-rio-de-janeiro/>. Acesso: 24 nov. 2022.

de patrocínio” para agentes atuantes em subúrbios, periferias e territórios tradicionalmente não alcançados pelo incentivo.

O desenvolvimento deste conjunto de ações, elaboradas pela SMC na última década, veio conferir novo perfil aos mecanismos de fomento carioca, que passaram a ser notadamente mais democráticos e certamente mais descentralizados.

Em 2022, uma nova edição do FOCA foi publicada, somando R\$32 milhões, e desta vez englobando quatro editais. A linha de pesquisa e inovação constituiu um chamamento autônomo com relação à linha de linguagens, dadas as suas características diferenciais (ela era voltada para pessoas físicas e pressupunha critérios de avaliação singulares). Foi criada ainda uma linha para fomento a festivais, que partiu da importância de se beneficiar projetos com maior capacidade de mobilização da cadeia produtiva e de geração de renda, além de responder, naquele momento, por um desejo do público de reviver eventos presenciais de grande porte.

IMPRESSÕES PARA O MOMENTO

Tendo atravessado os ciclos do surgimento, da consolidação, do apagão/emergência e da descentralização (retomados neste artigo nas suas linhas gerais), as ações de fomento direto à cultura carioca estão sempre diante do obstáculo da regularidade. Para que se configurem de fato como políticas responsivas aos direitos culturais, devem oferecer estabilidade e previsibilidade à cena cultural do Rio. Embora os Programas de Fomento lançados até aqui tenham sido desenvolvidos com a intenção da periodicidade, sua continuidade tem se visto vulnerável diante dos ventos políticos (não só os municipais como também os estaduais e federais, que terminam sempre por repercutir no âmbito local) e das diretrizes orçamentárias variáveis.

É possível que a prerrogativa da estabilidade só venha a ser garantida com a formulação de uma legislação específica para a garantia do fomento direto - o que, mais uma vez, vem depender do contexto político vivido e da existência de forças favoráveis. Por outro lado, é preciso apontar que a existência de uma legislação voltada para o fomento não pode ser um embaraço para a adaptabilidade dos programas municipais de investimento à constante metamorfose da cena cultural carioca, reconhecida por sua singular expressão da diversidade e por sua incrível capacidade inventiva. Uma eventual lei carioca para o fomento direto precisa ser mais garantista e norteadora do que diretiva, sob pena de neutralizar aquilo que na cultura do Rio há de mais instigante e produtivo: sua mutação permanente.

No desafio da estabilidade, deve-se ainda atentar para o contexto nacional e contemporâneo das políticas federativas de fomento. Refiro-me aqui à instituição da LAB 2 e ao aparecimento da Lei Paulo Gustavo, que vêm agora injetar mais verba para a ativação da produção local, e com as quais as políticas municipais podem apresentar sintonia e organicidade - de forma a evitar a duplicidade de funções e construindo, por outro lado, relações de dupla potencialização.

É de se destacar ainda o fato de que os modelos burocráticos e administrativos das políticas municipais de fomento estarão tão mais seguros quanto mais acompanharem as diretrizes inovadoras propostas em âmbito nacional, representadas sobretudo pelo Marco Regulatório do Fomento. Ele vem apresentar uma “caixa de ferramentas” que pode oferecer conforto institucional ao gestor formulador/executor, assim como é capaz de favorecer sua saudável relação com os agentes beneficiários (e a consequente ampliação do acesso por parte dos mesmos). Esta “caixa de ferramentas” se coloca de forma a evitar a excessiva burocracia inerente às relações de fomento, contornando, ao mesmo tempo, a indeterminação jurídica que lhes é característica. Desburocratização e segurança são seu norte.

Por fim, parece imprescindível que a constituição de uma política regular de fomento no Rio seja compatível com a complexidade constitutiva da cena cultural carioca, hoje colocada para o Estado de forma inequivocamente plural. Ela é composta por graus positivamente diversos de: institucionalização; formalização; formação profissional; vinculação e espraiamento territorial; formatos projetuais; aderência às linguagens artístico-culturais canônicas, e tantos outros critérios que costumam orientar o desenho dos Programas. Dar conta dessa diversidade é hoje o desafio primordial do gestor cultural. Mas é também a graça de seu ofício.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Baron, Lia. A territorialização das políticas públicas de cultura. **Z Cultural**. Rio de Janeiro, PACC/UFRJ, Ano XI, nº 1, 2016.

ROCHA, Glauter. **A economia dos Jogos Rio 2016**: bastidores e primeiros impactos. Brasília: Ipea, 2017.

Varella, Guilherme & Brant, João. Do Estado de cultura ao Estado anticultural. *In*: CASTRO, Jorge Abrahão de Pochmann, Marcio (Orgs.) **Brasil**: estado social contra a barbárie. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2020.

Rubim, Albino. Políticas Culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. *In*:

RUBIM, Albino; BARBALHO, Alexandre. **Políticas Culturais no Brasil**. Salvador: Edufba, 2007.

REFERÊNCIAS LEGAIS

Lei nº 5.553, de 14 de janeiro de 2013 (Lei do ISS, Rio de Janeiro).

Lei nº 6.708, de 15 de janeiro de 2020 (Lei do Sistema Municipal de Cultura do Rio de Janeiro).

Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020 (Lei Aldir Blanc - LAB).

Lei nº 14.399, de 8 de julho de 2022 (Lei Aldir Blanc 2 - LAB 2).

Lei Complementar nº 195, de 8 de julho de 2022 (Lei Paulo Gustavo).

MESA XXVI

POLÍTICAS CULTURAIS:
DESMONTES E AMEAÇAS

SENTIDOS DA CULTURA COMO POLÍTICA PÚBLICA NO GOVERNO BOLSONARO

Gabriel da Silva Vidal Cid¹
João Luiz Pereira Domingues²
Leandro de Paula³

RESUMO: O texto faz uma sistematização de achados de pesquisa sobre a gestão da cultura no governo de Jair Bolsonaro. A partir de dois significantes identificados na comunicação de atores centrais na organização da Secretaria Especial de Cultura, foi possível perceber determinada proposta de política para a cultura, a saber, a defesa de uma contínua auditoria nas políticas anteriores e a ideia de um suposto “homem comum” como o destinatário da ação política.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas Públicas. Políticas Culturais. Governo Bolsonaro.

INTRODUÇÃO

Algumas análises já se avolumam na tentativa de compreensão do fenômeno da escalada da extrema-direita em altos cargos de comando, não só no Brasil, mas também em diferentes contextos internacionais. Esses estudos vêm apontando especificidades nem sempre recentes, mas que, nas últimas décadas, se associam de forma complexa na organização de uma ecologia de sistemas técnicos e políticos que tenderiam a favorecer a entrada de novos grupos nos postos de decisão estatal. Lemos, nesses estudos, o acionamento de conceitos ou

¹Doutor em Sociologia (UERJ). Bolsista de pós-doutorado da FAPERJ (Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro), no Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais (UERJ) e professor na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. E-mail: gabrielsvcid@gmail.com.

²Doutor em Planejamento Urbano e Regional (UFRJ). Professor do curso de Graduação em Produção Cultural e do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: joaodomingues@id.uff.br.

³Doutor em Comunicação (UFRJ). Professor do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências e dos Programas de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade e em Ciências Sociais da Universidade Federal da Bahia (UFBA). E-mail: psleandro@ufba.br.

chaves em uma miríade que oscila em aproximações ao fascismo e o populismo, em boa parte, com efeito, acrescidos de categorias como *neo* ou *digital*. Esses esforços descrevem o fenômeno em seu caráter mais amplo, pensando nas esferas da política e da economia, em alguns casos, associado à chave interpretativa do neoliberalismo. Um desdobramento, já realizado por alguns autores, vai no sentido de entender a ampliação da capacidade de organização de públicos em movimentos políticos compreendidos no espectro da “extrema-direita” ou dos “conservadores”⁴.

Entendemos que em meio a esses esforços, a esfera da cultura, pensada como um campo de ação relativamente próprio no diálogo entre o Estado e os atores diversos em que nele atuam, não foi privilegiada como um objeto de estudo. Em nosso mapeamento não vimos esforços analíticos atentos a projetos e sentidos destinados à cultura por parte destes atores (nem sempre novos), não só como gestores, mas como atores políticos de relevância na esfera pública contemporânea, estabelecendo regimes de interpretação do processo submetidos à noção de *guerras culturais*. Da mesma forma, não percebemos ainda um esforço da literatura especializada no campo das políticas culturais para a compreensão do momento recente de gestão da cultura, na sistematização de propostas, ações e resultados⁵. Esperamos contribuir para reduzir este vazio de estudos e colaborar para a compreensão desse momento revelando algumas chaves interpretativas.

Partimos da construção de uma agenda de pesquisa, atentos à análise de sentidos e formas dados à cultura na gestão das políticas em tempo mais alargado, tentando compreender tensões, rupturas e disputas que marcam a cena pública. Esta agenda foi iniciada em momento posterior ao *impeachment* de Dilma Rousseff, onde apostávamos que o processo político aparentemente instável poderia revelar *outros* traços semânticos – dissonantes aos circuitos outrora estáveis – acerca do Estado e de seu papel na organização e tutela do fenômeno da cultura como política pública. Tomamos como padrão metodológico o acompanhamento sistemático de documentos infralegais (aqueles desenvolvidos pelo Executivo) e os pronunciamentos (discursos oficiais, entrevistas, e mapeamento de redes) dos sujeitos em posição de mando na gestão cultural federal. Esta adoção permitiu perceber diversas linhas de justificação acerca da ação pública, orientada *a partir* destes atores⁶.

Nos últimos anos, nos dedicamos a compreender como o governo do ex-presidente Jair Bolsonaro também sintonizará um determinado projeto de cultura. Entendemos que este

⁴Ver Brown (2019); Lacerda (2019); Mulhall (2022); Avritzer [et al.] (2021); Cesarino (2022).

⁵Cabe ressaltar o esforço reunido em Rubim e Tavares (2021).

⁶Ver Domingues; Santos e Silva (2018); Domingues e Paula (2019 e 2020); Cid, Domingues e Paula (2022a, 2022b).

projeto não se constitui em um vazio de público(s), ao contrário, sinaliza sentidos compartilhados por considerável parcela da população brasileira, sem a qual não haveria lastro político à gestão. Inicialmente, a gestão foi marcada pelo rebaixamento de Ministério à categoria de Secretaria Especial, tendo um dos secretários demitido por alusão ao nazismo em pronunciamento oficial, a revisão ou suspensão de patrocínios de empresas estatais na área da cultura e acusações de censura, chegando às audiências no Supremo Tribunal Federal⁷ e na Comissão Interamericana de Direitos Humanos da Organização dos Estados Americanos⁸.

Apresentamos, nesse momento, alguns resultados conseguidos a partir do acompanhamento de atores centrais na gestão da cultura nos últimos quatro anos. Como experiência etnográfica, nos propusemos a captar os sentidos dados às ações da gestão por meio de práticas discursivas na *web*, em redes sociais e canais de compartilhamento, especialmente na plataforma eletrônica Twitter⁹. Após a análise de alguns atores, entendemos que dois, em especial, para além da perenidade em seus cargos, se destacaram por organizar de forma mais aparada certo discurso em torno da gestão da cultura. Concentramos no acompanhamento de Mário Frias, que esteve à frente da Secretaria Nacional de Cultura, e André Porciúncula, que chefiou a Secretaria Nacional de Fomento e Incentivo à Cultura. Percebemos neles forte engajamento tanto com o público mais geral afeito ao presidente, quanto com lideranças políticas, eleitas ou não, do espectro mais à direita e conservador. Além de Mário Frias ter sido o Secretário de Cultura que permaneceu maior tempo no cargo ao longo do governo¹⁰, posturas públicas suas e de Porciúncula demonstraram maior organicidade com pautas e a liderança política de Jair Bolsonaro.

Como já é de amplo conhecimento, a gestão da cultura responde a interesses e sentidos disputados e organizados em função de determinado projeto que envolve não só o fazer da política, em seu caráter burocrático, mas também seus vínculos a imaginários do que deve ser e compõe a sociedade. Percebemos, ao longo do tempo, momentos mais ou menos tendenciosos à multiplicidade de grupos, vinculados a processos de democratização (Avritzer,

⁷CF. Disponível em: <https://portal.stf.jus.br/noticias/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=428827&ori=1>. Acesso em: 03 jul. 2023.

⁸CF. Disponível em:

<https://www.poder360.com.br/brasil/artistas-criticam-censura-de-bolsonaro-a-cultura-em-audiencia-da-oea/>. Acesso em: 03 jul. 2023.

⁹Estudos vêm destacando as plataformas digitais como espaço privilegiado para compreensão do cenário político contemporâneo. Ver Cesarino (2019 e 2020) e Chagas e Mssuchin (2022).

¹⁰Esteve à frente da Secretaria Especial de Cultura Henrique Pires (jan. a ago./2019), Ricardo Braga (set. a nov./2019), Roberto Alvim (nov./2019 e jan./2020), Regina Duarte (março a maio/2020), Mário Frias (de jun./2020 a mar/2022), Hélio Ferraz de Oliveira (abril/2022 até dez./2022) e André Porciúncula (dez./2022).

1996) que se relacionam às compreensões em disputa do que deve ser um governo. Disputam-se projetos de sociedade, na tensão sobre as formas e aparências da política cultural. A cultura, em sua gestão, não ficaria imune ou vazia de disputas, dado seu espraiamento na esfera pública. Seria ingênuo pensar na ausência de um projeto para a cultura em um governo que flerta especialmente com setores “conservadores”, com forte engajamento a pautas acionadas já em anos anteriores no cenário público, incluindo redes sociais¹¹.

Adiantamos que duas chaves recorrentes em postagens e falas dos atores destacados nos chamaram particularmente a atenção: I) a ideia de realização de uma gestão dedicada a uma contínua auditoria da política pública, sendo a Lei Rouanet seu objeto preferencial; e II) a adoção da expressão “homem comum” como destinatário abstrato das políticas públicas de cultura. Como pretendemos demonstrar nos próximos tópicos, essas expressões sintetizam anátemas ofertadas aos que se dedicaram ao apoio da última gestão federal. Tais achados foram desenvolvidos ao longo dos anos de 2021 e 2022, estando disponíveis maiores informações sobre a construção do *corpus* de pesquisa e das técnicas empregadas na análise em artigos já publicados (Cid; Domingues; Paula, 2022a; 2022b).

NOVOS PERITOS E NOVOS PÚBLICOS DO GOVERNO BOLSONARO

Um debate central na organização das “novas direitas” vem sendo proposto na análise dos “públicos” como espaços de dispersão discursiva. Inspirada na proposição original de Michael Warner (2002), Camila Rocha (2018) investiga a natividade deste agrupamento, argumentando que atores coletivos identificados às novas direitas podem dar forma a *contrapúblicos*. Noutros termos, essa classificação alude a arenas discursivas que antagonizam com padrões tácitos que modelam a circulação de temas na esfera pública dominante, representada pelo Estado, pela grande mídia e pelas instituições tradicionais da sociedade civil. Dessa forma, *contrapúblicos* caracterizam-se não apenas por uma disputa de ideias, mas também de formas que viabilizam a circulação social de certas pautas.

Outro debate que nos chamou atenção foi elaborado por Letícia Cesarino (2021), que propõe um quadro analítico atento à organização de novos tipos de peritos, com certo regime

¹¹Rocha e Medeiros (2021) identificam no Governo Bolsonaro dupla atuação: a construção de hegemonia e dominação discursiva naturalmente do aparelho governamental; manter o constante choque com outras arenas discursivas, mobilizando apoiadores.

de verdade vinculado a estruturas de pensamento instituídas em momentos de crise de paradigmas. Essa leitura pode ser compreendida no contexto do debate sobre a pós-verdade, sendo fortalecida pelo novo quadro de compartilhamento de informações nas redes digitais e fragmentação do conhecimento¹².

Entendemos que o ciclo de governo do Partido dos Trabalhadores (PT) estabeleceu uma quadra histórica sintonizada ao que ficou conhecido como Nova República, em continuidade ao período de redemocratização, iniciada nos anos 1980, que estabelece uma linha de continuidade de aproximação entre setores que comungavam concepções convergentes para o campo da cultura (Calabre, 2014; Santos, 2017). Embora com matizes, percebemos nessa quadra um sentido de ampliação de algumas temáticas e nomeação de atores sociais das políticas para a cultura e de aproximação de setores até então sub-representados ou excluídos. Outra característica desse momento é a aproximação entre intelectuais e pesquisadores em posições de prestígio e as políticas do Ministério da Cultura, além de parcela consagrada de artistas e produtores. Presença-chave nessa organização foi a figura de Gilberto Gil, que condensou determinado projeto lido como bem-sucedido por agentes culturais, militantes e acadêmicos.

Este campo relativamente estável e organizado não se organizou sem contraposições internas. No entanto, aparentava certa naturalidade e irreversibilidade da concepção da cultura como um direito e ferramenta de reconhecimento e redução de desigualdades históricas, uma proposta apresentada com ares de novidade histórica no país¹³. A gestão de Bolsonaro, por outro lado, nos mostrou a existência de circuitos críticos que, em cenas alternativas, conseguiram estabilizar condições enunciativas cuja linha de legitimidade mobilizava posições contrárias às concepções hegemônicas de políticas culturais até então. Sua apenas aparente letargia revelava alta capacidade de adesão à nova circunstância política.

Parte objetiva desta dinâmica pode ser encontrada nas mudanças no quadro sociotécnico, relacionadas às proposições de um novo quadro de verdade e tentativa de hegemonia do que deveria ser a correta conduta de uma racionalidade de governo para a

¹²Os conceitos de regime de verdade (Foucault, 2014) e de paradigma (Kuhn, 2013) vêm sendo fundamentais às tentativas de compreensão do processo de desestabilização de noções consagradas, em cenário marcado pela chamada pós-verdade, ver, Matthew (2018) e Silva (2021). Esta linha de análise já é mais visível em estudos sobre o impacto na Educação (Szwako; Souza, 2022), nas disputas em torno do tratamento da Covid-19 (Cesarino, 2022) e nos processos de desdemocratização (Mendonça; Bernardes, 2022).

¹³Ações institucionais ilustram este período entre 2003 e 2016, como o Sistema Nacional de Cultural, as Conferências e o Plano Nacional de Cultura, além do Programa Cultura Viva que se afirmavam políticas em torno das dimensões simbólica, cidadã e econômica (Almeida; Albernaz; Siqueira, 2013).

cultura. Tal propositiva fortalecia posicionamentos de recusa e crítica a gastos e má administração de recursos, condensados na condenação à Lei Rouanet.

Em que pese a posição crítica à estrutura e execução da Lei Rouanet ter sido objeto mobilizado em décadas anteriores, as posições contrapúblicas desqualificavam o projeto petista pela ocorrência de duplo valor: um cenário de aparente conluio entre apoiadores e o PT que remetia a vantagens de acesso a recursos da Lei; e a falha estrutural de gerenciamento e prestação de contas de projetos, também gestada pelo PT, que teria permitido ciclos de destinação de recursos indevidos. A pauta da anticorrupção, tão em voga para a narrativa de gestão do público, foi transposta como suposta oposição à política de privilégios de minorias e elites do mundo artístico ou da indústria cultural. Somam-se a esse arremedo concepções conservadoras de limitação de direitos, especialmente os destinados às políticas de reconhecimento LGBTQIA+ (Domingues; Santos; Silva, 2018).

Lemos essas críticas na chave analítica do “gestor-auditor”, por entendermos que o enunciado fala de rupturas com a política anterior, em diferentes sentidos. Em postagens e falas dos Secretários era possível perceber uma articulação entre a moralidade pecuniária e a suposta batalha e contrarrevolução vinculadas à administração dos recursos públicos oriundos de renúncia fiscal. Enquanto as políticas anteriores eram vinculadas à “farra com dinheiro público”, com “fins políticos/ideológicos”, realizados por uma “elite artística sindical”, a atual era narrada como a personalização de “auditoria”, “moralização” e “regras de controle”. Correlata à tese de fundo, os gestores puderam performatizar posições antitéticas, propondo uma nova concepção discursiva de administração. Como vimos, tal postura não se configura em total novidade, já sendo observada desde tempos pós fim de mandato de Dilma Rouseff, no entanto, assumindo no discurso dos dois secretários maior centralidade¹⁴.

Podemos exemplificar a polêmica em duas postagens respectivas de André Porciúncula e Mário Frias no Twitter: “isso é dinheiro público, renúncia fiscal. (...) Só aprovaremos a exata quantidade de projetos que for possível auditar”¹⁵; “os antigos governos distribuíam dinheiro do contribuinte para 10% de grandes empresas, e sequer tinham a preocupação de auditar os projetos, para saber se foram devidamente entregues”¹⁶. Nossa

¹⁴Destaca-se que o Tribunal de Contas da União, em 2011, já apontava para a incapacidade do Minc realizar auditorias na massa de projetos beneficiados, levando a contratação de especialistas temporários, em 2013. Em 2016, um Relatório do indicou a existência de mais de 12 mil projetos sem análise, aprovados entre 1991 e 2011. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/06/1783728-minic-precisa-de-quase-19-anos-para-fechar-contas-de-projetos-da-rouanet.shtml>. Acesso em: 4 jul. 2023.

¹⁵Disponível em: <https://twitter.com/andreporci/status/1340054623600713731>. Acesso em: 10 set. 2021.

¹⁶Disponível em: <https://twitter.com/andreporci/status/1374718492306501637>. Acesso em: 10 set. 2021.

pesquisa de campo nos permitiu identificar dezenas de menções semelhantes a estas, que procuravam reforçar junto às audiências alcançadas pelas redes sociais um tipo de performance política organizada em torno de uma boa prática de gestão *inaugurada* pelos então dois atores em posição de mando, dotando aos anteriores a posição deletéria de um fraco compromisso público. Tal discurso é revelador das intenções de diferenciação de tempos históricos.

Essa postura não ocorreria sem contraposições: grupos se constituíram em oposição ao “desmonte” ou “destruição” das políticas que vinham em curso, especialmente no âmbito do patrimônio cultural¹⁷. Apresentou-se uma real disputa na definição de um novo sistema perito a lidar com a cultura. Vimos, nos últimos anos, uma contraposição ao status anterior do técnico da cultura, antes um intelectual capacitado à missão de “revelador do Brasil”, “intérprete do social”, a fim do integração nacional, de inclusão de status e de cidadania (Miceli, 1985; Barbalho, 1998). Percebemos que a aposta da gestão da cultura nos anos de Frias e Porciúncula mobilizou sentidos de suposta ampliação dos mecanismos de auditoria, em posturas de novos “peritos”. Como procuramos demonstrar na próxima chave de análise, tal postura não é livre de uma concepção de beneficiário da política ideal, havendo um tipo de cultura a ser defendido e posto em prática.

A QUEM OS GESTORES DO GOVERNO BOLSONARO PRETENDEM “DESTINAR” A POLÍTICA DE CULTURA

Imersos no objetivo de compreender os sentidos impressos à gestão da cultura no Governo Bolsonaro, atentos aos postos-chave de comando da então Secretaria Especial de Cultura, percebemos a recorrente qualificação de um destinatário ideal da política de cultura. Este destinatário era definido na figura genérica do “homem comum”. Expressão recorrentemente e largamente utilizada por Mário Frias e André Porciúncula, em falas e postagens, revela compreensões de cultura e do cidadão idealizado para fim da política, em diálogo com os públicos afeitos ao governo e à própria ecologia da “direita” no Brasil.

É importante destacar que percebemos nas práticas discursivas dos atores aqui em destaque uma proximidade com proposições já observadas anteriormente em práticas de *think tanks* (Rocha, 2018). Da mesma forma, é possível perceber sintonia com a literatura de autores de verve conservadora ou liberal, como Olavo de Carvalho, que se opunha veemente

¹⁷Ver a atuação do Fórum de Entidades em Defesa do Patrimônio Cultural que reuniu especialistas na área como representantes de diferentes categorias profissionais. Informações em: <https://forumpatrimoniobr.wordpress.com/>. Acesso em: 1 de julho de 2023.

ao circuito anterior das políticas culturais. Tal postura percebida em oposição ao sentido exposto nas ideias contidas no artigo 216, da Constituição de 1988, que reconhece diferentes grupos formadores da cultura nacional como portadores de direitos (Carvalho, 1997, p. 142), e na defesa de suposta visão espiritual humana a ser tomada como horizonte para a cultura brasileira (Carvalho, 2013, p. 59).

Tal horizonte, de uma *potencial* cultura humana universal, produziria um correlato *potencial* destinatário universal a consagrar. O repertório proposto procurava aproximar o que os gestores conferiam como “guardiões sagrados de nossa cultura” – Dostoiévski, George Orwell, Huxley, Shakespeare, Cervantes, Michelangelo, entre outras referências internacionais – ao acionamento da expressão “homem comum”, como centralidade de uma destinação *correta* das políticas culturais (Frias, 2021). A curiosa conversão acionada encaminha-se de um certo ideal da mais alta expressão da cultura ocidental às experiências populares de anônimos.

A expressão “homem comum” nos chamou a atenção por sua recorrência e capacidade de aglutinar um conjunto de noções que foi possível destrinchar na estratégia de comunicação da gestão. Conseguimos levantar que o significante homem comum era constantemente vinculado a um autor inglês com reduzida circulação no Brasil, Gilbert Keith Chesterton, que viveu entre 1874 e 1936, aqui restrito a círculos da direita e conservadores, com aumento de publicações mais recentemente, definido como o “escritor do homem comum”¹⁸. Nos escritos de Chesterton, o homem comum é apresentado em oposição ao “homem incomum”, este último sendo o letrado, intelectual, a liderança política atuante na condução da sociedade. O homem comum, pelo contrário, seria um perseguido, que é incapaz de realizar sua vida na modernidade e é caracterizado pelo desinteresse no que remete aos ideais burgueses do consumo cultural.

Não raro, o termo “homem comum” aplicava-se à autorreferência dos secretários ou ao presidente Bolsonaro. Um tipo de acionamento discursivo cujo princípio de publicização convocava uma ideia de sincronia ontológica, onde os secretários dispunham-se a “defender” aqueles cujo interesse conheceriam em sua própria intimidade. Lemos referências diretas ao homem comum em mais de 20 publicações dos secretários, o associando a uma “vida simples”, nas pequenas cidades do país. Entendemos que a articulação da noção idealizada desse homem comum ressoa anseios presentes nas várias expressões da chamada guerra cultural ou “espiritual”, como nos escritos de Porciúncula no Twitter: “a Cultura, (...), é um

¹⁸Sociedade Chesterton Brasil. Disponível em: <https://www.sociedadechestertonbrasil.org/seja-membro/>. Acesso em: 28 set. 2021.

local para ajudar a preservar os valores históricos e as tradições do homem comum, outrora tão ignorado e desprezado”¹⁹; “a elite artística pedante descobriu, horrorizada, que suas opiniões circulares não são levadas a sério pelo homem comum”²⁰.

Referências a asfixias de experiências populares não são incomuns na trajetória recente de produção de sentidos nas políticas públicas de cultura no Brasil. Entretanto, a produção objetiva de experiências convocadas demonstra rotinas bastante divergentes. Se as que circularam com mais força na década de 2000 e 2010 procuravam dotar sentidos de objetividade a grupos sociais subalternizados (práticas culturais indígenas, ribeirinhas, sertanejas etc.), o alto grau de abstração formulada pela noção de “homem comum”, no governo Bolsonaro, parecia dirigir-se às posições antitéticas às lidas como hegemônicas pelos seus gestores, mobilizando aspirações de uma autenticidade bloqueada pelos desvios elitistas de momentos políticos predecessores. Mobilizam, assim, sentimentos de potencial irrealização que em sua abstração – conexas ao senso de alinhamento ontológico com os próprios dirigentes – pode dispensar marcadores sociais objetivos.

As colocações dos secretários em torno da destinação da política da cultura nos fala do que seria um ideal formulado como o genuíno, a tradição e o autêntico²¹, em um sujeito posicionado como a-histórico e portador da cultura à qual deve estar atenta a gestão. O homem comum aludido, acrescido da noção abstrata de cultura universal (espiritual), captura a noção de sujeito e o suspende das contradições e desigualdades sociais a serem reparadas. Por óbvio, sua persuasão não pode ser encaminhada pelo encontro entre intelectuais e elite artística, mas apenas pelos que parecem autorizados, constituídos no interior do próprio público.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: ALGUNS APONTAMENTOS PARA UMA AGENDA DE PESQUISA

Foi nossa proposta, neste texto, apresentar brevemente alguns dos argumentos que discutimos em trabalhos anteriores, no sentido de organizar questões que vêm nos instigando a reflexão sobre os sentidos defendidos como agenda da cultura no Brasil. Longe de definirmos uma interpretação cabal do Governo Bolsonaro, lendo a gestão da cultura como algo do passado, ultrapassado pela agenda política eleitoral, entendemos se tratar de um

¹⁹Disponível em: <https://twitter.com/andreporci/status/1364001209481314307>. Acesso em: 28 set. 2021.

²⁰Disponível em: <https://twitter.com/andreporci/status/1397141156207775744>. Acesso em: 28 set. 2021.

²¹Há certo padrão de busca em culturas “autênticas”, aparentemente escassas em sociedades cada vez mais financeirizadas e digitalizadas. Ver: Boym (2001), Brown (2019) e Cesarino (2020).

objeto em transformação e com disputas internas. Nossa leitura é que traçar um retrato acabado deste momento talvez ainda seja inviável por dois motivos: o primeiro é que ainda são poucas as informações sistematizadas dos resultados das opções realizadas na burocracia dos órgãos gestores; o segundo reside no caráter ainda incerto das ações dos que obtiveram alguma herança do espólio do governo Bolsonaro nas disputas pela cultura, ainda que, evidentemente, ocupando lugar de oposição ao presidente eleito. As disputas em torno da participação de Mário Frias, agora deputado federal, na Comissão de Cultura, demonstram que os embates, típicos de diferentes públicos, estão longe de apaziguados.

Ainda é cedo para afirmar e de difícil crença que a hegemonia observada no campo da cultura durante os governos do PT tenha sido retomada. Indícios de que não será como antes estão, como exemplo, em torno da escolha de cargos de direção em órgãos na esfera da cultura, com pouca aderência às sugestões de movimentos da sociedade civil e de servidores da área que se identificaram fortemente à quadra histórica dos governos do Partido dos Trabalhadores²².

Enquanto agenda de pesquisa, algumas questões que nos instigam: Que resultados efetivos são possíveis medir da última gestão? Como os públicos conservadores têm se organizado no cenário pós-eleição? Existem novas interpretações sobre o mundo cultural circulando entre suas redes? O corpo de pesquisadores e pesquisadoras estão atentos a estes processos? O corpo de servidores e servidoras do Estado estão atentos a estes processos? A atual gestão do Executivo está atenta às tensões nos sentidos produzidos sobre as políticas culturais? Se sim, como isto se desenrola nas ações? Estaríamos acompanhando uma migração destes sentidos *contrapúblicos* do Executivo ao Legislativo?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Amanda; ALBERNAZ, Maria B.; SIQUEIRA, Marcos. **Cultura pela palavra:** coletânea de artigos, discursos e entrevistas dos ministros da cultura 2003-2010/Gilberto Gil & Juca Ferreira. Rio de Janeiro: Versal, 2013.

²²Ver a atuação do Fórum de Entidades em Defesa do Patrimônio Brasileiro, que publicou cartas de apoio à nomeação de com reconhecimento no campo para diretorias no IPHAN e a solicitação em carta pública de servidores para a direção da Fundação Casa Rui Barbosa, todas preteridas em função de escolhas políticas. Disponível em: <https://forumpatrimoniobr.wordpress.com/documentos/>. Acesso em: 1 de jul. de 2023; e *Casa de Rui Barbosa protesta contra Margareth por escolha de novo presidente*. Disponível em: <https://farofafa.com.br/2023/01/13/casa-de-rui-barbosa-protesta-contramargareth-por-escolha-de-novo-presidente/>. Acesso em 1 de jul. de 2023.

AVRITZER, Leonardo; KERCHE, Fábio; MARONA, Marjore (org.). **Governo Bolsonaro: retrocesso democrático e degradação política**. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

AVRITZER, Leonardo. **A moralidade da democracia: ensaios em teoria habermasiana e teoria democrática**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

BARBALHO, Alexandre. **Relações entre Estado e cultura no Brasil**. Ijuí: Unijuí, 1998.

BOYM, Svetlana. **The Future of Nostalgia**. Nova York: Basic Books, 2001.

BROWN, Wendy. **Nas ruínas do neoliberalismo: a ascensão da política antidemocrática no Ocidente**. São Paulo: Politéia, 2019.

CALABRE, Lia. **Estudos acadêmicos contemporâneos sobre políticas culturais no Brasil: análises e tendências**. In: *PragMATIZES*, Niterói, ano 4, n. 7, set. 2014, 109-129.

CARVALHO, Olavo de. **O imbecil coletivo: atualidades inculturais brasileiras**. Rio de Janeiro: Faculdade da Cidade, 1997.

CARVALHO, Olavo de. **O mínimo que você precisa saber para não ser um idiota**. Rio de Janeiro: Record, 2013.

CESARINO, Letícia. Identidade e representação no bolsonarismo: corpo digital do rei, bivalência conservadorismo-neoliberalismo e pessoa fractal. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 62, n. 3, 2019, p. 530-557.

CESARINO, Letícia. How social media affords populist politics: remarks on liminality based on the brazilian case. **Trabalhos em Linguística Aplicada**, Campinas, v. 59, 2020, p. 404-427.

CESARINO, Letícia. Pós-Verdade e a crise do Sistema Peritos: uma explicação cibernética. **Ilha Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 23, n. 1, 2021, p. 73-96.

CESARINO, Letícia. **O mundo do avesso: verdade e política na era digital**. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

CHAGAS, Viktor; MASSUCHIN, Michele G. Repertório e estratégias do ativismo digital de direita. In: TABAGIBA, Luciana *et al.* **Participação e ativismos: entre retrocessos e resistências**. Porto Alegre: Zouk, 2022.

CID, Gabriel da S. V.; DOMINGUES, João L. P.; PAULA, Leandro de. “Gestor-auditor”: A retórica da peritagem na política de cultura do governo Bolsonaro. In: **Estudos Ibero-Americanos**, v. 48, n. 1, e41768, 2022a.

CID, Gabriel da S. V.; DOMINGUES, João L. P.; PAULA, Leandro de. “Um governo dedicado ao homem comum e seus valores”: a cultura como objeto da política na gestão Bolsonaro. In: **Antropolítica - Revista Contemporânea De Antropologia**, v. 54, n. 1, 2022b.

DOMINGUES, João L. P.; PAULA, Leandro de. Entre a batalha e a guerra: algumas notas sobre o trabalho cultural. In: DOMINGUES, João L. P.; MACHADO, Gustavo P. **Realização**

profissional e precarização: estudos sobre o trabalho cultural a partir da experiência discente. Rio de Janeiro: Letra Capital/FAPERJ, 2019. p. 140-151.

DOMINGUES, João L. P.; PAULA, Leandro de. O incentivo à cultura em disputa pública: performances político-discursivas de uma CPI. In: SUZUKI, Júlio; BORGES, Valterlei; BITELLI, Fábio. **Estudos de políticas públicas:** turismo, gestão, cidade. São Paulo: FFLCH/USP, 2021.

DOMINGUES, J.; PAULA, L. de; SILVA, M. **Do ato fóbico ao ato mágico pós-político:** o novo mercado discursivo do Ministério da Cultura. *Eptic*, Aracaju, v. 20, 2018, p. 178-195.

FOUCAULT, Michel. **Do governo dos vivos.** 1. ed.. Martins Fontes: São Paulo, 2014.

FRIAS, Mário. **Discurso do Secretário Especial da Cultura Mário Frias na Reunião de Ministros da Cultura do G-20.** Secretaria Especial de Cultura, 30 jul. 2021.

KUHN, Thomas. **As estruturas das revoluções científicas.** São Paulo: Perspectiva, 2013.

LACERDA, Marina B. **O novo conservadorismo brasileiro.** Porto Alegre; Zouk, 2019.

MATTHEW, D'Ancona. **Pós-verdade.** Barueri: Faro Editorial. 2018.

MENDONÇA Ricardo F.; BERNARDES, Cristiane B. Crise epistêmica e democracia. In: TABAGIBA, Luciana *et al.* **Participação e ativismos:** entre retrocessos e resistências. Porto Alegre: Zouk, 2022.

MICELI, S. Os intelectuais brasileiros e o Estado. In: ARROSA SOARES, Maria. **Os intelectuais no processo político da América Latina.** Porto Alegre: UFRGS, 1985.

MULHALL, Joe. **Tambores à distância:** viagem ao centro da extrema direita mundial. São Paulo: LeYa Brasil, 2022.

ROCHA, Camila. **“Menos Marx mais Mises”:** uma gênese da nova direita brasileira (2006-2018). 2018. Tese (Doutorado em Ciências Política) – Programa de Pós-Graduação em Ciência Política, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

ROCHA, Camila; MEDEIROS, Jonas. Jair Bolsonaro and the Dominant Counterpublicity. **Brazilian Political Science Review**, v. 15, n. 3, e0004, 2021, p. 1-20.

RUBIM, Antônio A. C.; TAVARES, Márcio (Orgs.). **Cultura e Política no Brasil atual.** São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2021.

SANTOS, Marcelo A. de P. dos. **Políticas culturais, um campo em formação:** explorações a partir de metodologias informacionais e cientométricas. 2017. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

SILVA, Sérgio L. P. da. **O irracionalismo de conveniência:** ensaio sobre pós-verdade, fake news e psicopolítica do fascismo digital. Curitiba: Appris, 2021.

SZWAKO, José L.; SOUZA Rafael. Balbúrdia? Sobre anti-intelectualismo e ativismo científico no Brasil contemporâneo. In: TABAGIBA, Luciana *et al.* **Participação e ativismos:** entre retrocessos e resistências. Porto Alegre: Zouk, 2022..



WARNER, Michael. Publics and counterpublics. **Public Culture**, v. 14, n. 1, 2002

SIMULAÇÕES E VIRTUALIDADES NA CENA DA POLÍTICA CULTURAL NACIONAL: SOMOS TODOS REPLICANTES!

Alexandre Fernandes Correa¹

RESUMO: Ensaio sobre o inquietante incremento das manifestações de extrema direita na cena política nacional, impactando especialmente o campo cultural e artístico. Parte-se de análises de conjuntura histórica contemporânea - acerca especialmente da falência dos estados-nação num contexto de hegemonia neoliberal. Em seguida sugere interpretações sobre as configurações atuais do extremismo golpista de inspiração nazifascista no país. As coordenadas sócio-históricas desta nova metamorfose da direita extremista talvez tenham sido decifradas por Baudrillard (2005), com sua teoria irônica: “os clones já estão aí!”.

PALAVRAS-CHAVE: Política cultural. Memória política. Guerra híbrida. Simulacros.

INTRODUÇÃO

Este ensaio reflete sobre o recente e inquietante incremento das manifestações de extrema direita na cena política nacional, impactando especialmente o campo cultural e artístico. Parte-se de análises de conjuntura histórica contemporânea - acerca especialmente da falência dos estados-nação num contexto de hegemonia neoliberal -, para em seguida sugerir interpretações sobre as configurações atuais do extremismo golpista de inspiração nazifascista no país².

De início articulam-se as abordagens teóricas de Wallerstein e de Michael Hardt e Antonio Negri, que servem como balizas para se tomar em perspectiva os recentes processos de celebração do bicentenário da independência brasileira. Sob o crivo das teses desses

¹Sociólogo com formação pós-graduada em Antropologia Cultural. Professor Associado no CM UFRJ-Macaé. Pesquisador associado NUMEP UNIRIO: <http://www.unirio.br/nucleomemoriapolitica/equipe>.

²Versão deste ensaio foi apresentado no **V Encontro Internacional da Rede de Memória Política em Perspectiva Latino-Americana: Cultura e Memória Política. Mesa 2: Des-comemorações. Bicentenário da Independência.** Centro de Cultura Raul Leoni. Petrópolis/RJ. 7 a 9 DEZ/2022. Publicado na HHMagazine: <https://hhmagazine.com.br/a-nova-geracao-de-replicantes-da-extrema-direita-na-cena-da-memoria-politica-nacional/>. Acesso em: 8 dez. 2022.

autores, especialmente no que concerne ao enfraquecimento dos estados-nação na contemporaneidade, apreende-se as dominâncias condicionantes da cena política atual especialmente sobre os sentidos da ideia de nação.

Com Wallerstein compreende-se o início do capitalismo na formação do sistema-mundo desde o século XVI. Sua unidade de análise dá ênfase ao sistema “mundo” e não ao Estado-nação. No ‘sistema-mundo’, as esferas econômica, política e sociocultural são vistas como estreitamente conectadas; e não separadas, conforme a abordagem tradicional. Trata-se de uma abordagem que compreende “os sistemas históricos como sistemas complexos” (Wallerstein, 2006, p. 265).

Consequentemente, percebe-se uma perda crescente de legitimidade como um fator primordial da crise sistêmica a qual testemunha-se hodiernamente. Somente em momentos de bifurcação sistêmica de transição histórica, - como parece ser o tempo presente - a possibilidade se converte em realidade: “Es en estos momentos, en lo que llamo Tiempo Espacio transformacional que la utopística se convierte en algo no tan sólo pertinente, sino en nuestro principal interés” (Wallerstein, 1998, p. 4).

O moderno sistema mundial, que é uma economia-mundo capitalista, existe desde o século XVI. Surgiu originalmente em uma região do globo, avançou em quase toda Europa e parte do hemisfério ocidental. Com o tempo se expandiu com uma intensa dinâmica interna e gradualmente incorporou a sua estrutura outras regiões do planeta:

“El sistema moderno se globalizó desde el punto de vista geográfico apenas a finales del siglo XIX, y tan sólo en la segunda mitad del siglo XX se han ido integrando los rincones y las regiones más recónditas del globo” (Wallerstein, 1998, p. 6).

Ainda de acordo com Wallerstein a era do desenvolvimento nacional como meta plausível terminou. A expectativa de que pudéssemos alcançar os objetivos das revoluções francesa ou russa, mudou profundamente. Pois, quem tem o controle das estruturas do Estado enfrenta agora o cepticismo e crise de legitimação generalizados que a história tem demonstrado cotidianamente na estrutura geopolítica e econômica global.

“Pero el hecho de que la mayor parte de las personas hayan dejado de sentirse-optimistas con respecto al futuro y, por lo tanto, sean pacientes con el presente, no significa que estas mismas personas hayan abandonado sus aspiraciones de lograr una buena sociedad, un mundo mejor del que conocen. El deseo es más fuerte que nunca, lo que hace que sea más desesperante la pérdida de la esperanza y la fe. Esto garantiza que estamos entrando en una transición histórica. Garantiza también que adoptará la forma de una etapa de problemas, un periodo negro que durará tanto como dure la transición” (Wallerstein, 1998, p. 15).

Entre sua vasta obra, o autor apresenta em *Utopística* as principais dificuldades, ainda imprevisíveis, que segundo ele a sociedade mundial enfrentará. Descreve um cenário de

desordem que passa pelas expectativas de um novo modo de produção alternativo, à emergência crescente de conflitos étnicos deflagrados, perpassados pela “desigualdade social, a luta de classes, o alto nível de criminalidade, a crise fiscal dos Estados e um colapso do sistema moral” (Wallerstein, 1998, p. 15).

Acrescenta-se a estes diagnósticos de Wallerstein a perspectiva apresentada por Negri e Hardt na obra *Império*. Neste trabalho insere-se o conceito de ‘*império*’ prometendo desvendar as relações de poder e dominação capitalistas em nosso tempo (Hardt, 2001). Compreendem *império* como um poder sem centro, força globalmente opressora, sem liderança exclusiva, acima de qualquer instituição e estado-nação. O *império* funciona capilarmente, horizontalmente: “todos são seus servos”. Nesta formação histórica, os estados-nação subordinam-se ao *império*, englobando lentamente, ao axiomatizar e fagocitar, o mundo inteiro; expandindo suas barreiras até não haver mais lado de fora. Assim, a soberania dos estados-nação está em crise.

“Ao longo de toda a época moderna, o cenário internacional foi dominado por um conjunto de potências soberanas nacionais que limitavam reciprocamente a própria soberania e reinavam sobre as nações e regiões subordinadas. Em nossa passagem atual para o Império, a soberania dos Estados-nação dominantes está comprometida com um novo poder imperial que a transforma e que, sendo transnacional, tende ao controle global” (Negri, 2003, p. 73-74).

O mundo não é mais governado pelos países e nem por uma estrutura centralizada de poder. As bandeiras nacionais têm hoje, e cada vez mais, poder meramente simbólico. As liturgias políticas contemporâneas transformam-se rapidamente, com o poder em cenas que vão do drama ao espetáculo na total transparência de simulacros.

De fato, estamos imersos na “era dos simulacros”³ na qual percebe-se cada vez mais que a política está marcada pela hipervalorização das narrativas, pela lógica da imitação e a espetacularização sem precedentes do debate. A versão da história que se constrói parece mais importante que os fatos, e a narrativa que cada um elabora sobre os acontecimentos são mais determinantes e persuasivos, posto que assentados em estruturas de afeto, muito distantes da razoabilidade. A aceleração da comunicação, a consolidação do poder das plataformas tecnológicas e o incremento dos fluxos informacionais - que jamais se detém - potencializam fenômenos de contágio e atitude conformistas e cínicas, abolindo de vez qualquer compromisso com respeito à verdade.

³Com relação a este tema instigante, indica-se a publicação da Revista **Letras Libres** *La Era dos Simulacros*. Espanha, n. 260, may. 2023. Disponível em: <https://letraslibres.com/magazine/revista-actual-espana#>.

O resultado disso lembra a ideia do simulacro, que segundo afirma Jean Baudrillard (1991), culmina num processo de substituição, isto é, a cópia do objeto real se torna independente do original de tal modo que o original deixa de existir; não restando rastros de sua referência. Daí entende-se a profusão do sentimento de perda da legitimidade na cena política como enfatiza Wallerstein, citado mais acima.

Sob o prisma dessas posições teóricas conjunturais - comungando no diagnóstico da *debacle* final dos estados-nação no atual estágio do capitalismo -, observa-se aspectos relevantes em torno da celebração do bicentenário nacional realizada sob vigor de um governo conservador de inclinação nazifascista, - o tal do “bolsonarismo” golpista - uma das facetas recentes da extrema-direita reacionária: comemoração realizada com colorido patriótico, ufanista, de inspiração militarista e ditatorial recalcitrante⁴.

A cenografia das comemorações de 2022 em muitos aspectos contrasta com as comemorações realizadas no primeiro centenário (1922). Naquela ocasião ocorreram encenações de ampla repercussão nacional, com exposições, seminários, eventos culturais, etc., envolvendo diversos setores da sociedade brasileira, que celebravam a independência na capital da jovem república, ao mesmo tempo que buscavam consolidar a identidade nacional e a imagem de um país moderno, no início do século XX. O que ocorreu em 2022 opõem-se profundamente àquelas manifestações do primeiro centenário.

Todavia, corroborando as impressões de frugalidade, observa-se que nos programas partidários nas eleições presidenciais/gerais de 2018, nenhum partido ou coligação apresentou, no primeiro turno, plano comemorativo do bicentenário. Já no segundo turno, apenas o Partido dos Trabalhadores, e sua coligação, apresentou uma breve proposta de trabalho para organização da celebração da efeméride. Aspecto que chama atenção, pois desde o segundo mandato do Presidente Luís Inácio Lula da Silva, o ministro-chefe da Secretaria de Assuntos Estratégicos, Samuel Pinheiro Guimarães, havia elaborado, em 2010, o Plano Brasil 2022⁵.

Destarte, neste ensaio traz-se uma contribuição sintética de reflexões elaboradas em artigos publicados em periódicos a partir de pesquisas realizadas desde 2016 (Correa, 2021; 2022). Esses trabalhos contêm contribuições ao debate sobre a festas cívicas públicas e

⁴Golpe admitido em entrevista do vice-presidente General Mourão, quando afirmou que a presidenta Dilma Roussef sofreu o processo de *impeachment* ao instituir a Comissão Nacional da Verdade (2011). Ponto nefrágico para a memória política brasileira contemporânea. Disponível em: <https://valor.globo.com/politica/noticia/2022/11/16/nao-sou-presidente-e-nao-vou-botar-a-faixa-em-lula-diz-mouro-rao.html>. Acesso em: 2 dez. 2022.

⁵Duzentos anos de história e a nação por construir até 2022. Entrevista de Samuel Pinheiro Guimarães: https://www.cntu.org.br/new/_FILES/publicacoes/27032014-184652-bri2013.pdf.

memória política, úteis para a interpretação de fenômenos que ainda estão em voga, desde o fim do pleito das eleições de 2022. Auxiliam na compreensão das manifestações realizadas pelos grupos políticos derrotados na eleição para presidente em 2022, e que até pouco tempo ainda estavam acampados na frente de diversos quartéis do país, clamando por intervenção militar e golpe de estado; com apoio do generalato nacional.

Atualmente encontram-se tentativas de interpretações diferentes e, às vezes, contrastantes sobre essas manifestações. Destaca-se duas delas como as mais difundidas. Na primeira, Piero Leiner⁶, junto com outros autores colaboradores, como o jornalista Romulus Maia⁷ e o Coronel Marcelo Pimentel⁸.

Pero Leirner, em especial, trata do tema da chamada guerra híbrida, e o modo como está sendo realizada no Brasil. Como enfatiza: “não se trata de uma guerra clássica, com fogo, mas de uma guerra que visa sobretudo a captura e neutralização de mentes.” Assim, suas bombas são antes de tudo informacionais, visando causar especialmente ‘dissonâncias cognitivas’ e induzir a vieses comportamentais. Uma ideia de totalidade está no âmago da Guerra Híbrida: “não há mais a separação entre guerra e política, ou tempo de guerra/tempo de paz; todos passam a ser, voluntária ou involuntariamente, combatentes; e não se vê exatamente nem seu princípio, nem seu fim” (Leiner, 2020).

A hipótese central levantada é que o Brasil foi, e ainda é, um “laboratório” onde este modelo foi aplicado. Os protagonistas principais desta forma de guerra, “certo grupo de militares”, operam uma estratégia calculada, “operações psicológicas”, disseminando desequilíbrios no sistema da política⁹. O resultado, que vai muito além da eleição de 2018, é a dissonância generalizada que impera no Brasil hoje. Todo esse processo implementa um dos conceitos centrais da guerra híbrida: a “cismogênese”; ou seja, “a criação de divisões sociais com o objetivo de impossibilitar qualquer pacto social” (Leiner, 2020).

A segunda interpretação em voga é difundida por João Cezar de C. Rocha¹⁰ da UERJ, calcado particularmente na hipótese da dissonância cognitiva¹¹. Sua tese principal é

⁶Piero de Camargo Leiner. Professor titular da Universidade Federal de São Carlos: <https://ufscar.academia.edu/PieroLeirner>.

⁷Romulus Maya. Advogado, editor chefe do portal Duplo Expresso: <https://duploexpresso.com/?author=3>

⁸Marcelo Pimentel Jorge de Souza. É oficial do Exército na reserva. No Brasil, foi oficial no Comando da 12a Brigada de Infantaria (SP); comandante do 18o Grupo de Artilharia de Campanha (MT); oficial de Estado-Maior no Exército (DF). No exterior, foi adido de Defesa e do Exército na Guatemala:

<https://interessacional.com.br/author/marcelopimentel/>.

⁹Sobre as características deste “grupo de militares” acessar as argumentações do Coronel Marcelo Pimentel sobre o *Conceito de Partido Militar*: <https://www.youtube.com/watch?v=xLvi9B4aek4&t=3s>. Acesso em: 12 maio 2023.

¹⁰ Professor Titular de Literatura Comparada da UERJ: <https://uerj.academia.edu/JoaoCezardeCastroRocha>

¹¹ *Dissonância Cognitiva e Bolsonarismo: realidade paralela na veia*. João C. de Castro Rocha. Folha de S. Paulo, 7 de outubro de 2022

sintetizada numa frase repetida pelo autor: 'Brasil é laboratório de criação de realidade paralela'. Ele alerta para as consequências de um tipo de 'processo de lavagem cerebral' alimentado por engajamento em torno da desinformação e de teorias conspiratórias. Processo designado de "criação de dissonância cognitiva coletiva", realizado pela instrumentalização da mídia extrema. Segundo João Rocha, estas ideias se baseiam nos trabalhos do psicólogo social norte-americano Leon Festinger que publicou *Uma Teoria da Dissonância Cognitiva* (1957). Todavia, Rocha acrescenta ao conceito da dissonância cognitiva de Festinger a perspectiva coletiva, associada à capacidade da produção de conteúdo das redes sociais, isto é, a dissonância cognitiva é um desconforto subjetivo causado pela consciência da distância entre crenças e comportamentos, ocorrendo sempre que há uma distância entre aquilo em que acreditamos e a maneira pela qual nos comportamos. Como corolário dessa tese, sustenta: "Não há ser humano que não viva com certo grau de dissonância cognitiva."

Somando a estes esforços de interpretação, segue-se uma trajetória teórica diferente. Uma perspectiva interpretativa que versa sobre a gestão das imagens e das memórias políticas no espaço sócio-histórico contemporâneo¹². Destaca-se então os estudos da política da imagem nos campos empíricos, suas características semiológicas sobressalentes. São estudos sobre a colonização do imaginário sociopolítico, através de imagens históricas encenadas em equipamentos culturais, monumentos e espaços sociais urbanos. Analisa-se aspectos da montagem do quadro imagético nacional pontuando momentos destacados num largo ciclo de comemorações históricas ativadas desde a Independência em 1822. Nesses trabalhos (Correa, 2021; 2022) articulam-se os conceitos de máquina de guerra semiótica de Lifschitz (2019), batalha das imagens de Carvalho (1990) e guerra das imagens de Gruzinski (2006) para refletir sobre a memória política na atualidade. Neste trajeto teórico opera-se a noção de memórias enxertadas na compreensão da lógica das ressurgências imagéticas no espaço sociopolítico. Gruzinsky ressalta as vicissitudes do método de trabalho semiológico com as imagens:

Com o mesmo direito que a palavra e a escrita, a imagem pode ser veículo de todos os poderes e de todas as vivências. (...) O pensamento que desenvolve oferece uma matéria específica, tão densa quanto a escritura ainda que seja irreduzível a ela; o que não facilita em nada a tarefa do historiador obrigado a escrever sobre o indizível (Gruzinsky, 1995, p. 13).

Com base nos conceitos citados, investigou-se a produção de imagem e representações do movimento do Grito dos Excluídos nos cartazes e faixas elaborados desde 1995, e

¹²Resultados do trabalho de pesquisa realizado no estágio de pós-doutorado sob a supervisão de Javier Lifschitz (2019-20). PGMS. UNIRIO/2019-20.

percebeu-se a dificuldade do movimento de “representar” em imagens o legado de suas lutas. Sua produção imagética repetitiva parece indicar dificuldades de representar o “irrepresentável” de uma nova “nação” a ser imaginada para acolher os “excluídos”¹³. Algo que parece remeter ao que Rancière designa como “falha na regulação estável entre o sensível e inteligível” (Rancière, 2017, p. 140).

Observa-se por outro lado a eficácia das imagens do passado militarista – reaparecendo nas ruas e ressurgindo de modo significativo nas manifestações políticas dos últimos anos –, imagens enxertadas consideradas mortas e esquecidas. No caso das manifestações mais recentes (Brasil/2015-2022), é consideravelmente inquietante a ressurgência de imagens e bordões de mais de trinta anos atrás, colonizados e enxertados há décadas, ainda produzindo efeitos de mobilização de massa; como por exemplo, nas variações do lexema: “ame-o, ou deixe-o”! Evidencia-se assim a eficiência da propaganda do período da ditadura civil-militar; de modo e alcance jamais esperado. Consequentemente é necessário reavaliar os arsenais teóricos para se compreender como “memórias enxertadas” há décadas são reencenadas após o período no qual se considerava ter operado rupturas profundas no imaginário social, através do processo de redemocratização e da consolidação do espírito cívico, desde a Constituição de 1988.

O historiador francês Serge Gruzinsky quando invoca *Blade Runner*¹⁴ e as memórias enxertadas nos ‘replicantes’, parece oferecer uma contribuição ainda pertinente. Como estamos numa nova fase de construção das subjetividades políticas na atualidade, os investimentos no teatro das memórias políticas, e nas políticas culturais, podem explicar de que forma as emergências sociais – tanto do lado das forças de manutenção do *status quo*, como do lado das resistências contra o *establishment* –, promovam a reificação das estruturas de sentido dominantes, oficiais, institucionais, ou das formas de resistência contestatórias e insurgentes. Entrementes, tanto num caso como no outro, sujeitos políticos antagônicos, representam articulações subjetivas nos polos em conflito.

Ressalta-se a importância de avançar num estudo sobre as possibilidades de uma “política da visão” e da memória. Trabalho que deve ser feito para além das análises de bordões, cartazes, fotografias e imagens “enxertadas”, avançando para todas as dimensões das violências e terrores submetidos aos governados. A gestão do teatro das memórias políticas e

¹³O que explica a ênfase sugerida pela organização do movimento: “Priorizar a linguagem simbólica, criativa e poética aos discursos”. Disponível em: <https://www.gritodosexcluidos.com/historia>. Acesso em: 15 ago. 2023.

¹⁴A produção é inspirada no livro *Os andróides sonham com ovelhas elétricas?* (1968), de Philip K. Dick.

socioculturais, no sentido empregado por Henri-Pierre Jeudy (1990), indica que é preciso operar uma espécie de tratamento terapêutico das heranças e tradições de insurgência.

Nessa direção, vale mesmo revisitar as análises de Gruzinsky, em especial em relação às analogias com a ficção de *Blade Runner*, pois é preciso resistir contra o ‘destino de replicantes’ de programas inoculados para ações não-reflexivas, - tais como a que se testemunhou nos últimos anos nas ruas das grandes cidades brasileiras; e que foram persistentes mantendo-se até o começo deste ano de 2023, em frente dos quartéis militares. Teatro com episódios que muitas vezes passaram por anedóticos, mas para os quais a sua compreensão plena necessita do exercício de análises semiológicas mais alargadas.

Numa sociedade em que grande parte da mídia está nas mãos de monopólios poderosos, comprova-se a necessidade da luta contra a manutenção do controle deste poder midiático por empresas emissoras e repetidoras. Todavia, não se pode esquecer, não basta trocar os signos e sinais das mensagens e imagens transmitidas, é preciso ir mais além na análise deste poder mágico e reticular. Os efeitos deletérios do processo de dominação foram realçados por Laymert dos Santos (2003, p. 180): “quando a modernidade chega ao fim, o homem parece estar perdendo a capacidade de perceber e imaginar”.

E retomando as palavras de Wallerstein sobre as transformações atualmente em curso:

“Sólo en momentos de bifurcación sistémica de transición histórica, la posibilidad se convierte en realidad. Es en estos momentos, en lo que llamo Tiempo Espacio transformacional que la utopística se convierte en algo no tan sólo pertinente, sino en nuestro principal interés. Justo en ese momento nos encontramos ahora” (Wallerstein, 1998, p. 3).

Nestes tempos de abalos nas estruturas políticas e morais a proliferação e difusão, nas plataformas e mídias, da nova geração de replicantes na cena política cultural contemporânea, dá-se de forma ainda mais acelerada no atual estágio tecnológico. Esta nova geração é fruto de uma engenharia política eficaz: *fábrica de robôs*¹⁵ As coordenadas sócio-históricas desta nova metamorfose da direita extremista talvez tenham sido decifradas no registro de Baudrillard, com sua teoria irônica:

Os clones já estão aí, os seres virtuais já estão aí, somos todos replicantes! No sentido que, como *Blade Runner*, já é quase impossível distinguir o comportamento propriamente humano de sua projeção na tela, de seu duplo em imagem e de suas próteses informáticas (Baudrillard, 2005, p. 156).

¹⁵De tal modo que se pode compreender assim, mapeando os grupos de interesse envolvidos na disputa pelo Novo Ensino Médio e a Reforma da LDB, o que se quer das futuras gerações e da juventude brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUDRILLARD, J. **Tela total**: mito-ironias do virtual e da imagem. Porto Alegre: Sulina, 2005.

BAUDRILLARD, J. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

CARVALHO, José M. de. **A Formação das Almas**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1990.

CORRÊA, Alexandre Fernandes. A memória política como a outra cena da política. *In*: ISREAL, A. Gonçalves. (Org.). **Ensaio de sociologia e direito**. 1. ed. Joinville: Areia, 2021, v. 1, p. 20-28.

CORRÊA, Alexandre Fernandes. **O destino das imagens e memórias históricas**: batalhas e guerras semióticas na cena dos monumentos. *Fênix (UFU. Online)*, v. 17, p. 63-85, 2020.

CORRÊA, Alexandre Fernandes. **O grito dos excluídos no bicentenário da independência**. *Entropia*. DOI: <http://dx.doi.org/10.52765/entropia.v6i11.256>, v. 6, p. 114-126, 2022.

GRUZINSKY, Serge. **A guerra das imagens**: de Cristóbal Colón à “Blade Runner” (1492-2019). São Paulo: Companhia das Letras, 2006

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Império**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

JEUDY, Henri-Pierre. **Memórias do social**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990.

LEIRNER, Piero. **O Brasil no espectro de uma guerra híbrida**. São Paulo: Alameda Editorial, 2020.

LIFSCHITZ, Javier A. Brasil, política e vertigem. **Revista Eletrônica de Estudos Latinoamericanos**, v. 17, n. 68, Buenos Aires, jul/set. 2019. Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/4964/496460991005/>. Acesso em: 15 ago. 2023.

NEGRI, Antonio. **Cinco lições sobre Império**. Rio de Janeiro: DPA, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SANTOS, Laymert Garcia dos. **Politizar as novas tecnologias**. São Paulo: Ed. 34, 2003

WALLERSTEIN, I. **Utopística o las opciones históricas del siglo XXI**. Trad. Adriana Hierro. Mexico, 1998.

WALLERSTEIN, I. **Impensar a ciência social**: os limites do Século XIX. Aparecida, SP: Idéias & Letras, 2006.

MESA XXVII

POLÍTICAS CULTURAIS:
O TRABALHADOR DA CULTURA

**O TRABALHO CULTURAL EM TEMPOS PÓS-MODERNOS: O QUE PODEM O
 EMPREENDEDORISMO E A POLÍTICA CULTURAL?**

Mannuela Ramos da Costa¹

RESUMO: Na atualidade, o trabalho assumiu nova configuração: mais flexível, especializado, fluido. Vendida como a era do empreendedorismo e do self-employment, essa realidade representa também uma fragilização intensa do trabalhador cultural que, historicamente, já atua em situação de informalidade, pressão psicológica e jornadas intensas. De outro lado, as políticas culturais de fomento induzem o empreendedorismo: profissionais com ambições maiores e mais custosas, devem se constituir como empresa, sem que necessariamente haja estrutura (psicológica, administrativa e formação) para empreender. Este artigo busca refletir sobre essa realidade, tomando por base o conceito de capitalismo cognitivo, mundo da arte e objetivos da política cultural.

PALAVRAS-CHAVE: Trabalho. Políticas culturais. Capitalismo cognitivo. Empreendedorismo.

**INTRODUÇÃO: CAPITALISMO COGNITIVO, O PÓS-FORDISMO E O
 TRABALHO CULTURAL**

“[...] Primeiramente, hás de ir ter às Sereias, que todos os homens que se aproximam dali, com encantos prender têm por hábito. Quem quer que, por ignorância, vá ter às Sereias, e o canto delas ouvir, nunca mais a mulher nem os tenros filhinhos hão de saudá-lo contentes, por não mais voltar para casa. Enfeitiçado será pela voz das Sereias maviosas. Elas se encontram num prado; ao redor se lhe veem muitos ossos de corpos de homens desfeitos, nos quais se engrouvinha a epiderme” (Homero, verso 40).

A passagem do capitalismo baseado na internacionalização e nas grandes indústrias para o modelo atual possibilitou a emergência de novas formas produtivas, mormente baseadas no trabalho imaterial (Lazarato; Negri, 2021). Não à toa, grandes potências mundiais, já em meados dos anos 1990, passaram a apostar em atividades econômicas mais centradas na capacidade criativa humana, ao passo que, num um aparente paradoxo, as novas

¹Mestre em Comunicação pela UFPE. Doutora em Comunicação e Cultura pela UFRJ. É professora efetiva da UFPE, no Departamento de Comunicação Social, nos cursos de Cinema e Audiovisual.

tecnologias de comunicação e informação assumiam um papel central na vida de de todos, produtores e consumidores. Os contornos territoriais deixam de ser uma limitação ao trabalho que atinge nível global e propicia o aparecimento de redes de colaboração que, por sua vez, apresentam-nos novos arranjos produtivos. Esta era é nomeada por alguns autores como a economia da informação, pós-fordismo (Harvey, 1997; McRobbie, 2011) e, por outros, como capitalismo cognitivo (Lazarato; Negri, ibdem; Corsani, 2003), termo que passo a usar com mais frequência a partir de então, ainda que o saiba controverso, por acreditar que ele concentra a maior parte das características conjunturais que nos levam à reflexão aqui proposta.

Pois bem, nessa era, o trabalho vivo (cognitivo) representa o maior ativo, seja no momento de produção (onde se situa a criação, inovação) ou pelo aspecto da reprodução (no consumo), momento no qual o sujeito se apropria do conhecimento depositado no objeto de consumo para operá-lo, além de poder dar novos usos a este. Ora, se a informação é a base da nova economia e, através da criatividade e da inovação, os sujeitos podem, em interação (ou seja, em rede) acessar uma base infinita geradora de riquezas. Permitindo-nos um salto interpretativo, o trabalho do segmento cultural estaria mais que integrado a essa nova era, ou mais que isso, constitui-se como grande exemplo dessa concepção, uma vez que a capacidade criativa e inovativa são seus dois princípios básicos e que as atividades culturais modernas são, quase que forçosamente, em rede.

No segmento do audiovisual, em especial, verificamos que o valor se baseia na manutenção da propriedade intelectual e que os ganhos se concentram, majoritariamente, na fase de difusão e distribuição, que por sua vez mudaram radicalmente nas últimas três décadas. E sim, isto é verdade para as grandes corporações, cujos territórios de atuação são globais e sua capacidade instalada dá a ver uma multiplicidade de explorações dessa propriedade intelectual: filmes, séries, spin-offs, franquias, subprodutos, multimídia, metaverso. A lista poderia se alongar com um esforço mínimo, perceptível que é para qualquer um de nós que já foi ver algum filme de super-herói norte-americano, maratonou séries e seguis eventualmente novas séries surgidas dos filmes ou de outras séries, cuja origem pode estar em livros ou histórias em quadrinhos. Pergunto-me, todavia: em mercados menos estruturados, como grande parte da América Latina, essa percepção continua verdadeira?

“O oligopólio de franja é a estrutura dominante nas indústrias culturais em que a estrutura oligopolística é acompanhada por uma multidão de empresas independentes. Esse modelo constitui uma poderosa ferramenta para se compreender os fenômenos em ação no setor e uma base sólida de compreensão das empresas que

p.44). compreender os fenômenos em ação no setor e uma base sólida de compreensão das empresas que aí atuam” (Tolila, 2007, p.44).

O termo, originalmente cunhado pelo economista George J. Stigler (no estudo da economia industrial e estruturas regulatórias), serve para designar um tipo de estrutura de mercado que bem descreve as indústrias culturais de alcance global: grandes centros de poder (aqui representados tradicionalmente pelas majors e, contemporaneamente, inclui as plataformas de streaming) operam de forma dominante no segmento, convivendo com uma miríade de companhias independentes (micro e pequenas empresas, no Brasil, com menos de 15 empregados, muitas delas com menos de 05). Essa franja concorrencial, prossegue Tolila (ibid), é composta por empresas jovens (um bom indicador da liberdade de entrada), que apresentam fragilidades e cuja participação no mercado é fraca.

Visto como tal, essa estrutura concorrencial de franjas constitui uma galáxia de informalidade (Cardoso, 2013), já que a organização mundial do trabalho (OIT) considera trabalho informal empreendimentos com cinco ocupados ou menos. Embora essa definição seja bastante criticada por pesquisadores da América Latina, cujos países têm estruturas de mercado muito baseadas em modelos de pequenos negócios e presença forte de relações familiares entre os membros destas empresas, ainda é, formalmente, a definição oficial.

De outro lado, Becker (1999; 2010) aponta que o conceito de mundo da arte serve à definir um conjunto de colaboradores que, em atividades diretamente ligadas à obra ou em funções que vamos chamar de para-artísticas (sem as tintas, a pintura não veria a luz do dia; sem a composição ou sem os instrumentos, uma sinfonia jamais seria executada), trabalham por meio de convenções, mais ou menos tradicionais ou institucionalizadas, para dar vida a uma obra artística.

“Qualquer trabalho artístico, como qualquer atividade humana, é interpelado por atividades conjugadas por um certo número, e frequentemente de um grande número de pessoas. A obra de arte que vemos ou ouvimos, no fim das contas, começa e continua a existir graças à cooperação. A obra carrega, sempre, os traços desta cooperação” (Becker, 2010, p.27, tradução nossa).

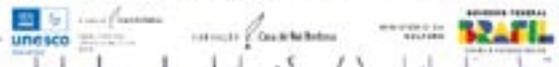
Nas sessões seguintes, concentro-me agora nos trabalhadores do audiovisual, mais precisamente sobre aqueles que realizam (criam, dirigem e produzem) as obras e naqueles que a distribuem, uma vez que representam os polos onde o valor (conforme vimos acima) está concentrado (criação/ inovação e distribuição). O objetivo é demonstrar que o mercado audiovisual brasileiro está fortemente assentado sobre o que caracterizamos acima como franja concorrencial, cujo grande contingente foi formado nos últimos 20 anos, impulsionados

pela conformação da política pública de fomento brasileira para este setor. Em paralelo, destacamos aspectos dos estudos das políticas culturais e do empreendedorismo cultural como prismas de análise dessa realidade, cotejando saídas que tornem possíveis o tão sonhado mercado desenvolvido, capaz de criar ciclos virtuosos.

EMPREENDEDORISMO CULTURAL, SELF EMPLOYMENT E O CANTO DA SEREIA

Empreender, um verbo que parece ter caído no gosto da mídia, dos representantes políticos, dos coaches de carreira, dos economistas e administradores (esses últimos, inclusive porque constitui campo teórico dessas áreas de pesquisa). Para Davel e Cora (2014), apontam que nas últimas décadas alguns estudos têm tentado demonstrar o empreendedorismo enquanto construção social, fugindo às abordagens mais tradicionais que o situam num espectro mais funcionalistas e positivistas. Nesse sentido, os autores destacam que a cultura torna-se um fator determinante para os sujeitos que buscam empreender: i) como recurso retórico – as narrativas mostram-se eficientes como argumentos técnicos e apelos emocionais, estratégia para superar a falta de histórico e dados patrimoniais; ii) como processo de criação simbólica – a vida, as atividades sociais e culturais como fonte de inspiração e como experiência coletiva do grupo que sustenta o processo de empreendimento; iii) como consumo simbólico – o valor de uso é fortemente sustentado pelo valor cultural, de experiência e pertencimento, que justifica a criação de novos objetos culturais.

Como havia adiantado, pode-se dizer que o mercado brasileiro audiovisual tem, em suas bases constitutivas, um número majoritário de micro e pequenas empresas nos setores de produção (produção e pós-produção) e de distribuição (distribuidoras nacionais). E, de outra parte, que as políticas de fomento – especialmente após a criação do Fundo Setorial do Audiovisual em 2006 – acabaram conformando essa estrutura, pois a participação nos editais e chamadas públicas voltadas para empreendimentos culturais mais robustos, por assim dizer, pressupõem a natureza de pessoa jurídica para o proponente. Foi assim que boa parte das empresas viram-se forçadas a “empreender”, passando de coletivos criativos, realizadores autônomos, a empresas. Essas novas empresas, independentes, foram formadas sem que houvesse, necessariamente, um plano de negócios, estrutura administrativa completa (setores criativos, contábeis, jurídicos, estrutura física, etc.) e sem uma visão de futuro clara. Paralelamente, a realidade para aqueles que queriam permanecer empregados foi se tornando mais árdua (vide gráfico abaixo), uma vez que o setor audiovisual apresentou uma queda



constante nos empregos a partir de 2011, enquanto o número de empresas registradas na Ancine aumentava, no mesmo período. Completa o raciocínio o gráfico seguinte, que demonstra os mais de 7 milhões (quase 99%) das empresas como sendo de pequeno porte (isso considerados até 250 empregados o que, sabemos, não é a realidade da maioria das produtoras e distribuidoras nacionais).

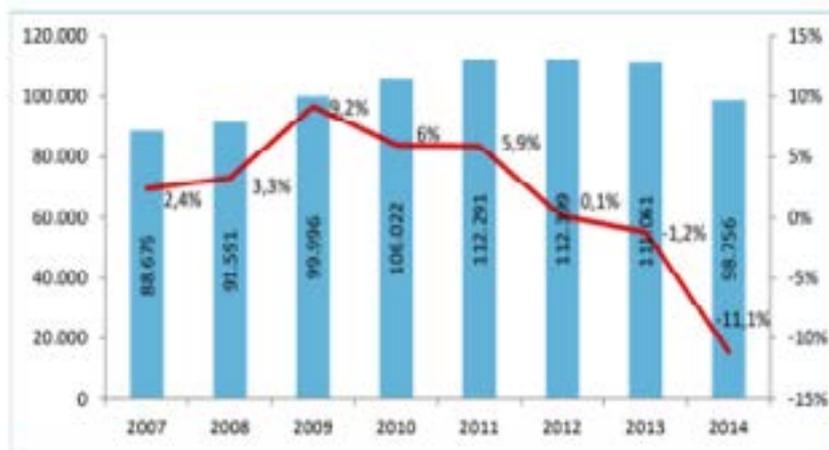


Gráfico SEQ Gráfico 1* ARABIC 1 Empregos no Setor Audiovisual. Fonte: APRO/SEBRAE/FDC, 2016



Figura 1- Número de Empresas no Brasil por Porte. Fonte: APRO/SEBRAE/FDC, 2016

Aqueles trabalhadores culturais que não se uniram a outros para formar empresas para se tornarem proponentes, o fizeram justamente por força do fenômeno capitalismo cognitivo, em que as relações de trabalho são baseadas em demandas (ou a lógica do projeto, do setor cultural) e na aclamada flexibilidade, que, no fundo, transfere para o sujeito a responsabilidade do seu sustento presente e futuro. Outro aspecto que vale nossa atenção

(autora e leitores) são as contingências feitas pelas entidades públicas de controle (por meio dos setores de análise das prestações de conta, controladorias do estado e da união, por exemplo) do uso do recurso público, que foram se tornando cada vez mais restritas para a contratação do MEI (microempreendedor individual), de maneira que quem não deseja ser contratado como pessoa física (na tentativa de fugir da carga tributária que incide nas contratações de autônomos) acaba “montando” (expressão comumente utilizada no mercado) uma empresa.

“Os artistas que se adaptam às oportunidades oferecidas pelas instituições habituais continuam a ser os mais numerosos. Ao ajustar os seus planos às condições existentes, eles aceitam as limitações da rede de cooperação já em vigor. Sempre que um artista depende de outras pessoas para algo essencial, vê-se forçado a aceitar as imposições, ou a dispensar seu tempo e energia para atingir seus objetivos através de outros meios” (Becker, 2010, p.53, tradução nossa).

Em outras palavras, assistimos a chamada *uberização* da economia, talvez a face mais dura da falácia capitalista da flexibilidade e liberdade do autoemprego (*self-employment*), o canto da sereia a que Homero se referiu em seu épico Odisseia. Ou ainda uma versão da máxima: qualquer um pode empreender. Sim e não. Pode, claro, pois o país é livre e, no geral, os trabalhadores do audiovisual já introjetaram uma convenção do mundo da arte (Becker, 2010): para ser alguém, é preciso ter a ideia, saber vendê-la, financiá-la e trabalhar para que os recursos sejam recuperados na distribuição. Mas isso não implica que a criação e manutenção de uma empresa seja uma operação a curto prazo e, sobretudo, simples.

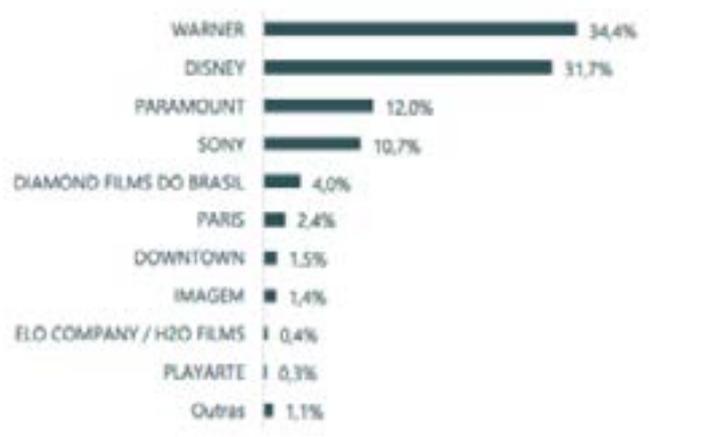


Gráfico 2 – Participação das distribuidoras no público total de salas de cinema 2022. Fonte: ANCINE/OCA

A questão é que o mercado brasileiro é, majoritariamente, dominado por narrativas estrangeiras. Basta olhar os resultados de público de cinema de 2022, no gráfico abaixo, para entender que são os filmes e distribuidoras estrangeiras que dominam grande parte da participação de mercado.

Alguns agentes argumentam que o streaming representa uma nova janela de oportunidades para as produtoras e trabalhadores do audiovisual brasileiro. Entretanto, sabe-se que os modelos de negócio das produções originais ou de “parceria” com a produção independente local é (mesmo que os contratos sejam sigilosos) muito mais predatória que qualquer outra coisa, uma vez que são os streamings que, via de regra, detêm todos os direitos patrimoniais sobre a obra.

Como poderia a universidade, como espaço de formação do setor – portanto agente da política cultural – e o Estado agirem para mudar a estrutura desigual do mercado audiovisual brasileiro?

AGIR PELA POLÍTICA CULTURAL: EM BUSCA DE ÍTACA

Se é verdade que as instituições (no sentido sociológico e econômico do termo) conformam estruturas, essas estruturas também conformam as instituições, pois que elas são sustentadas por pessoas. Então, na mesma medida em que as políticas de fomento tal qual foram formuladas e implementadas no setor audiovisual provocaram uma mudança estrutural no mercado audiovisual brasileiro, também poderiam criar condições para que essas empresas entrassem num ciclo virtuoso e longo, adquirindo organização contábil, administrativa e jurídica, além de capital de giro e longevidade. Situação que é combinável com a manutenção de seu caráter artesanal, na escolha dos projetos, nas relações de trabalho (e afeto, muitas vezes) e no sistema de colaboração coletiva, que tanto caracterizam a produção audiovisual independente brasileira (Ikeda *et al.*, 2019).

Nesse sentido evoco a concepção de Teixeira Coelho para política cultural, que inclui como agentes das intervenções que a configuram, Estado, instituições civis, entidades privadas ou grupos comunitários, cujo objetivo é

“[...] satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas. (...) apresenta-se assim como o conjunto de iniciativas, tomadas por esses agentes, visando promover a produção, a distribuição e o uso da cultura, a preservação e divulgação do patrimônio histórico e o ordenamento do aparelho burocrático por elas responsável” (Teixeira Coelho, 1997).

Para Throsby (2010), as políticas culturais, bem concebidas, têm o potencial de incentivar a empregabilidade, empreendedorismo e circulação de valores ao gerar emprego e renda, promover equidade com a correção de possíveis falhas e assimetrias do mercado através da distribuição e do acesso.

Estando na universidade pública, no Curso de Cinema e Audiovisual, e responsável por um conjunto de disciplinas que articula conhecimentos da economia da cultura, políticas culturais, produção audiovisual, distribuição e gestão de projetos, deparo-me com questionamentos constantes dos estudantes que, no mais das vezes, não veem claramente como se inserirem no mercado. Penso, então, como a Universidade, enquanto agente de política cultural, poderia atuar para melhor preparar (aqueles estudantes que desejam, claro) os futuros trabalhadores do audiovisual. Uma das vias de ação está na formação, com conteúdos de gestão administrativa e de projetos, como normalmente é encarada cada atuação para realização de uma obra; oferta de disciplinas e projetos de extensão que desenvolvam a capacidade de criar, desenvolver e pensar a inserção das obras realizadas no mercado (da ideia à distribuição e promoção). Outra estratégia consiste em promover espaços de articulação entre agentes já estabelecidos no mercado e os estudantes, através de eventos, programas de estágios, cooperações entre instituições contratantes e universidade; criação e manutenção empresas júnior; instrumentalizar os estudantes para atuar no debate e formulação de políticas e instrumentos regulatórios do segmento audiovisual, estimulando sua participação em conselhos, associações e entidades de representação civil. Certamente essas alternativas extrapolam a função pedagógica dos docentes, além de exigir parcerias internas e externas que nem sempre são fáceis de serem realizadas. Mas não posso deixar de mencioná-las.

Do ponto de vista Estatal, como não mencionar a deficiência de políticas de formação para estas mesmas áreas, com programas que promovessem a estruturação das empresas já existentes no mercado, os profissionais do setor e linhas de financiamento para a criação ou manutenção de infraestrutura. Algo nessa linha, e que vale a citação, é a Lei Aldir Blanc I (14.017/2020, regulamentada pelo Decreto 10.464, do mesmo ano), implementada como Lei de Emergência, por conta do Covid-19, que permitia às proponentes a compra de equipamentos e suprimentos necessários ao desenvolvimento de suas atividades, mas com limites orçamentários bastante tímidos para os custos do setor. Espera-se que com a Lei Aldir Blanc II (14.399/2022), com recursos aprovados na ordem de 3 bilhões de reais e a promessa de operacionalização até o final de 2023, essa possibilidade se torne novamente realidade.

Não se pode esquecer que existe um gargalo histórico nos setores de distribuição e exibição do audiovisual brasileiro, com uma deficiência evidente de formação de público para filmes nacionais. A iniciativa do vale-cultura (Lei nº 12.761/2012) é positiva (embora os dados do Sistema Nacional de Informações Culturais só tenham informações até 2016, que revela um consumo de menos de 750 mil reais neste ano), mas ainda muito tímida em relação

ao abismo cultural que sabemos existir em nossa sociedade. Além deste, iniciativas como a “Semana do Cinema Brasileiro”, que só acontece uma semana (das mais de 50 anuais) durante todo o ano; o desaparecimento dos cinemas de rua; e a falta de regulação dos preços de ingressos no Brasil apontam para o quanto ainda é preciso caminhar nessa seara. Se é na distribuição que os lucros poderão ser angariados, esse setor precisa, definitivamente, de maior atenção do Estado.

Por fim, mas não menos importante, é imperativo tocar na questão da regulação do setor, pensada em dois prismas. No que tange às salas, limita o cinema brasileiro à cotas de telas internas, que quando regulamentadas (uma vez que são fruto de decreto anual, portanto, dependentes da vontade política) cumpridas quase sempre como “teto” pelos exibidores de caráter comercial, que privilegiam produções estrangeiras, ao invés de criar barreiras à entrada do filme estrangeiro. No que tange às telas menores, nossas TVs (hoje quase computadores), falta regulação ao segmento da TV aberta, que devido ao lobby e pressão política no Congresso e Senado, sempre se isentaram de – mesmo sendo concessões públicas – serem reguladas quanto ao conteúdo independente licenciado e exibido (observe-se os bons resultados da Lei 12.485/2011, conhecida como Lei da TV a cabo, já pesquisada por vários autores). E, mais recentemente, a discussão, também pressionada pelo lobby das empresas transnacionais de streaming, que constituem um oligopólio no setor, ainda sem regulamentação adequada no Brasil (iniciativas na França e na Austrália, além de outros países, são exemplos de regulação positiva nessa área).

Não sei se é possível tirar conclusões definitivas a partir da exposição, cuja premissa era promover reflexões sobre o mercado audiovisual brasileiro, a situação do trabalho no setor e o papel que tem a política cultural nesse processo. Penso que articular esses pensamentos com as referências elencadas poderá abrir debates entre os agentes, provocar revisões teóricas e nos ajudar a rever nossas estratégias e focos de trabalho. O que me parece certo é que essa é uma narrativa à guisa de Odisseia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGÊNCIA NACIONAL DE CINEMA. **Observatório do Cinema e Audiovisual**. Mercado Cinematográfico 2022. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/cinema/arquivos-pdf/preliminar-mercado-cinematografico-2022.pdf>. Acesso: jul. 2023.

APRO/SEBRAE/FDC. Associação Brasileira de Produção de Obras Cinematográficas, Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas, Fundação Dom Cabral. **Mapeamento e Impacto Econômico do Setor Audiovisual no Brasil 2016**. Brasil, 2016. 310p.

BECKER, Howard. **Les Mondes de l'art**. Flammarion: Paris, 2010.

CARDOSO, Adalberto. **Ensaio de Sociologia do Mercado de Trabalho Brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013

CORSANI, Antonella. Elementos de uma ruptura: a hipótese do capitalismo cognitivo. *In*: COCCO, Giuseppe; GALVÃO, Alexander Patez. SILVA, Gerardo (orgs.). **Capitalismo Cognitivo**: trabalho, redes, inovação. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003

COSTA, Mannuela. **Cinema brasileiro independente no contexto contemporâneo**: entre a ficção e a realidade. Rio de Janeiro, 2017. 257 f. Mimeo.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural**: cultura e imaginário. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 1997.

DAVEL, E.; CORA, M. A. J. Empreendedorismo Cultural: construindo uma agenda integrada de pesquisa. **Caderno de Resumos do VIII EGEPE**, Goiânia, 2014.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo, Ed. Loyola, 2008, 17ª Ed.

HOMERO. **Odisseia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

IKEDA, Marcelo. **Fissuras e fronteiras**: o coletivo alumbramento e o cinema contemporâneo brasileiro. Editora Sulina, 2019. 375p.

MCROBBIE, Angela. **Reflections on feminism**: immaterial labour and the post-fordist regime. *New Formations*, 2011, 70 (1), p. 60–76. DOI: 10.3898/NEWF.70.04.2010.

SNIIC. **Indicadores do Vale Cultura**. Disponível em: <http://sniic.cultura.gov.br/indicadores/indicadores-do-vale-cultura/>. Acesso: jul. 2023.

THROSBY, David. **The economics of cultural policy**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

TOLILA, Paul. **Cultura e Economia**: problemas, hipóteses e pistas. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007.

UM CICLO DE PROTESTOS NA CULTURA? REFLEXÕES INICIAIS SOBRE MOVIMENTOS SOCIAIS PROTAGONIZADOS POR TRABALHADORES/AS DA CULTURA ENTRE 2011-2020

Gustavo Portella Machado¹

RESUMO: A década entre 2011 e 2020 compreendeu uma série de protestos protagonizados por trabalhadores/as da cultura. Ao longo desse período, diferentes motivações parecem ter estimulado ocupações, atos, mobilizações virtuais e outras formas de atuação coletiva. Apesar de contextos sociais diferentes, alguns elementos desses protestos parecem unificá-los, especialmente quanto às demandas por políticas culturais relacionadas ao Ministério da Cultura. A partir da ocorrência desses movimentos e da teoria da mobilização política, este artigo propõe investigar um possível ciclo de protestos dos/as trabalhadores/as ligados à cultura, identificando também como o contexto desse período se relaciona com as reivindicações desses agentes.

PALAVRAS-CHAVE: Trabalho cultural. Movimentos sociais. Precarização. Protestos.

INTRODUÇÃO

Nos últimos anos, os/as trabalhadores/as da cultura protagonizaram movimentos relevantes na esfera nacional com vistas a garantir e/ou ampliar as políticas culturais e os direitos sociais. Entre 2011 e 2020, mais especificamente, essas lutas coletivas parecem ter adquirido maior intensidade, reunindo um amplo repertório de confronto (Tarrow, 1992), que passa pela realização de ocupações, atos e manifestações virtuais promovidos por diferentes sujeitos coletivos, como grupos, organizações e sindicatos. O presente artigo se apoia neste panorama para analisar uma possível consolidação de um ciclo de protestos na cultura ao longo desta década, marcando um período de reconfiguração da ação coletiva desses/as trabalhadores/as diante de um contexto de incerteza para as políticas culturais e de avanço do processo de desproteção social.

Para tanto, propõe-se investigar ao longo deste texto como a ocorrência de importantes protestos neste período pode se relacionar com o contexto político e social brasileiro,

¹Doutorando no Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Pesquisador vinculado ao Núcleo de Estudos Trabalho e Sociedade (NETS/UFRJ). E-mail: m.gustavoportella@gmail.com.

especialmente com as políticas culturais vigentes ao longo desses anos. Vislumbra-se aqui a possibilidade de que este aparente ciclo de protestos tenha se intensificado diante da diminuição do orçamento federal da cultura, das fragmentações do processo institucional e do avanço dos fenômenos ligados à precarização do trabalho.

É importante destacar que a análise compreendida neste artigo atribui ênfase aos movimentos de abrangência nacional, aqueles que em suas manifestações indicavam demandas voltadas aos/as trabalhadores/as de todo o país. Este recorte geográfico, de ordem nacional, considera a importância simbólica e financeira das políticas federais e, especialmente, do Sistema Nacional de Cultura² na capilarização das políticas culturais em todas as esferas federativas. Isto não significa, no entanto, desconsiderar a importância dos contextos locais no impacto da dinâmica dos protestos e das ações coletivas. Desta forma, utiliza-se como referencial metodológico para análise destes movimentos sociais a teoria da mobilização política (McAdam; McCarthy; Zald, 2008) e, portanto, a ocorrência de oportunidades e restrições políticas, em diferentes níveis, que favorecem ou não a influência e atuação desses movimentos.

A fim de investigar este panorama, o artigo divide-se em três partes: uma primeira voltada à contextualização do setor cultural na década compreendida entre 2011 e 2020; uma segunda dedicada à identificação de movimentos relevantes no cenário cultural protagonizados por trabalhadores/as da cultura; e uma terceira que propõe integrar as reivindicações dessas mobilizações nacionais com as políticas culturais em curso nos órgãos federais de cultura³ e com o contexto sociopolítico em transformação ao longo deste decênio.

UM BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO

Entre 2011 e 2020, a configuração do trabalho ligado à cultura passou por uma mudança significativa. Para analisar esse panorama, serão utilizados dados extraídos do Sistema de Informações e Indicadores Culturais (SIIC) do IBGE (2019; 2021) a partir de dois mecanismos de levantamento de dados: o Cadastro Central de Empresas (Cempre) e a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (PNAD Contínua). A utilização de ambos os mecanismos

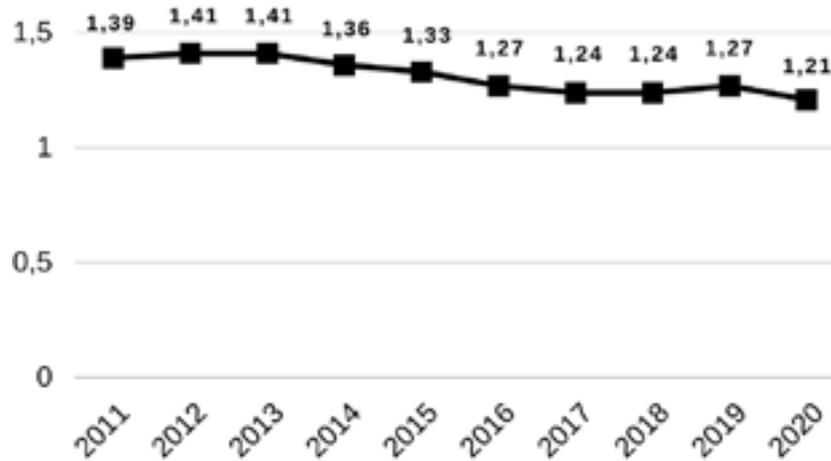
²O Sistema Nacional de Cultura (SNC) foi aprovado a partir da Emenda Constitucional nº 71/2012 e trata de um arcabouço político para desenvolvimento de políticas culturais de forma conjunta entre os entes da federação. A adesão de municípios, estados e governo federal ao Sistema prevê o compartilhamento de ferramentas de gestão, instâncias de controle e de repasse de recursos.

³Faz-se referência ao termo “órgãos federais” considerando o fato de que o Ministério da Cultura foi “interrompido” em dois momentos entre 2011 e 2020: um primeiro em 2016, após o impeachment da presidente Dilma Rousseff, quando o MinC foi transformado por um breve período em uma Secretaria Nacional; e um segundo, após a vitória de Jair Bolsonaro nas eleições de 2018, quando o MinC foi transformado em uma Secretaria Nacional vinculada à diferentes Ministérios entre 2019 e 2022.

decorre da dificuldade de realizar séries históricas para contextualizar a situação do trabalho formal e informal ligado à cultura.

No caso do Cempre, foram identificados dados referentes às empresas e aos empregos formais a partir de uma lista com 56 atividades econômicas ligadas à cultura⁴. Cabe destacar que esses dados não foram suficientes para compreender a diversidade das ocupações ligadas à cultura, especialmente por não incluírem as atividades informais. Porém, este é um dos únicos bancos de dados que permite realizar uma série histórica consolidada quanto ao trabalho cultural entre 2011 e 2020. Já no caso da PNAD Contínua, foram identificadas, de forma mais aprofundada, os/as trabalhadores/as em ocupações ligadas à cultura, tanto em condição formal quanto informal. Embora a série histórica da PNAD Contínua tenha sido implementada em caráter definitivo apenas em 2012, os dados sobre o mercado de trabalho cultural só encontram-se disponíveis a partir do ano de 2014. Por esse motivo, propõe-se aqui observar ambas fontes de dados, aproveitando os indicadores disponíveis em cada modelo. No gráfico abaixo, é identificada a oscilação do trabalho formal entre 2011 e 2020 a partir do Cempre.

Gráfico 1 - Variação em milhões de trabalhadores/as formais em empresas com CNAEs culturais (2011-2020)



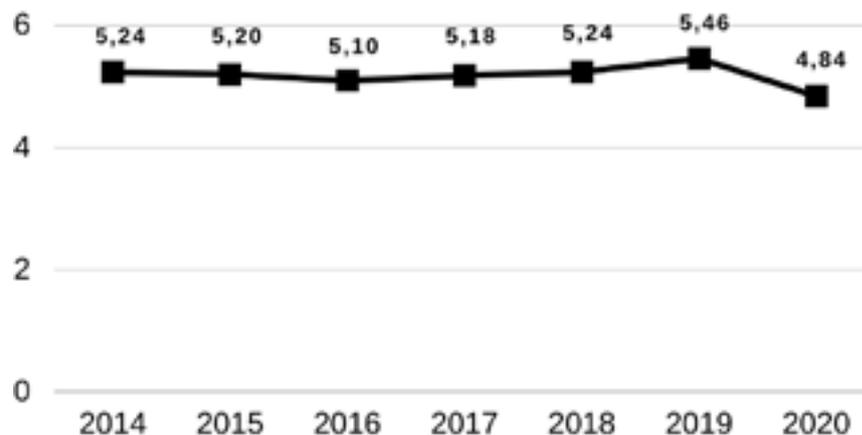
Fonte: elaborado pelo autor a partir de dados do Cempre e do SIIC

No gráfico 1, destaca-se uma queda acentuada do emprego formal ligado à cultura entre 2013 e 2014 (queda de cerca de 3,5%) e entre 2019 e 2020 (queda de 4,7%). Entre 2014 e 2015 e também entre 2015 e 2016 foram identificadas quedas menores e regulares, pouco maiores do que 2% entre cada ano. Esta diminuição acompanhou uma queda no quantitativo de empresas ligadas à cultura entre 2013 e 2018, que variou de 273 mil empresas (em 2013) para 236 mil (em

⁴O Sistema de Informações e Indicadores Culturais (IBGE, 2019), através do Cadastro Central de Empresas, lista 72 CNAEs vinculadas ao setor cultural, sendo 57 diretas e 15 indiretas. Para esse gráfico, foram contabilizadas apenas as CNAEs diretas para evitar uma possível distorção dos dados.

2018). Nos dois anos seguintes (2019 e 2020), apesar da queda na ocupação, o número de empresas registrou alta, o que pode indicar uma aceleração na formalização ausente da contratação de pessoal vinculado a essas empresas.

Gráfico 2 - Quantidade de pessoas ocupadas na cultura em milhões

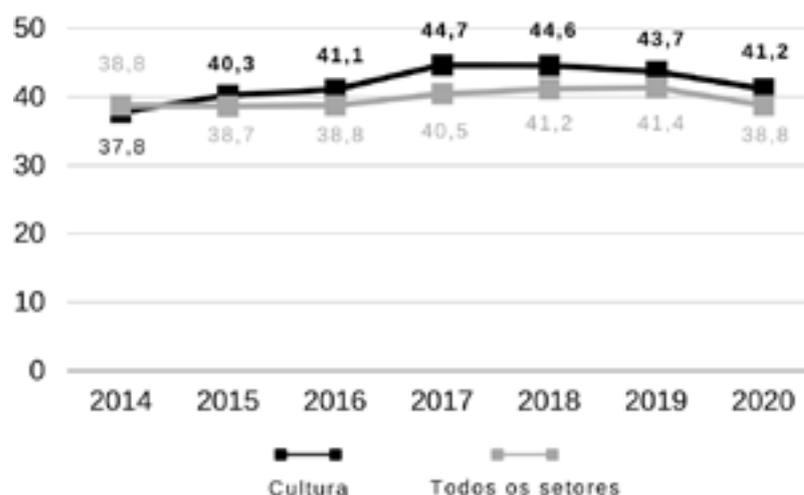


Fonte: Sistema de Informações e Indicadores Culturais (IBGE, 2021).

Assim como no Cempre, os dados da PNAD Contínua também apontam para alguns momentos de queda no quantitativo de trabalhadores/as ligados à cultura. Essas oscilações negativas são observadas de forma mais acentuada entre os anos de 2014 e 2015 (queda de 0,76%), 2015 e 2016 (queda de 1,92%) e, mais especialmente, entre 2019 e 2020 (queda de 11,35%). Comparativamente, pode-se observar que, embora o emprego formal encontrava-se em diminuição entre 2016 e 2018 (Gráfico 1), o número de ocupados geral na cultura aumentava no mesmo período (Gráfico 2). Tal equiparação permite vislumbrar a necessidade de apurar com mais detalhes a situação quantitativa do trabalho informal ligado à cultura.

Segundo dados do IBGE (2021), a informalidade é uma das características principais do setor cultural, motivo pelo qual se observa a queda acentuada de ocupados/as em 2020, com o início da pandemia de covid-19 e o impedimento de realizar eventos culturais. Apesar da forte queda, a cultura se manteve com um contingente de trabalhadores/as informais maior do que em todos os outros setores da economia. O gráfico abaixo ilustra esse comparativo.

Gráfico 3 - Porcentagem de pessoas com ocupação econômica informal no setor cultural e em todos os setores (%)



Fonte: Sistema de Informações e Indicadores Culturais (IBGE, 2021).

Compreendendo que o conceito de informalidade é variável (Filgueiras; Druck; Amaral, 2004), faz-se necessário uma melhor definição do conjunto de trabalhadores/as que compreende os dados englobados no SIIC. A informalidade na cultura é composta por: trabalhadores/as domésticos sem carteira de trabalho assinada; trabalhadores/as por conta própria e empregadores/as que não contribuem para a previdência social; e trabalhadores/as familiares auxiliares. Dentro deste escopo, as categorias mais atingidas foram os/as empregados/as por conta própria e os/as empregados/as do setor privado sem carteira assinada. Nos dois casos, foi reduzida a participação relativa de cada ocupação no total de ocupados/as da cultura.

Neste breve panorama, analisado a partir de dados do Cempre e da PNAD Contínua, pode-se aferir algumas características das mudanças mais recentes no mundo do trabalho ligado à cultura, sendo o principal deles a oscilação no mercado de trabalho entre 2013 e 2020, a queda no quantitativo de ocupados/as, a ampliação da informalidade e as mudanças no modelo de ocupação (tendo o trabalho por conta própria se tornado a principal forma de atuação).

UMA DÉCADA DE PROTESTOS NA CULTURA (2011-2022)

A década iniciada em 2011 marcou a manutenção da gestão petista à frente do governo federal, com a eleição de Dilma Rousseff⁵, representante de um projeto de continuidade das políticas iniciadas por seu antecessor. Na área da cultura, esperava-se que o novo governo desse

⁵Dilma Rousseff é economista. Foi eleita presidente da república por dois mandatos, em 2010 e em 2014. Anteriormente, Dilma havia sido Ministra de Minas e Energia (2003-2005) e Ministra-chefe da Casa Civil (2005-2010) durante o governo Lula. Em 2016, Dilma sofreu um processo de impeachment, sendo afastada da presidência da república em um processo amplamente contestado.

continuidade às gestões de Gilberto Gil⁶ e de Juca Ferreira⁷ à frente do MinC. Duas Ministras ocuparam a pasta neste primeiro mandato (2011-2014).

A primeira foi Ana de Hollanda⁸, entre 2011 e 2012, e depois Marta Suplicy⁹, entre 2012 e 2014. Nas duas gestões, foram aprovadas e aperfeiçoadas políticas importantes iniciadas no governo anterior, como o Sistema Nacional de Cultura, caracterizando um processo de hegemonização da institucionalidade da cultura (Barbalho, 2015). Foram também apresentadas novas prioridades para o governo, que se diferenciavam em algum grau das ações que marcaram as gestões Gil e Juca¹⁰. Ao mesmo tempo, o MinC passou a sofrer de forma mais evidente uma redução da participação relativa nas despesas do governo.

A primeira redução econômica foi anunciada no início de 2011 através de um contingenciamento de dois terços do orçamento da pasta. Como resposta, alguns protestos se organizaram, sendo o maior deles a ocupação da sede da Funarte em São Paulo. Diante desses cortes, foi criada no âmbito legislativo a Frente Parlamentar Mista em Defesa da Cultura. O apoio parlamentar foi importante para recompor parte do orçamento através de emendas, mas não conseguiu atender às demandas para o período. O Governo Federal utilizou como argumento para justificar os cortes a desaceleração da economia global entre 2010 e 2011, que resultou em uma queda no crescimento anual do PIB de cerca de 7,5% para 3,9%. A mudança no PIB, no entanto, não significou um impacto imediato no desemprego, que registrava naquele momento os menores índices. Mesmo o crescimento econômico superava os padrões de outros países.

Ainda em 2011, uma série de protestos contra Ana de Hollanda surgiram nas redes sociais, desta vez voltadas aos projetos implementados no Ministério. Prudencio e Leite (2013) analisaram esse fenômeno observando o crescimento das postagens a partir do Twitter¹¹. A repercussão foi tamanha que os termos utilizados nas reivindicações chegaram a entrar em dois

⁶Gilberto Gil é um artista e produtor, amplamente conhecido no território nacional. Foi Ministro da Cultura durante o governo Lula, entre 2003 e 2008. Anteriormente, havia sido vereador na cidade de Salvador e Presidente da Fundação Gregório de Mattos, também em Salvador.

⁷Juca Ferreira é sociólogo. Foi Secretário-Executivo do Ministério da Cultura durante a gestão de Gilberto Gil. Com a saída do Ministro, foi convidado a assumir a pasta, tendo permanecido até 2010. No segundo mandato de Dilma Rousseff, retornou ao posto entre 2015 e 2016. Anteriormente, Juca Ferreira havia exercido o cargo de vereador de Salvador por duas legislaturas (1993-1996 e 2000-2004).

⁸Ana de Hollanda é artista e produtora. Foi Ministra da Cultura na metade do primeiro mandato de Dilma Rousseff, entre 2011 e 2012.

⁹Marta Suplicy é psicóloga e política. Foi Ministra da Cultura na segunda metade do primeiro mandato de Dilma Rousseff, entre 2012 e 2014. Anteriormente, Marta havia sido Deputada Federal por São Paulo (1995-1999), Prefeita de São Paulo (2001-2005), Ministra do Turismo (2007-2008) e Senadora da República (2011-2019).

¹⁰Para aprofundar a discussão sobre as políticas culturais durante os mandatos de Dilma Rousseff, conferir: RUBIM; Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre; CALABRE, Lia. (Orgs). Políticas culturais no governo Dilma. Salvador: EDUFBA, 2015. 281p.

¹¹Twitter é uma rede social idealizada em um formato de microblog, permitindo que os usuários compartilhem textos curtos, fotos e vídeos.

momentos na lista de assuntos mais comentados (*trending topics*)¹² da rede social. Segundo os autores, a mobilização do protesto foi realizada pelo movimento Mobiliza Cultura.

A organização do movimento Mobiliza Cultura foi formada por 57 organizações culturais (pontos de cultura, coletivos do circuito de cultura alternativa Fora do Eixo, Fórum Nacional de Música, comunidade Transparência Hacker, dentre outras), além de brasileiros de diferentes localidades não vinculados a entidades do setor, que iniciaram no mês de abril uma articulação para protestar contra a gestão da ministra Ana de Hollanda. (Prudencia; Leite, 2013, p. 451).

As principais pautas reivindicadas eram: a descontinuidade da política para a cultura digital; a ordem para retirada do selo Creative Commons¹³ do site do MinC e da consulta pública para a reforma da lei do direito autoral; e a necessidade de ampliação e continuidade do programa de pontos de cultura (Cultura Viva). O movimento realizou, ainda, encontros presenciais e obteve repercussão com a divulgação de uma “Carta Aberta à Presidenta Dilma”, publicada pela imprensa nos jornais O Estadão e O Globo.

O ano de 2013 foi marcado pela realização de diversas manifestações que tomaram o país, com destaque para os protestos realizados em junho. Inicialmente voltados para defender o passe livre e impedir o aumento da passagem, posteriormente os protestos foram direcionados à uma profusão de interesses, até mesmo divergentes. Tatagiba e Galvão (2019), a partir de uma sistematização da divulgação desses eventos, identificaram as principais temáticas abordadas.

As principais reivindicações apresentadas no período revelam a descrença nas instituições políticas, a preocupação com direitos bem como com as condições materiais de existência: governo e sistema político; salário e condições de trabalho; e condições de vida nas cidades, sendo que a primeira delas parece ser a grande novidade, sobretudo após 2013 (Tatagiba; Galvão, 2019, p. 91).

O perfil dessas manifestações, segundo Singer (2013), foi composto pela expressão de uma classe média tradicional insatisfeita com diferentes aspectos da realidade nacional e também pelo reflexo de um novo proletariado, que envolvia, em sua maioria, jovens que conquistaram um emprego na década lulista, mas que enfrentavam salários baixos, rotatividade alta e condições precárias de trabalho. Apesar das manifestações não se relacionarem diretamente com a cultura, funcionaram como catalisadores para diversos protestos, inclusive contra a política de grandes eventos adotada pelo governo federal no período, como a Copa do Mundo.

Em 2014, apesar dos grandes protestos contra a classe política que exercia o poder naquele momento, Dilma Rousseff venceu as eleições para um novo mandato. Na área da cultura, a presidente escolheu o ex-Ministro Juca Ferreira para o MinC, indicando uma retomada

¹²*Trending Topics* é o nome em inglês para uma lista existente no Twitter com os assuntos mais comentados na rede social. A lista é organizada a partir da repetição de termos compartilhados pelos usuários da rede social.

¹³Tipo de licenciamento que permite a distribuição livre de conteúdos. É amplamente utilizada em ambiente virtual para contestar a predominância dos direitos autorais na criação artística.

de princípios da gestão característicos do governo Lula. No breve período em que Juca ficou à frente do MinC, não foram identificadas mobilizações significativas na cultura. Em 2016, com a abertura do processo de impeachment e o afastamento de Dilma Rousseff, Michel Temer assumiu a presidência. Como primeira medida, ele apresentou uma reorganização da estrutura governamental que significou, entre outras alterações, a extinção do MinC. A justificativa para tal decisão passava pela necessidade de implementar políticas de austeridade fiscal.

O setor cultural reagiu rapidamente e ocupou, dois dias após a extinção, as sedes do Ministério da Cultura e de suas instituições vinculadas em todas as capitais brasileiras, em um movimento que ficou conhecido como Ocupa MinC. Entre os presentes estavam novos movimentos, especialmente aqueles surgidos no bojo das manifestações de 2013, sindicatos, servidores do MinC e trabalhadores/as da cultura. Acredita-se que a rápida ocupação dos edifícios, a presença de artistas renomados, as atividades culturais permanentes e a capacidade de mobilização ágil via redes sociais foram fatores fundamentais para alcançar uma repercussão significativa na imprensa, tomando espaço nos noticiários e na agenda nacional. Considerando a teoria da mobilização política, essa relação com a mídia foi fundamental por possibilitar uma oportunidade de evidenciar o confronto político (McAdam; McCarthy; Zald, 2008).

Com as sedes do MinC ocupadas, Temer anunciou Marcelo Calero¹⁴ como Secretário Especial de Cultura. Embora fosse um nome conhecido do setor, as ocupações não enfraqueceram e Temer optou por revogar a Medida Provisória que extinguiu o MinC, dando posse a Calero já como Ministro. Diante do retorno do Ministério, alguns/algumas participantes saíram das manifestações, alegando que o objetivo havia se cumprido, enquanto outros/as identificavam nos movimentos uma possibilidade de continuar exigindo a saída de Temer e o retorno de Dilma Rousseff.

Se os movimentos ligados à cultura tinham sucesso na mobilização do público e da imprensa, em paralelo, deputados/as da base do novo governo iniciaram uma articulação de enfrentamento ao setor, protocolando uma Comissão de Inquérito Parlamentar (CPI) para investigar supostos desvios da Lei Rouanet, que ficou conhecida como CPI da Lei Rouanet (Domingues; Santos, 2019). O ataque aos/às trabalhadores/as da cultura produziu efeitos danosos. Em 2017, por exemplo, o impacto da perseguição ao setor cultural se tornou ainda mais evidente a partir do movimento 342 Artes, criado após uma sucessão de fatos envolvendo censura, criminalização das artes e o ataque direto aos/às artistas e trabalhadores/as da cultura. O objetivo do 342 Artes era contestar a censura nas artes e incentivar que os/as artistas ofendidos/as processassem autores/as de vídeos com difamação divulgados na internet.

¹⁴Diplomata e ex-secretário de cultura da cidade do Rio de Janeiro (2015-2016).

Em 2018, a área cultural ganhou novamente destaque em mais uma campanha virtual, caracterizada pela utilização da expressão “Profissão: Artista” nas redes sociais. O movimento surgiu um ano após a aprovação da reforma trabalhista, com o Supremo Tribunal Federal pautando a votação de uma Ação de Descumprimento de Preceito Fundamental, intitulada ADPF 293. A ação questionava a obrigatoriedade de diploma ou certificado para obtenção de Registro Profissional no Ministério do Trabalho. Segundo o Ministério Público Federal, essa exigência seria incompatível com a liberdade de expressão artística e com o pleno exercício dos direitos culturais. O julgamento foi entendido pelo setor como um ataque à profissionalização. Rapidamente, diversos/as artistas passaram a utilizar a expressão “Profissão: Artista” e os sindicatos da categoria iniciaram discussões e mobilizações para impedir a aprovação da Ação.

Após as eleições de 2018, com a vitória de Jair Bolsonaro, o MinC foi novamente interrompido em 2019, sendo recriada a Secretaria Especial de Cultura. Na primeira metade do novo governo (2019 e 2020), duas mobilizações importantes foram identificadas. A primeira ocorreu, em 2019, após publicação da Resolução nº 150, que excluía do Microempreendedor Individual (MEI) 14 profissões ligadas à cultura. A Resolução foi elaborada pelo Comitê Gestor do Simples Nacional e divulgada em Diário Oficial. Após essa decisão, a partir de grupos no aplicativo de mensagens Whatsapp, trabalhadores/as ligados à cultura divulgaram um abaixo-assinado pela anulação do decreto. Em um dia o abaixo-assinado já contava com 50 mil assinaturas, dada a repercussão (GOBBI, 2019). Poucos dias depois, o governo cedeu aos pedidos de trabalhadores/as e retomou a possibilidade dessas profissões participarem do MEI.

A segunda mobilização envolveu a Lei Aldir Blanc de Emergência Cultural, uma legislação elaborada pelo Congresso Nacional em 2020 como resposta aos impactos da pandemia de covid-19. A justificativa para implementação da lei Aldir Blanc perpassava os seguintes fatos:

O esvaziamento das salas de cinema, dos palcos, das livrarias e museus, entre outros vai afetar os chamados trabalhadores da cultura, principalmente pelo fato de que muitos artistas e produtores culturais se enquadram na categoria de trabalhadores informais. É sobre eles que a crise econômica advinda com a pandemia do novo coronavírus será mais desastrosa (...). O setor cultural emprega mais de 5% da mão de obra do País. Isso significa que hoje há cerca de 5 milhões de brasileiros nessa condição, dos quais 3 milhões não possuem renda fixa, em função da instabilidade e sazonalidade das atividades profissionais do setor cultural (PROJETO DE LEI 1075/2020, 2020, p. 4-6).

Para aprovação da Lei, diante do discurso utilizado pelo governo federal, que recuperava tensões consolidadas na CPI da Lei Rouanet e da possibilidade de veto presidencial, foram estruturados grupos organizados com vistas à mobilização dos/as trabalhadores/as da cultura. A organização desses grupos ocorreu, sobretudo, de forma virtual, através de redes sociais. Uma

dessas ações, de caráter nacional, foi o “Emergência Cultural”, que realizou uma série de atividades em nome de uma Articulação Nacional de Emergência Cultural. Através dessas redes e de grupos de WhatsApp, que aparecem novamente como importantes ferramentas de mobilização, era sugerido que os/as participantes atuassem de diversas formas, seja enviando e-mails aos/às deputados/as e senadores/as até pressionando localmente por fóruns de implementação da Lei Aldir Blanc em suas cidades. Nesse mesmo período no qual percebe-se um fortalecimento da articulação da sociedade civil, também ganham força os fóruns de secretários(as) municipais e estaduais de cultura, além de fóruns/redes dos conselhos municipais e estaduais de cultura. Acredita-se que, nesse período, foi produzida, através das redes sociais, uma rede difusa de participação social, que lembra em certa medida o emaranhado institucional (MUNIAGURRIA, 2016) das Conferências e Conselhos de cultura. Essa rede contornava o enfraquecimento de instâncias de participação no poder executivo federal, criando um sistema próprio de mobilização.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES: A OCORRÊNCIA DE PROTESTOS E A RELAÇÃO COM AS POLÍTICAS CULTURAIS

Acredita-se que os protestos precisam também ser analisados de forma integrada (Tatagiba; Galvão, 2019), à luz das transformações sócio-políticas do país e dos contextos vivenciados pelos(as) manifestantes. Nos protestos do Brasil da última década (2011-2020), por exemplo, Tatagiba e Galvão identificaram um processo de oscilação e de crescimento gradativo das manifestações, que tiveram início de forma mais incipiente em 2011, ganharam mais proporção em 2013 e apresentaram diversos desdobramentos nos anos seguintes. Ainda segundo as autoras, esses protestos estão inseridos nas reivindicações características de uma crise contínua do capital, que deteriora o padrão da vida dos trabalhadores e que foi globalizada mais intensamente com a crise econômica de 2008¹⁵. São protestos protagonizados especialmente por jovens que passaram a se sentir englobados pela expansão da condição proletária. No Brasil, esses protestos se intensificaram mais tardiamente, uma vez que o país apresentou crescimento significativo durante as crises internacionais e, sobretudo, queda na taxa de desemprego que crescia em outros locais. Os protestos fortalecidos no Brasil na década 2011-2020, dessa forma, podem ser analisados como mais inclinados ao contexto político e econômico nacional e não exclusivamente ao contexto internacional, considerando que, “(...) apesar da interconexão global

¹⁵A crise econômica de 2008 ocorreu a partir da falência de um banco de investimentos estadunidense seguido por outras instituições financeiras. O apoio concedido pelos governos às instituições financeiras em crise mobilizou uma sequência de protestos em escala global.

e da mútua influência, os contramovimentos de trabalhadores precários são plasmados, sobretudo, pelo terreno político nacional” (Braga; Santana, 2015, p. 532).

No caso da cultura, uma abordagem integrada dos protestos ocorridos entre 2011 e 2020 deve considerar, além do contexto geral das manifestações no país, as mudanças nas características do trabalho cultural, observando o avanço do processo de precarização sobre a vida dos/as trabalhadores/as. A ampliação da informalidade, a diminuição do emprego formal e a mudança do tipo de ocupação para o modelo de trabalho por conta própria são exemplos dessas mudanças percebidas, de forma evidente, ao longo desses anos.

É importante observar também que, no caso dos/as trabalhadores/as da cultura, as manifestações realizadas nesse período circunscrevem um conjunto de reivindicações relativas às políticas do Ministério da Cultura e à relevância desse Ministério nas gestões do governo federal. É interessante perceber, por exemplo, que esses protestos direcionados ao Ministério parecem ter diminuído no momento em que Juca Ferreira retornou ao posto de Ministro, em 2015, ainda que ele não tenha conseguido implementar em larga escala o Sistema Nacional de Cultura, viabilizado efetivamente nas gestões mais criticadas de Ana de Hollanda e Marta Suplicy. Apesar de substituir outras Ministras do mesmo governo Dilma, Juca referendou em sua posse esse retorno ao que identifica-se aqui como uma “institucionalidade convencional”, pautando como prioridade da nova gestão a reativação do Conselho Nacional de Políticas Culturais, a realização de Conferências e a implementação de novos mecanismos de participação social, direcionados à deliberação virtual. É importante observar, no entanto, que parte significativa da implementação do Sistema Nacional de Cultura, com a adesão de municípios e Estados, ocorreu nas gestões das ministras antecedentes. Apesar do discurso de Juca Ferreira, o baixo orçamento foi mantido e a turbulência política provocada pelo processo de impeachment ampliou as dificuldades do Ministério da Cultura. São necessários mais estudos que explorem as razões que motivaram a ampliação dos protestos em outras gestões do governo Dilma (2011-2014) em escala diferente do MinC em seu segundo mandato.

De modo geral, a ocorrência de protestos de proporção nacional na década compreendida entre 2011 e 2020 parece estar relacionada com o avanço da precarização e com o contexto social e político do Ministério da Cultura, ainda que outras motivações, oportunidades e privações locais, por exemplo, tenham contribuído para evidenciar esses movimentos. O que buscou-se instigar enquanto reflexão inicial neste texto foi a ocorrência de um ciclo próprio de mobilização e protesto na cultura, influenciado por características comuns, como: a diminuição do financiamento público à cultura; a mudança de paradigmas na institucionalidade da cultura; e

a tentativa de censura às artes. Uma análise inicial desses movimentos parece apresentar indícios significativos para determinar um ciclo de manifestações.

É importante observar, no entanto, que não se pode falar em um enfraquecimento total da institucionalidade ao longo desta década, considerando que, embora o Ministério da Cultura tenha sido extinto em dois momentos, foi também nesse período que o Sistema Nacional de Cultura foi implementado e se consolidou. Acredita-se, dessa forma, que as mobilizações nesse período se ampliaram (ou se tornaram mais latentes) à medida que ficava mais perceptível para os/as trabalhadores/as o enfraquecimento do modelo de participação social promovido durante os governos Lula e a redução do orçamento destinado à pasta da cultura. Somados a esses processos, a ampliação dos movimentos sociais, balizados pelo contexto global e local, tiveram impacto na forma como a mobilização desses trabalhadores ocorreu no país.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBALHO, Alexandre. O segundo tempo da institucionalização: o Sistema Nacional de Cultura no governo Dilma. *In: Anais... VI Seminário Internacional de Políticas Culturais*, 26 a 29 de maio de 2015, Rio de Janeiro. CALABRE, Lia *et al* (orgs.). Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2015. p. 49-64.

BRAGA, Ruy; SANTANA, Marco Aurélio. Dinâmicas da ação coletiva no Brasil contemporâneo: encontros e desencontros entre o sindicalismo e a juventude trabalhadora. *Cadernos CRH*, v. 28, n. 75, 2015.

BRASIL. **Projeto de Lei nº 1075/2020**. Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural, enquanto as medidas de isolamento ou quarentena estiverem vigentes, de acordo com a Lei nº 13.979, de 6 de fevereiro de 2020. 2020.

DOMINGUES, João; SANTOS, Leandro de Paula. “Esse tipo de ‘artista’ não mais se locupletará da Lei Rouanet”: políticas culturais e sentidos em disputa no Brasil pós-impeachment. *In: Anais... XV Enecult - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. Salvador, 01 a 03 de agosto de 2019.

FILGUEIRAS, Luiz A. M., DRUCK, Graça, AMARAL, Manoela Falcão do. O conceito de informalidade: um exercício de aplicação empírica. *Caderno CRH*, Salvador, v.17, n.41, p. 211-229, Mai/Ago, 2004.

GOBBI, Nelson. **Governo exclui do MEI uma série de profissões ligadas ao setor cultural**. O Globo, 07 dez. 2019.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Sistema de informações e indicadores culturais: 2007-2018/IBGE. Coordenação de População e Indicadores Sociais. Rio de Janeiro IBGE, 2019.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Sistema de informações e indicadores culturais: 2007 - 2018 / IBGE. Coordenação de População e Indicadores Sociais. Rio de Janeiro IBGE, 2021.

MCADAM, D.; MCCARTHY, J.; ZALD, M. Comparative perspectives on social movements: political opportunities, mobilizing structures and cultural framings. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

MUNIAGURRIA, Lorena Avellar de. As políticas de cultura: uma etnografia de trânsitos, encontros e militância na construção de uma política nacional de cultura. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 199. 2016.

PRUDENCIO, Kelly; LEITE, Wesley Dalcol. Comunicação e mobilização política na campanha Fora Ana de Hollanda. Revista de Estudos da Comunicação. v. 14, n. 35, set/dez, 2013. p. 445-462.

SINGER, André. **Brasil, junho de 2013**: classes e ideologias cruzadas. Novos Estudos – CEBRAP, 97, nov. 2013. p. 23-40.

TARROW, Sidney. **Poder em movimento**: movimentos sociais e confronto político. Petrópolis: Vozes, 2009.

TATAGIBA, Luciana; GALVÃO, Andreia. Os protestos no brasil em tempos de crise (2011-2016). Opinião Pública: Revista do CESOP. vol. 25, n. 1. Campinas, jan/abr, 2019. p. 63-96.

“FAZER GESTÃO”: A CONSTRUÇÃO CULTURAL DO ESTADO E AS PRÁTICAS COTIDIANAS NA RELAÇÃO ENTRE A PREFEITURA DO RECIFE E OS TRABALHADORES DA CULTURA NO CARNAVAL DO RECIFE

Rafael Moura de Andrade ¹

RESUMO: Parte integrante da tese de doutorado que estudou as relações políticas na construção do Carnaval do Recife, este artigo apresenta as bases teóricas sobre a construção da ideia de Estado a partir da observação realizada pelo autor sobre as relações estabelecidas entre artistas, grupos culturais e produtores e a gestão públicas municipal. De forma inicial, dispositivos burocráticos e atuações políticas são observados como mediadores dessa relação e, conseqüentemente, da construção do próprio Carnaval.

PALAVRAS-CHAVE: Carnaval do Recife. Estado. Política.

INTRODUÇÃO

Um dos desafios encontrados em minha pesquisa de doutorado (ANDRADE, 2021) no que se refere às relações entre estado e sociedade civil na construção do Carnaval do Recife estava justamente na possibilidade de definição deste “conceito com gente dentro” de que fala Piero Leirner (2003). O Estado, na perspectiva antropológica, é um conceito que está diretamente relacionado com o contexto ao qual se observa. Mas então, como compreender o estado nessa relação com a cultura local? Os antropólogos Akhil Gupta e Aradhana Sharma nos dão uma boa perspectiva ao sugerir a definição do estado a partir de uma construção cultural, incluindo aqui as práticas cotidianas e as representações públicas.

Anthropological analyses of the state, then, begin with the counter-intuitive notion that states that are structurally similar may nonetheless profoundly differ from each other in terms of the meanings they have for their populations. Cultural struggles determine what a state means to its people, how it is instantiated in their daily lives, and where its boundaries are draw. These cultural struggles are waged in the sphere of

¹Rafael Moura de Andrade é doutor em antropologia pela Universidade Federal de Pernambuco. E-mail: rafael.moura.andrade@gmail.com.

representation but also in the domain of the everyday practices of state agencies² (Akhil; Sharma, 2008, p. 11).

A observação dos autores parece encontrar eco na leitura apresentada por David Graeber ao afirmar que a definição de burocracia de Weber seria um resultado direto de sua relação com o serviço postal alemão em sua época.

One reason it was possible for Weber to describe bureaucracy as the very embodiment of rational efficiency is that in the Germany of his day, bureaucratic institutions really did work well. Perhaps the flagship institution, the pride and joy of the German civil service was the Post Office. In the late nineteenth century, the German postal service was considered one of the great wonders of the modern world. Its efficiency was so legendary, in fact, that it casts a kind of terrible shadow across the twentieth century. Many of the greatest achievements of what we now call “high modernism” were inspired by—or in many cases, built in direct imitation of—the German Post Office. And one could indeed make a case that many of the most terrible woes of that century can also be laid at its feet³ (Graeber, 2015, p. 153).

A teoria defendida por David Graeber é de que a relação da prática cotidiana de Max Weber teria permitido ao autor alemão criar a sua compreensão clássica do estado e, sobretudo, da burocracia e sua racionalidade específica. Faz sentido se pensarmos como nós mesmos ressignificamos com frequência os limites do estado e as significações da burocracia a partir das nossas próprias experiências e do cruzamento dessas experiências com as representações públicas que o próprio estado nos oferece diariamente por meio de propagandas, notícias e documentos oficiais publicados. Essas experiências vão ser o motor para a definição, inclusive, das fronteiras entre os interesses do estado e da sociedade civil.

Rather than hoping we can find a definition that will fix the state-society boundary (as a preliminary to demonstrating how the object on one side of it influences or is autonomous from what lies on the other), we need to examine the political processes through which the uncertain yet powerful distinction between state and society is produced⁴ (Mitchell, 2006, p. 171).

²Análises antropológicas do estado, então, começam com uma noção contra-intuitiva de que estados que são estruturalmente semelhantes podem ser profundamente diferentes em termos de significados que eles possuem para suas populações. Disputas culturais determinam os significados do estado para o seu povo, como eles são introduzidos na vida cotidiana da população e onde suas fronteiras estão delimitadas. Essas disputas culturais acontecem na esfera da representação pública, mas também no domínio das práticas cotidianas das agências estatais. [Tradução do autor]

³Um dos motivos pelos quais Weber pôde descrever a burocracia como a própria personificação da eficiência racional é que, na Alemanha de sua época, as instituições burocráticas realmente funcionavam bem. Talvez a principal instituição, o orgulho e a alegria do serviço público alemão sejam os Correios. No final do século XIX, o serviço postal alemão era considerado uma das grandes maravilhas do mundo moderno. Sua eficiência era tão lendária, na verdade, que lança uma espécie de sombra terrível sobre o século XX. Muitas das maiores conquistas do que hoje chamamos de “alto modernismo” foram inspiradas - ou, em muitos casos, construídas em uma imitação direta - nos Correios Alemães. E pode-se, de fato, argumentar que muitas das mais terríveis desgraças desse século também podem ser atribuídas a seus pés. [Tradução do autor]

⁴ Em vez de esperar que possamos encontrar uma definição que fixará a fronteira estado-sociedade (como uma preliminar para demonstrar como o objeto, de um lado, influencia ou é autônomo com relação ao que está do

Vale destacar que apesar de identificar a fronteira entre estado e sociedade em seu caráter circunstancial – recusando, assim, a externalidade dessa divisão –, o cientista político Timothy Mitchell observa que a fronteira não é irrelevante ou mesmo ilusória. Significa, na verdade, que ela vai ser definida a partir de um contexto interno ao próprio processo de relação entre o estado e o outro, de modo que a própria definição da fronteira será responsável em parte por construir o que o autor chama de “efeito de estado” (Mitchell, 2006), que representaria a imagem do estado como uma entidade única a partir da experiência prática.

The multiple arrangements that produce the apparent separateness of the state create effects of agency and partial autonomy, with concrete consequences. Yet such agency will always be contingent on the production of difference - those practices that create the apparent boundary between state and society⁵ (Mitchell/ITCHELL, 2006, p. 176).

Se observarmos, como fiz ao longo de minha tese de doutorado, as relações existentes entre a sociedade civil e a Prefeitura do Recife dentro do contexto do Carnaval do Recife, bem como a representação pública oferecida pela gestão para definir a sua autoimagem, podemos compreender melhor o processo de construção cultural do estado. Identifiquei ao longo da minha etnografia algumas modalidades de relação entre sociedade civil e a administração pública no processo de construção do Carnaval do Recife. Ainda que não seja uma lista exaustiva das possibilidades, acredito serem as modalidades mais relevantes para a nossa observação. Quais sejam: a) as relações mediadas por dispositivos burocráticos; b) aquelas estabelecidas a partir de mobilização de base por grupos da sociedade civil; c) as relações mediadas pela visibilidade ou por relações de intimidade entre artistas ou grupos e agentes públicos e; d) as interações individuais mediadas por interesses pessoais e relações de intimidades estabelecidas fora do contexto da administração pública.

Em primeiro lugar, observemos a relação estabelecida a partir de dispositivos burocráticos. Artistas, grupos culturais e produtores precisam enfrentar uma série de dispositivos burocráticos para participar do Carnaval do Recife. Desde a inscrição no sistema Cultura Recife, site criado pela Prefeitura do Recife para reunir todas as informações de seus fornecedores na área cultural, passando pela inscrição, através desse sistema, na convocatória do Ciclo Carnavalesco – com todas as exigências que isso representa – até chegar na prestação

outro), precisamos examinar os processos políticos por meio dos quais a distinção incerta, porém poderosa, entre estado e sociedade é produzida. [Tradução do autor]

⁵Os múltiplos arranjos que produzem a aparente separação do Estado criam efeitos de agência e autonomia parcial, com consequências concretas. No entanto, tal agência sempre será contingente à produção de diferença - aquelas práticas que criam a fronteira aparente entre o estado e a sociedade. [Tradução do autor]

de contas, quando artista precisa comprovar a realização de sua atividade no ciclo para só então receber o devido cachê. Essa relação entre trabalhadores da cultura e Prefeitura do Recife a partir da burocracia da festa é responsável, em alguma medida, pela construção cultural do estado e pela definição das fronteiras entre as ações de um lado e do outro da disputa. Ela é, portanto, a base material para a construção de um estado que não está mais identificado como uma entidade externa e separada da sociedade, com um poder disciplinador que afeta a sociedade apenas a partir de constrangimentos e limitações impostas às ações e condutas da população. Esta seria uma visão própria do que Timothy Mitchell (2006) chama de “efeito de estado”, que seria uma abstração do estado a partir de sua dimensão não-material – portanto, apartado da sua construção cultural a partir das práticas cotidianas – em que seu poder seria exercido de fora para dentro.

one can see both the factory regime and the power of the state as aspects of the modern reordering of space, time, and personhood, and the production of the new effects of abstraction and subjectivity. It is customary to see the state as an apparatus of power and the factory as one of production. In fact, both are systems of disciplinary power and both are techniques of production. Both produce the effect of an abstraction that stand apart from material reality. In the case of political practice, as we have seen, this abstraction is the effect of the state – a non-material totality that seems to exist apart from the material world of society⁶ (Mitchell, 2006, p. 281).

Na verdade, o que vemos na relação entre sociedade civil e estado a partir da burocracia da festa é um poder disciplinador que age a) externamente, constrangendo e limitando as ações dos produtores, mas também – e, eu diria, sobretudo – b) internamente, produzindo as condutas e ações a partir de uma disciplina própria da relação com a burocracia. Se, por um lado, os dispositivos e as condutas criadas pelos editais, sistemas de inscrição e exigências documentais pretendem limitar dentro do que se considera os preceitos republicanos básicos almejados pela burocracia estatal, entendida aqui no seu sentido weberiano – quais sejam a isonomia, a transparência e a democracia (ESTEVEZ, 2016) –, as condutas e comportamentos dos artistas e produtores em sua relação com o estado, por outro, esses mesmos dispositivos são responsáveis por criar uma racionalidade burocrática que vai atuar produzindo comportamentos e condutas que serão usadas para lidar com essas burocracias e com o estado. De algum modo, estamos diante da armadilha do “fazer-se Estado” (Blazquez, 2012), onde a prática cotidiana com a

⁶pode-se ver tanto o regime de fábrica quanto o poder do Estado como aspectos da reordenação moderna do espaço, tempo e personalidade, e a produção dos novos efeitos de abstração e subjetividade. É costume ver o estado como um aparelho de poder e a fábrica como um aparelho de produção. Na verdade, ambos são sistemas de poder disciplinar e ambos são técnicas de produção. Ambos produzem o efeito de uma abstração que se destaca da realidade material. No caso da prática política, como vimos, essa abstração é o efeito do Estado - uma totalidade imaterial que parece existir separada do mundo material da sociedade. [Tradução do autor]

burocracia estatal se retroalimenta, significando um processo que gera uma racionalidade estatal ao mesmo tempo em que constrói significado sobre os seus limites.

É importante notar que a mesma burocracia criada para garantir isonomia e transparência na relação entre sociedade civil e Estado – ela própria, parte do discurso público que cria a representação responsável também pela construção cultural desse efeito de Estado do qual falamos acima – é compreendida em alguma medida como forma de exclusão de uma parcela da população. Ao adotar uma série de procedimentos burocráticos baseados na escrita – convocatórias com inúmeras páginas de texto, por exemplo –, instrumentos de inscrição que dependem de uma série de documentos como comprovação de cachê, certidões negativas de débito e declarações de representação exclusiva, e adoção de um sistema digital para mediar a relação com a Prefeitura, a Secretaria de Cultura acaba por dificultar o acesso a uma parcela considerável dos trabalhadores da cultura – sobretudo aqueles ligados às tradições de chão, cujo contexto de precarização se reflete em níveis mais baixos de escolaridade e acesso a tecnologia de informação. O que seria uma política de democratização do acesso pode acabar por se tornar mais um instrumento de aprofundamento das desigualdades.

Para se adaptar aos dispositivos burocráticos apresentados pela Prefeitura do Recife e ser incluídos na programação oficial, os grupos precisam então criar estratégias. Uma delas, bastante comum, é se vincular a alguma empresa – com ou sem fins lucrativos – que represente os grupos e artistas em seus contratos com a administração pública. São produtoras criadas com esse objetivo. Algumas delas chegam a representar até trinta artistas num mesmo ciclo. E recebem, por essa representação, um percentual do cachê que pode variar de dez a vinte por cento – sendo esse último o percentual mais comum. O trabalho dessas empresas é de manter suas certidões negativas em dia e utilizar seu conhecimento técnico específico para realizar as inscrições de todos os grupos nos editais. Isso cria um custo a mais para artistas e grupos com menos condições de lidar com a burocracia estatal, reduzindo ainda mais seus ganhos pelos trabalhos artísticos prestados. Como esses são artistas cujos cachês costumam ser menores em relação a aqueles mais reconhecidos – sobretudo os de palco – isso acaba por aprofundar ainda mais as desigualdades.

Outra possibilidade é se adaptar à burocracia a partir do investimento em formação específica. Vários cursos já foram oferecidos para capacitar artistas e produtores na elaboração de projetos culturais. São processos de formação técnica direcionados, sobretudo, às leis de incentivo municipal e estadual. Mas acabam cumprindo a função de apresentar aos

participantes elementos que são mais gerais. Isso ajuda os participantes à se apropriarem de categorias próprias da burocracia estatal, mas enfrentam ainda assim o obstáculo de apresentar alguns conceitos próprios de uma atividade escrita para pessoas cuja tradição cultural está fundamentalmente relacionada à transmissão oral de conhecimento. Há, nesses casos, uma tentativa de fazer com que os instrumentos disciplinadores próprios da burocracia estatal produzam condutas que vão em alguma medida transformar as próprias tradições. A isso costuma-se chamar de profissionalização. Não devemos imputar a tais estratégias um valor essencialmente negativo, sob o risco de considerarmos as tradições e, sobretudo, as culturas populares como instituições sem historicidade e, portanto, estanques no tempo e no espaço. O sociólogo jamaicano Stuart Hall, utilizando a categoria de cultura popular a partir da obra de Gramsci, nos oferece uma boa leitura sobre essa relação entre Estado e cultura popular.

In adopting such a long historical conspectus on the relations between the state and popular culture, it is necessary to be clear that neither the state nor popular culture exhibits a continuous uninterrupted identity throughout this long period of capitalist development. The constitution of both the state and popular culture themselves changes just as do the relations between them; indeed, their shifting constitution is, in part, an effect of the changing relations between them and of the ways in which such transformations have contributed to and been informed by more epochal shifts in the organization of class-cultural relationships and the associated forms and mechanisms of ruling class hegemony⁷ (Hall, 2006, p. 361).

Se as duas categorias são construídas historicamente e tem suas transformações em grande medida condicionadas por – e condicionadoras de – relações estabelecidas entre elas, é preciso compreender a estratégia da burocracia estatal também como uma forma de relação e observar de que forma ela modifica tanto o Estado quanto as culturas populares e também as fronteiras existentes entre as duas. Nesse sentido, essa relação mediada pela burocracia estatal e seus dispositivos para a criação da festa vão transformar as formas de conduta daqueles envolvidos em seu processo. Diante dos constrangimentos e limitações impostas pelo edital, pelo sistema de inscrição e pelo processo de avaliação das propostas, os artistas, grupos culturais e seus produtores vão buscar criar alternativas para garantir a presença nas programações.

⁷Ao adotar uma leitura histórica ampla sobre as relações entre o Estado e a cultura popular, é necessário deixar claro que nem o Estado nem a cultura popular exibem uma identidade contínua e ininterrupta ao longo desse longo período de desenvolvimento capitalista. A constituição do próprio estado e da cultura popular muda, assim como as relações entre eles; na verdade, sua constituição inconstante é, em parte, um efeito das relações mutáveis entre eles e das maneiras pelas quais tais transformações contribuíram e foram informadas por mudanças mais históricas na organização das relações culturais de classe e as formas e mecanismos associados da hegemonia da classe dominante. [Tradução do autor]

Antes de seguir, é preciso ainda destacar uma outra dimensão da burocracia estatal. De acordo com Fabiano Santos, representante da União dos Afoxés de Pernambuco, e interlocutor durante a pesquisa de doutorado, em um dos anos em que inscreveu o Afoxé Alafin Oyó, do qual faz parte, para integrar a programação do Carnaval do Recife teve sua inscrição inabilitada pela Prefeitura, sob alegação de que havia faltado documentação obrigatória – algo que ele nega. Em sua visão, os editais implementados pela Prefeitura do Recife durante a gestão do PSB, diferentemente daquela política de balcão que representava a situação anterior, é positiva por garantir instrumentos jurídicos através dos quais os grupos podem brigar por espaço e reclamar dos problemas. No entanto, ele aponta que a burocracia, em si, não garante isonomia e impessoalidade. “Eles [os gestores] inabilitam o que eles acham que é prejudicial [por razões políticas] e depois contratam apenas como convidados nesses dois espaços”, disse Fabiano, ao se referir ao Encontro de Afoxés do Pátio do Terço e ao Ubuntu – dois espaços que estão garantidos para os afoxés de Pernambuco no Ciclo Carnavalesco. Percebe-se uma desconfiança com relação à implementação da burocracia estatal. Se para a Prefeitura a criação desses dispositivos burocráticos serve para legitimar as ações públicas enquanto respeitadas dos preceitos republicanos, para agentes da sociedade civil podem identificar nesses mesmos dispositivos uma dimensão de poder que atua a partir do segredo – dos mecanismos que acontecem naquela zona cinzenta da burocracia que está oculta aos olhos da população. Essa dimensão do segredo está presente na leitura de David Graeber (2015) sobre a burocracia a partir de sua compreensão da teoria proposta por Max Weber (2006).

This superiority of the professional insider every bureaucracy seeks further to increase through the means of keeping secret its knowledge and intentions. Bureaucratic administration always tends to exclude the public, to hide its knowledge and action from criticism as well as it can⁸ (Weber, 2006, p. 64).

Como as decisões burocráticas relacionadas à construção da programação – desde o processo de habilitação documental até a fase de avaliação de mérito⁹ e, posteriormente, de contratação – são realizadas internamente pelo próprios gestores sem que se tenha muita clareza sobre os procedimentos, os produtores e artistas costumam ver com desconfiança todo e qualquer obstáculo que seja encontrado ao longo do processo – e que, porventura, venha a

⁸Essa superioridade do profissional inserido no contexto a burocracia parece aumentar ainda mais por meio da manutenção do segredo sobre seus conhecimentos e intenções. A administração burocrática sempre tende a excluir o público, a esconder seu conhecimento e suas ações das críticas da melhor maneira possível. [Tradução do autor]

⁹Neste ponto específico, é preciso observar que há participação da sociedade civil através de integrantes do Conselho Municipal de Política Cultural. No entanto, além das reuniões para avaliação das propostas serem realizadas a portas fechadas, o conselho está desde 2014 sem realizar eleições regulares, motivo pelo qual tem sua legitimidade questionada por trabalhadores da cultura.

frustrar as expectativas criadas. Mesmo aqueles profissionais mais bem informados sobre cada uma dessas etapas, como é o caso de Fabiano Santos – que, além de Presidente da União dos Afoxés de Pernambuco, é também bacharel em direito e possui vivência nas culturas populares há mais de 25 anos –, acabam por desconfiar do processo e buscar outras alternativas para garantir a presença na programação da festa.

E é exatamente neste ponto em que a perspectiva weberiana de burocracia é tensionada até o limite ao ser colocada à prova diante de processos que estão diretamente relacionados com a existência de seus dispositivos, sendo criados por eles e também responsáveis por sua criação. Aqui está presente, de uma forma muito direta, a relação entre culturas populares e Estado na perspectiva de Stuart Hall (2006). Essa relação vai ser transformada ao longo da história de acordo com as mudanças ocorridas em cada um dos lados do processo ao mesmo tempo em que vai ser responsável pela transformação de ambos a partir das mudanças ocorridas na relação.

The boundary between state and non-state realms is thus drawn through the contested cultural practices of bureaucracies, and people's encounters with, and negotiations of, these practices. Everyday statist encounters not only shape people's imagination of what the state is and how it is demarcated, but also enable people to devise strategies of resistance to this imagined state¹⁰ (Gupta; Sharma, 2006, p. 17).

Diante dos dispositivos burocráticos implementados pela Prefeitura do Recife – somados à imagem pública da instituição referindo-se aos processos a partir da exaltação de suas características técnicas e seus objetivos democráticos – os produtores e artistas se encontram diante do que parece ser a princípio uma contradição. A isonomia, transparência e democracia são contraditados com a ausência de informação clara sobre a tomada de decisão, a desigualdade própria de uma programação que tradicionalmente privilegia alguns grupos em detrimento de outros e a ausência de participação social – ao menos aquela compreendida como legítima – na construção das grades de programação de cada polo. É preciso, então, buscar outras alternativas para enfrentar essa contradição. E as estratégias encontradas podem se enquadrar dentro de processos próprios do que se compreende como parte do jogo político, quando realizados a partir de mobilização de base, assembleias e audiências públicas e pressão pública por demandas coletivas, ou pode seguir caminhos vistos como menos legítimos – ainda que absolutamente tradicionais dentro do jogo político local. Assumo aqui uma ideia de

¹⁰A fronteira entre as esferas estatais e não estatais é, portanto, traçada por meio das práticas culturais contestadas das burocracias e dos encontros e negociações das pessoas com essas práticas. O estatismo cotidiano busca não apenas moldar a imaginação das pessoas sobre o que é o estado e como ele é demarcado, mas também permite que as pessoas planejem estratégias de resistência a esse estado imaginado. [Tradução do autor]

legitimidade tal qual observada no campo, onde será mais legítima uma atuação que é pública. A mobilização coletiva pública, por exemplo, será visto como mais legítima que as demais estratégias que se utilizam de relações privadas ou íntimas para alcançar objetivos – que podem ser coletivos ou individuais. É preciso destacar que ambas as formas de atuação são observáveis tanto entre os artistas e grupos de chão quanto entre aqueles que atuam nos palcos da festa.

Nesse sentido, vemos somarem-se às estratégias de mobilização pública alguns outros mecanismos para alcançar o objetivo final de obter espaço nas programações da festa. Grupos e artistas mobilizados coletivamente passam a buscar entre seus círculos de relação alguns interlocutores que tenham mais influência dentro da gestão. Estes podem ser políticos eleitos – vereadores, deputados estaduais e federais ou, mais dificilmente, senadores –, gestores inseridos na máquina pública municipais – secretários de cultura ou de outra pasta, secretários executivos, assessores, etc. – ou mesmo lideranças políticas vinculadas a partidos, mas que estejam fora da gestão – lideranças comunitárias, filiados a partidos aliados do governo e etc. De forma geral, o que se pretende com essas relações é facilitar o acesso aos gestores públicos com o intuito de apresentar as demandas daquele coletivo. Em vários momentos, por exemplo, o Coletivo Pernambuco ¹¹conseguiu, através de relações privadas, marcar agenda com o Prefeito Geraldo Júlio para defender a presença de seus integrantes em posição de destaque nas programações do Carnaval do Recife. Essas reuniões acabam por encontrar uma dupla função. Para os artistas, serve como forma de garantir um canal de diálogo mais direto dentro do governo e de demonstrar força política do grupo – ao acessar diretamente o mandatário do município. Para o Prefeito que recebe os artistas, a reunião é importante sobretudo por seus minutos finais, quando geralmente um de seus assessores entra na sala para fazer um registro fotográfico do evento. Além de demonstrar boa vontade para com os artistas, o Prefeito ainda utiliza a ocasião para apresentar uma representação pública de que a gestão está disposta ao diálogo e também demonstrar prestígio – sobretudo nas situações em que os artistas ou grupos possuem visibilidade midiática ou legitimidade na comunidade em que se situa.

Uma quarta modalidade de relação entre sociedade civil e Estado dentro do contexto de organização do Carnaval do Recife que pude observar foi aquela mediada por relações de intimidade e motivadas por interesses individuais de artistas ou grupos. Essa estratégia, realizada de forma menos transparente, costuma ser utilizada sobretudo quando as demais não

¹¹Grupo formado por vários artistas de palco de destaque no carnaval do Recife e estudados durante a pesquisa de doutorado.

surtiram efeito ou quando seus interesses estão fora do alcance dessas primeiras estratégias. Por exemplo: costuma-se utilizar dessa estratégia para buscar ser homenageado de determinada edição do Carnaval, para propor projetos especiais que estejam fora do escopo do edital ou ainda para solucionar problemas burocráticos que pelos meios tradicionais seriam inviáveis – como em situações de inabilitação por documentação em que o artista precisa recorrer a outras estratégias para tentar ser contratado como convidado por fora do edital. Nestes casos, artistas e grupos se utilizam de relacionamentos pré-estabelecidos para poder acessar os gestores, mas não apenas. É preciso ainda garantir que seus pleitos serão recebidos com interesse. E para isso é necessário que o interlocutor tenha alguma relação de maior proximidade com o artista ou grupo que o procura. Essa relação pode ser uma amizade de muitos anos, algum vínculo familiar ou mesmo uma relação profissional consolidada fora e antes de uma das partes integrar a gestão pública.

Listei acima quatro modalidades principais observadas por mim durante a pesquisa quanto à relação entre sociedade civil e Estado no contexto da organização do Carnaval do Recife. De forma geral, todas elas estão referidas ao processo de construção da grade de programação. Talvez seja possível afirmar que duas delas, as duas primeiras, são modalidades que estão inseridas no contexto de uma relação com um Estado abstrato, entidade externa à sociedade e cuja relação com ela se dá a partir de meios impessoais como a burocracia estatal e a mobilização pública coletiva. Sua característica principal seria a impessoalidade e, se observadas isoladamente, elas estariam diretamente relacionadas a uma definição do Estado que se aproxima mais diretamente daquela representação pública proposta pela própria Prefeitura do Recife em seus discursos e propagandas. No entanto, elas não estão isoladas e, como vimos, se somam a outras modalidades para construir uma definição de Estado em diálogo com a sociedade.

As duas modalidades seguintes, identificadas dentro do jogo político como sendo menos legítimas – como citei e expliquei acima – são estratégias usadas pelos atores políticos que estão situados fora da administração pública para encontrar caminhos de acesso aos gestores, aos recursos e aos espaços de poder na festa. É o que se convencionou chamar, no contexto local, de “fazer gestão”. E aqui talvez seja interessante observar essa ideia de jogo político. No livro *The Utopia of Rules* (2015), David Graeber dedica um dos capítulos a falar sobre a burocracia a partir da ideia de jogo. Para tanto, o autor diferencia o jogo enquanto verbo, no inglês *play*, e o jogo enquanto substantivo, ou *game* em inglês. A diferença, me parece, está na definição do *game* como a construção de um mundo a partir de regras e

fronteiras, enquanto *play* estaria associado mais diretamente a uma espécie de criatividade que transcende essas fronteiras. Segundo o autor, “Bureaucracy create games – they’re just games that are in no sense fun”¹² (GRAEBER, 2015, p. 190). E complementa dizendo que “Games, them, are a kind of utopia of rules”¹³ (Graeber, 2015, p.191).

Se a burocracia cria um universo que está definido por fronteiras bem desenhadas e por regras que, no limite, impõem uma utopia de isonomia, transparência e democracia para o Estado e para as suas relações com a sociedade civil, fazer gestão seria, portanto, uma forma de jogar o jogo a partir da redefinição dessas fronteiras. E na medida em que observamos os resultados desse processo, desse jogo, como elementos fundamentais na construção da política pública para a festa, é possível compreender o Estado definido a partir da relação com a cultura local, com o contexto e suas práticas cotidianas. No nosso caso, talvez seja interessante utilizar a compreensão proposta por James Ferguson, para quem “‘The State’, in this conception, is not the name of an actor, it is the name of a way of tying together, multiplying, and coordinating power relations, a kind of knotting or congealing of power”¹⁴ (2006, p. 282). O autor ainda complementa sua leitura sobre o Estado e a burocracia estatal a partir da metáfora da máquina.

The use of the “machine” metaphor here is motivated not only, as above, by science-fictional analogy, but by a desire (following Foucault [1979, 1980a] and Deleuze [1988]) to capture something of the way that conceptual and discursive system link up with social institutions and processes without even approximately determining the form or defining the logic of the outcome. As one cog in the “machine,” the planning apparatus is not the “source” of whatever structural changes may come about, but only one among a number of links in the mechanism that produces them. Discourses and thought are articulated in such a “machine” with other practices, as I have tried to show; but there is no reason to regard them as “master practices,” over-determining all others¹⁵ (Ferguson, 2006, p. 283).

A construção cultural do Estado a partir das práticas e experiências cotidianas dos trabalhadores da música locais – aqui representados por artistas e produtores – e também das representações públicas propostas pela Prefeitura do Recife será mediada, em alguma medida, por essas modalidades de relação apontadas acima e seus desdobramentos. Todas elas formam

¹²Burocracia cria jogos – mas não são jogos divertidos. [Tradução do autor]

¹³Os jogos, então, são uma espécie de utopia das regras. [Tradução do autor]

¹⁴O “Estado”, nesta concepção, não é o nome de um ator, mas de uma forma de agregar, multiplicar e coordenar relações de poder, uma espécie de firmamento ou consolidação do poder. [Tradução do autor]

¹⁵O uso da metáfora da “máquina” aqui é motivado não apenas, como acima, pela analogia da ficção científica, mas por um desejo (seguindo Foucault [1979, 1980a] e Deleuze [1988]) de capturar algo da maneira como o sistema conceitual e discursivo se vincula a instituições e processos sociais, mesmo sem determinar a forma ou definir a lógica do resultado. Como uma engrenagem na “máquina”, o aparato de planejamento não é a “fonte” de quaisquer mudanças estruturais que possam ocorrer, mas apenas um entre vários elos no mecanismo que as produz. Discursos e pensamentos se articulam nessa “máquina” com outras práticas, como tentei mostrar; mas não há razão para considerá-los como “práticas mestras”, determinando todas as outras. [Tradução do autor]

o que Michel Foucault (2006) vai trabalhar a partir do conceito de governamentalidade e que, em alguma medida, serve como referência para a maior parte dos autores aqui citados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ANDRADE, Rafael Moura de. *Uma festa entre o chão e o palco: estudo sobre as relações políticas na construção do Carnaval do Recife*. Tese (Doutorado em Antropologia) – Programa de Pós-graduação em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco, 2021.

BLÁZQUEZ, Gustavo. *Fazer cultura, fazer(se) Estado: vernissage e performatividade de Estado em Córdoba*. In: *Mana*, 18(1), 2012, p. 37-61.

ESTEVES, Leonardo. *“Cultura” e Burocracia: as relações dos maracatus de baque solto com o Estado*. Tese (Doutorado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.

GRAEBER, David. *The utopia of rules: on technology, stupidity, and the secret joy of bureaucracy*. Melville House: Brooklyn/London, 2015.

GUPTA, Akhil; SHARMA, Aradhana. *Introduction: Rethinking Theories of the State in an Age of Globalization*. In: GUPTA, Akhil; SHARMA, Aradhana. *The Anthropology of the State – a reader*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006, p. 01 – 41.

HALL, Stuart. *Popular Culture and the State*. In: GUPTA, Akhil; SHARMA, Aradhana. *The Anthropology of the State – a reader*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006, p. 360 – 380.

LEIRNER, Piero. *A Formação do Estado numa Perspectiva Antropológica*. Resenha de A.C.S. Lima (org.), *Gestar e Gerir: estudos para uma antropologia da administração pública no Brasil*. Estudos Históricos (Rio de Janeiro) , Rio de Janeiro, v. 32, 2003, p.194-200.

MITCHELL, Timothy. *Society, Economy, and The State Effect*. In: GUPTA, Akhil; SHARMA, Aradhana. *The Anthropology of the State – a reader*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006, p. 169 – 186.

**ARTES ESCÉNICAS Y PANDEMIA: DIGITALIZACIÓN, PRECARIEDAD
 LABORAL Y DESAFÍOS PARA LAS POLÍTICAS CULTURALES**

Cecilia Dinardi¹

RESUMO: Este artículo reflexiona sobre los desafíos y oportunidades para las políticas culturales en torno al trabajo cultural, dando cuenta de los resultados de la investigación “Política cultural durante y después de la pandemia: un estudio comparativo sobre la recuperación de las artes escénicas en Londres y en Buenos Aires”². Esta investigación cualitativa examina el trabajo cultural en perspectiva comparativa e internacional, acercando dos contextos diferentes que ayudan a pensar en similitudes y diferencias en torno a las políticas culturales en los países del norte y los del sur. ¿Cómo se vive la precariedad laboral en las artes escénicas? ¿De qué forma las nuevas tecnologías permean el trabajo cultural? A través de una entrevistas y focus groups con 73 artistas independientes, abordamos problemáticas en torno a las condiciones laborales, las estrategias adoptadas frente a la crisis y la relación con las nuevas tecnologías.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas culturales. Pandemia del Covid-19. Argentina. Reino Unido. Artes escénicas.

INTRODUCCIÓN

El trabajo cultural es, sin duda, una actividad que se desarrolla en condiciones laborales precarias. Ya es sabida la ausencia de contratos y de seguridad social, el insuficiente apoyo gubernamental y los pagos atrasados o minúsculos, tan característicos del mundo de las artes escénicas. Durante la pandemia, sin embargo, ocurrió algo novedoso. Los artistas se encontraron en una situación de tal vulnerabilidad, precariedad y fragilidad que, frente a la incertidumbre y la imposibilidad de realizar su trabajo, consideraron dejar su profesión, atravesando una crisis identitaria – ¿quién soy si no puedo actuar, bailar o cantar? Pero, a la par de ese cuestionamiento, surgían también redes de apoyo y cuidado mutuo entre

¹Doctora en Sociología (LSE), Docente y Directora de Investigación del Instituto de Emprendedorismo Cultural y Creativo de Goldsmiths, Universidad de Londres. Correo electrónico: c.dinardi@gold.ac.uk.

²Esta investigación fue realizada junto a la Profesora Ana Wortman (UBA) y el Dr. Matías Muñoz Hernández, y financiada por la British Academy (Septiembre 2020- Junio 2022). Parte de los resultados han sido publicados en las revistas especializadas *Cultural Trends* y *Arts Professional*.

trabajadores de las artes, sindicatos y colectivos (Karmy; Urqueta, 2021) que venían no solamente a complementar – o cubrir, temporalmente, el espacio dejado por – las políticas culturales, sino también a re-imaginar escenarios radicalmente diferentes para un futuro colectivo post-Covid 19 (De Peuter; Oakley; Trusolino, 2023).

Los impactos de la pandemia del Covid-19 en el sector cultural ya han sido estudiados de forma extensiva a nivel global. Desde cómo afectaron a los consumos culturales, los procesos de digitalización de grandes instituciones culturales y la cancelación de eventos, festivales y actividades artísticas, hasta cómo deterioraron la salud mental de los trabajadores culturales, afectando también sus carreras profesionales. Se documentaron también los impactos económicos de la pandemia en sectores particulares de la economía cultural, como las artes visuales o la industria de la música; la resistencia y resiliencia cultural de trabajadores y organizaciones artísticas, y las medidas y respuestas estatales frente a la crisis epidemiológica.

Los artistas escénicos, incluyendo actores, músicos, cantantes, bailarines y artistas circenses, se encontraron entre los más afectados por la pandemia debido a las precarias condiciones de su trabajo y la imposibilidad de actuar en vivo en los lugares (Spiro *et al.*, 2021; UNESCO, 2021; Warran *et al.*, 2022). Si bien estos estudios nos muestran el impacto devastador de la crisis y cómo se acentuaron las desigualdades, cabe preguntarnos: ¿qué aprendizajes dejó la pandemia del Covid-19 para el sector cultural?

En este artículo nos centramos en las políticas culturales durante la pandemia y la necesidad de re-pensar el rol del estado en su relación con el sector cultural. Reflexionamos sobre los desafíos y oportunidades que se presentaron en torno a la cuestión del trabajo cultural, dando cuenta de los resultados de la investigación sociológica: “Los impactos de la pandemia en las artes performativas: Un estudio comparativo entre Londres y Buenos Aires”. Esta investigación cualitativa abordó el trabajo cultural en perspectiva comparativa e internacional, acercando dos contextos diferentes que ayudan a pensar en similitudes y diferencias en torno a las políticas culturales en los países del norte y los del sur.

Nos centramos en los sectores más vulnerables en la economía creativa, es decir, en las experiencias de actores individuales, en lugar de grandes instituciones u organizaciones culturales, y buscamos producir datos primarios que pudieran complementar, en vez de replicar, las encuestas que se realizaron sobre el impacto económico de la pandemia en las

industrias culturales y creativas (Comunian and England, 2020). ¿Cómo se vive la precariedad laboral en las artes escénicas? ¿De qué forma las nuevas tecnologías permean el trabajo cultural? ¿Qué desafíos presentan para el futuro de las artes escénicas en ambos países? También investigamos las estrategias de adaptación que músicos, actrices, actores, bailarines, artistas circenses y cantantes de ópera utilizaron para hacer frente a la crisis.

Nuestro argumento gira en torno a la desconexión existente entre la experiencia vivida por los artistas y el apoyo brindado por las políticas públicas culturales. Aparece también una cuestión dual ya que, por un lado, los artistas eligen el trabajo independiente – y por ende, la informalidad laboral – como estilo de vida, pero a la vez en esta situación de emergencia perciben las consecuencias catastróficas de su condición laboral para poder sobrevivir. Allí se pone en evidencia la desigualdad social de origen y también las diferencias entre artistas emergentes y artistas consagrados. En este contexto se hicieron presentes las políticas culturales en términos de acción social, ya no para generar proyectos culturales sino para sostener el universo de artistas. Luego intervinieron a través de plataformas en la circulación de producciones culturales ya realizadas y en la posibilidad de generar eventos virtuales. Todas estas situaciones generan nuevos desafíos e intervenciones desde el Estado, muchas veces no deseadas en ámbitos culturales de connotación independiente.

METODOLOGÍA

El trabajo de campo se realizó de forma virtual durante la pandemia (entre noviembre de 2020 y noviembre de 2021) e incluyó, a través de una muestra intencional, a un total de 73 artistas de las artes escénicas (teatro, música, danza, circo y ópera). Identificamos a artistas a través de redes de contactos, bola de nieve y redes sociales. Los criterios de selección fueron: los participantes debían ser artistas escénicos, trabajar por cuenta propia (identificación propia según la cantidad de horas dedicadas en un año y porcentaje de ingresos) y estar radicados o trabajar en Buenos Aires o Londres. Realizamos 20 entrevistas en profundidad semi-estructuradas a artistas independientes (10 mujeres, 10 hombres, 10 en Argentina y 10 en el Reino Unido), de edades entre 25 y 45 años y en diferentes etapas de su carrera (la mayoría tenía entre 15 y 20 años de experiencia escénica, con 6 artistas menores de 10 años y 2 menores de 5). Además, realizamos 12 grupos focales (una hora y media de duración) con alrededor de 5 artistas cada uno, de las artes escénicas. A través del análisis de contenido, examinamos temas emergentes, la interacción grupal y el debate sobre imágenes seleccionadas que referían a los controles sanitarios y el distanciamiento social obligatorio, el

uso de tecnologías en las prácticas artísticas y las protestas de sindicatos, redes y colectivos del sector.

UN IMPACTO DEVASTADOR

La pandemia de Covid-19 produjo diferentes impactos, tanto a corto como a largo plazo, en la vida personal, profesional y el sector en donde se desempeñan nuestros participantes. Las restricciones de confinamiento afectaron la capacidad de los artistas para hacer su trabajo debido al cierre de sus lugares de trabajo, la cancelación de festivales y actuaciones, y la imposibilidad de viajar a giras, conciertos y eventos internacionales. El impacto de la pandemia se sintió con fuerza en su vida personal, afectando su salud mental y su capacidad para planificar y generar trabajo futuro. Esto está en relación con el trabajo emocional que los trabajadores independientes en las artes escénicas, en particular los músicos, deben realizar para manejar condiciones de trabajo precarias y posiciones laborales ambiguas (Nørholm Lundin, 2022). Mientras que algunos podían ver los beneficios de quedarse en casa para su producción artística (es decir, tener más tiempo para pensar y crear), otros se sintieron profundamente frustrados por la imposibilidad de conectarse con el público cara a cara, ensayar con otros o actuar desde un escenario.

La pandemia trajo también niveles, sin precedentes, de estrés, ansiedad, preocupación, frustración e incertidumbre en la vida de nuestros participantes. Sentimientos de tristeza, desesperanza y soledad impregnaron la narración sobre sus vidas en la pandemia. Una sensación de pérdida, de la carrera profesional, de los ingresos o de eventos importantes en la vida, los hizo sentir inseguros, desorientados y desconectados de los demás. Los que estaban solos sintieron especialmente la falta de interacción social: *“Fue una montaña rusa, al principio fue muy duro porque vivo sola... Todo era soledad”* (cantante de ópera, Londres). La disrupción en la vida social y la distancia física, los protocolos y las prácticas sanitarias, llevaron a algunos a relatar episodios de fobia social o ansiedad. Aunque los relatos de depresión y desesperación abundaban, también escuchamos historias positivas sobre poder desacelerar, reconectar con la familia, descansar, aprender nuevas habilidades y reevaluar las metas y prioridades en la vida.

“A NADIE LE IMPORTA LO QUE HACEMOS”

Las pandemias traen un gran nivel de interrupción, angustia e incertidumbre a la vida social y esto fue expresado por los participantes de nuestra investigación, particularmente cuando se trata de volver a trabajar en las artes escénicas. La recuperación del sector -y de la economía del país-, la reprogramación de obras canceladas y el comportamiento de los públicos post-pandemia fueron grandes motivos de preocupación. Otros desafíos incluyeron mantener una buena salud mental y bienestar como parte de "prepararse para volver a actuar" y captar la atención de las redes sociales y las plataformas de livestream.

Una sensación de desesperanza impregnó la mayoría de los puntos de vista de nuestros participantes. A pesar de las diferencias en los contextos socioeconómicos, culturales y políticos de ambos países, la mayoría de los artistas creían que el estado no podría apoyar adecuadamente las artes escénicas después de la pandemia. Prevalció el miedo a “no poder trabajar” y la creencia de que “habrá menos oportunidades de trabajo que nunca”. En ese sentido, si algo positivo dejó el Covid-19 fue, para nuestros participantes en Argentina: *'que visibilizó la precariedad y vulnerabilidad del sector teatral'* (Actor, Buenos Aires), y para los del Reino Unido, *'ojalá haya llevado a la gente a ver la insensibilidad del gobierno del Reino Unido'* (Actriz, Londres). Esto refuerza los resultados de estudios como el de Warren *et al* (2022), que mostró cómo la pandemia develó claramente la inestabilidad característica del trabajo cultural, llevando a algunos artistas a reevaluar sus metas, valores y perspectivas de vida. La cuestión de la financiación se ha vuelto central para la supervivencia y el sentido de las carreras artísticas. También se evidencia una mayor restricción y austeridad en los estilos de vida. Este nuevo ajuste empuja a repensar continuamente y vivir en una redefinición permanente. La necesidad de “repensarse a uno mismo” o “replanificar su carrera” fue expresada por algunos artistas, conscientes de su incapacidad para controlar el levantamiento de las restricciones para poder realizar su trabajo como artistas escénicos.

En Argentina, algunos entrevistados hablaron del impacto duradero de la pandemia en las artes escénicas y la negligencia del Estado en apoyar la recuperación del teatro independiente o la ópera, por ejemplo. Si se permitió la reapertura de centros comerciales, restaurantes y estadios de fútbol, ¿por qué no se permitió la reapertura de espacios culturales? Se consideró que la falta de apoyo estatal en la primera fase de la pandemia llevó al cierre permanente de lugares independientes. En una nota más positiva, la reapropiación del espacio

público y los parques de Buenos Aires pueden ofrecer escenarios alternativos.

En el Reino Unido, el Brexit se percibía como una amenaza mayor que el Covid-19, con su impacto negativo en la colaboración, el intercambio, las giras y las audiciones artísticas internacionales. Como a los artistas les resultaba difícil imaginar el trabajo a largo plazo, parecía más alcanzable centrarse en vivir el día a día. En cuanto al futuro de las artes escénicas, los artistas lamentaban que históricamente el apoyo al sector ha sido muy limitado e insuficiente, y la situación de trabajo totalmente precarizada y autogestiva, por ejemplo, en el caso de la ópera, el teatro o la danza en la Argentina.

¿UN FUTURO DIGITAL PARA LAS ARTES ESCÉNICAS?

El uso de nuevas tecnologías se amplió notablemente durante la pandemia y fue celebrado en relación a las prácticas de docencia online, el livestreaming de performances, la experimentación y la ampliación de públicos. También la posibilidad de reinventar la práctica artística de forma híbrida y hacer más accesible las actividades para las generaciones más jóvenes. Más allá de las formas de hacer tradicionales en las artes escénicas, existía la esperanza de que el livestreaming permitiera ampliar públicos, sobre todo internacionalmente.

Sin embargo, trabajadores del teatro advirtieron la esencialidad de la presencialidad y el contacto en el sector, *'el teatro sin público en la sala no existe'*. Reclamos en torno a la falta de pago de los castings/audiciones fue recurrente. Algunos participantes expresaron temor y preocupación por el predominio de la tecnología sobre las representaciones presenciales, por un lado, y sobre los comportamientos de los públicos y las nuevas prácticas guiadas por los protocolos, por el otro. Los problemas con el casting y la representación de distintos grupos sociales y el aumento de las self-tapes (autograbaciones), durante y después de la pandemia de Covid-19, fueron temas de preocupación con respecto al futuro del teatro en el Reino Unido.

De modo similar, cantantes de ópera en Londres expresaron, durante uno de nuestros focus groups, su preocupación por la calidad de las grabaciones que se suben a la web y quedan disponibles *'para la eternidad'* y para cualquiera, resaltando que ninguno de ellos recibió capacitación para hacer o grabar livestreamings. También hubo quejas sobre lo tedioso del proceso de una grabación contratada: *'grabar es agotador, ¡es una pesadilla! Nos pagaron solo £60 y nos dijeron que solo sería una hora, ¡pero no fue así! Hay errores, hay que hacerlo*

todo de nuevo, etc., es un lío y es muy cansador'. Vemos que la transición digital es compleja, a veces celebrada por su potencial pero también resistida por sus complicaciones prácticas y barreras de acceso al equipamiento.

DE POLÍTICAS CULTURALES PRECARIAS A POLÍTICAS CONTRA EL TRABAJO CULTURAL PRECARIO

La pandemia visibilizó claramente que la cultura independiente es un sector altamente precarizado. Si bien existió apoyo gubernamental tanto en el Reino Unido como en la Argentina, este tendió a beneficiar instituciones culturales en vez de trabajadores individuales, hubo problemas en torno a la distribución de fondos y los requisitos para solicitarlos, y su carácter fue improvisado y a corto plazo. En el Reino Unido, el mayor plan de ayuda fue el Fondo de Recuperación Cultural, una iniciativa de £1,570 millones de libras esterlinas para mitigar el impacto de Covid-19 en las *organizaciones* culturales. Por su parte, los trabajadores autónomos podían solicitar el Plan de Apoyo a los Ingresos de los Trabajadores por Cuenta Propia, el Esquema de Retención de Empleo Coronavirus y el Crédito Universal. Sin embargo, una gran mayoría de estos trabajadores no resultó elegible debido a los requisitos rígidos de estos esquemas, que no reflejaban la flexibilidad del trabajo cultural y sus formas de ingreso discontinuo o errático. La respuesta del Reino Unido a las artes fue vista como 'demasiado lenta', 'confusa' y precaria, poniendo en peligro el futuro del sector cultural (Bakere, 2020). En palabras del último informe presentado por Equity (Ashton, 2023), el sindicato de artes escénicas del Reino Unido, el sistema de Crédito Universal, cuya misión es justamente reducir la pobreza, 'no está aquí para ayudar a los artistas'.

En el caso de Argentina, el apoyo fue principalmente financiero y se organizó en torno a formas de arte específicas dentro del sector cultural. Sostener Cultura se concibió como una transferencia puntual por parte del Ministerio de Cultura para aquellos artistas en situación más vulnerable. Finalmente, en 2020 Puntos de Cultura triplicó su presupuesto para mitigar los efectos del Covid-19 en las organizaciones comunitarias culturales de todo el país. A diferencia del Reino Unido, cuyo confinamiento fue tardío y 'relajado', Argentina tuvo una respuesta rápida frente a la crisis, proporcionando fondos de emergencia para el sector cultural, especialmente para los trabajadores más vulnerables, informados por una política de solidaridad y cuidado. Sin embargo, si bien se ofreció apoyo a la política cultural, sustentada en una visión de la cultura como un bien social, para mitigar los efectos inmediatos de la

pandemia, no contó con una estrategia sostenible a largo plazo para reactivar el sector (Serafini; Novosel, 2021; Moguillansky, 2021).

HACIA EL DISEÑO DE NUEVAS POLÍTICAS CULTURALES

Entonces, ¿qué deberían hacer los responsables de la formulación de políticas culturales para apoyar a los artistas independientes? En primer lugar, cambiar de mentalidad. Hay un problema fundamental, según los artistas de nuestra investigación, que se da al entender el trabajo cultural como un hobby y no como un *trabajo*. Mensajes del tipo ‘que se dediquen a otra cosa’ o ‘que se capaciten’ resultan ofensivos y muestran un total desconocimiento del sector. Se esperaba una ayuda financiera inmediata, pero también estrategias a largo plazo. Más allá de lo económico, encontramos distintas áreas de acción en las que las políticas culturales pueden intervenir para apoyar la recuperación de las artes escénicas:

1. Realizar un **censo** de trabajadores culturales (*‘¿cómo van a ayudarnos si no saben qué hacemos, cuántos somos, ni dónde o cómo trabajamos?’* Comediante, Buenos Aires);
2. Proveer apoyo para la **salud mental** (*‘ayudamos a tanta gente a sobrellevar la pandemia con nuestro trabajo artístico, no se olviden de nosotros’* Músico, Londres);
3. Mostrar **empatía y aprecio por el trabajo cultural** (*‘no nos digan que nos volvamos a formar! Es condescendiente’* Actriz, Londres). En la práctica, esto podría materializarse en un debate público sobre el futuro del sector, considerando lo que hemos aprendido de la pandemia;
4. Ofrecer **desgravación fiscal** para espacios culturales. La cultura no fue un área de rescate prioritaria para el gobierno y los artistas reclamaron que la ayuda fue escasa y tardía;
5. Establecer **nuevos impuestos a las grandes plataformas corporativas** (Amazon, Spotify, Apple, YouTube) y utilizar los fondos para apoyar a trabajadores culturales independientes;
6. Diseñar un sistema de **apoyo económico** para trabajadores artísticos independientes más eficaz, utilizando criterios de elegibilidad inclusivos;
7. Implementar la **renta básica universal** (como se está haciendo en Irlanda, por ejemplo);
8. Apoyar a los artistas con **visas de trabajo** (especialmente a aquellos que no son

elegibles para el crédito universal) en el contexto del Brexit en el Reino Unido;

9. Generar **oportunidades de trabajo** para artistas independientes (utilizar la infraestructura cultural existente, garantizar presentaciones mensuales, contratarlos para espectáculos en los medios y eventos públicos);
10. Crear **redes de apoyo, promoción y formación** para artistas independientes;
11. Ayudar a los artistas a **organizarse** frente a la dispersión y divisiones existentes en el sector cultural;
12. Ofrecer **capacitación** en habilidades artísticas y digitales y ayudar a los artistas a construir nuevas audiencias virtuales;
13. Mejorar el **acceso a internet y equipos digitales** (por ejemplo, otorgando subsidios, préstamos o incentivos para la compra de micrófonos, computadoras, cámaras y software de edición).

Vemos en estas sugerencias que el apoyo financiero es necesario, pero no suficiente. Los artistas independientes quieren que los gobiernos brinden apoyo en salud mental, capacitación técnica y acceso a equipos digitales. En el Reino Unido, hubo una mayor preocupación por la salud mental, mientras que en Argentina la brecha digital se vio como un problema mayor. La sensación de que “al gobierno no le importa la cultura” estuvo muy presente en ambos países. Esto puede explicarse no sólo en vista de la situación de crisis de la que hablaban los participantes, sino también - particularmente en Buenos Aires - vinculado a la insatisfacción previa a la pandemia con los niveles de financiación pública en el sector cultural. El trabajo de sindicatos, organizaciones benéficas y colectivos, como Help Musicians en el Reino Unido y SAGAI en Argentina, fue elogiado por algunos artistas por su apoyo durante la pandemia.

Cabe recordar que los enfoques de confinamiento fueron distintos en ambos países. En Argentina, la larga cuarentena puso en evidencia la fragilidad del sector cultural independiente, ya que varios espacios no lograron reabrir sus puertas. Las respuestas políticas de ambos países revelaron que desconocen el sector cultural en todas sus dimensiones; es necesario, por tanto, pensar en políticas de futuro en las que los artistas participen activamente en su formulación e implementación. En situaciones de emergencia, los artistas, ya sean establecidos o emergentes, necesitan más apoyo, como ayuda con la difusión de producciones culturales a través de plataformas y la salvaguardia de sus derechos de interpretación y derechos de autor.

La situación económica de Argentina es crítica y se ve empeorada por el valor de la moneda local en relación al dólar y los altos niveles inflacionarios que afectan la vida diaria. Es comprensible que ante esta situación los artistas se quejen y exijan aumentos de los subsidios. Esto afecta tanto a los artistas emergentes como a los consagrados, ya que incluso aquellos que perciben un salario en relación de dependencia, lo vieron deteriorarse con la devaluación de la moneda. En última instancia, estas sugerencias muestran la necesidad de que la política cultural incluya las voces de los artistas y sus necesidades en la implementación de esquemas de apoyo de emergencia, pero también en la formulación de estrategias a largo plazo.

Nuestra investigación destaca la necesidad de brindar un apoyo sustancial y multifacético a los artistas independientes, y es en este sector donde nuevos financiamientos para las industrias creativas deben enfocarse (Chamberlain; Morris, 2021). La perspectiva comparativa de la investigación nos permitió ver que la naturaleza precaria del trabajo cultural se vivió, en muchos aspectos, de manera similar en estas ciudades tan diferentes. Los artistas independientes tanto en el Reino Unido como en Argentina se sintieron abandonados, olvidados y desatendidos durante la pandemia. Sin embargo, las configuraciones institucionales, políticas y económicas de estos países dieron como resultado diferentes niveles de apoyo financiero, distintos modelos de confinamiento y protocolos de regreso al trabajo, presentando diferentes desafíos para la recuperación del sector cultural post-pandemia. Para Argentina, un estado endeudado con una inflación descontrolada, estancamiento de salarios y pobreza creciente; en el Reino Unido, un panorama de movilidad restringida y menos oportunidades para colaboraciones internacionales por el Brexit, así como también una agravada crisis con el rápido aumento del costo de vida.

CONSIDERACIONES FINALES

Si bien existe informalidad y precariedad estructural en el sector cultural de ambos países, las artes escénicas en Argentina sufrieron una situación más grave y recibieron menos apoyo que en el Reino Unido. Los artistas ya estaban realizando una variedad de trabajos además de su actividad artística como medios de vida complementarios. Argentina, más que el Reino Unido, priorizó otras áreas de la economía por sobre el sector cultural. En Reino Unido, sin embargo, había mayor preocupación por las restricciones impuestas a la movilidad (tours, intercambios y residencias), no solo por la pandemia sino como consecuencia del

Brexit.

En cuanto a la migración digital, Argentina tardó más en adaptarse debido a las barreras de infraestructura y conexión, lo que confirma los hallazgos del informe de la UNESCO (2021:7) que muestra cómo la brecha digital pone a ciertos países en una posición de desigualdad en relación con otras partes del mundo. En el Reino Unido, la transición digital fue más fluida, aunque no del todo sencilla ("*la transmisión en vivo es difícil de pensar, complicada de filmar y se necesita experiencia para saber editar*" Actor, Londres). La apertura generada por la digitalización trajo mayores oportunidades en Argentina, ya que permitió una internacionalización de colaboraciones y públicos, mientras que en el Reino Unido esa apertura ya estaba establecida. Nuestro estudio reveló una actitud generalmente positiva en relación a la apropiación de herramientas virtuales para las prácticas artísticas. Si bien muchos de los artistas, con excepción de los músicos, se mostraron reacios a adoptar prácticas digitales, en general terminaron aprendiendo a utilizar estos dispositivos a fin de desarrollar sus actividades laborales.

Los imaginarios de los artistas sobre el futuro de las artes escénicas son generalmente pesimistas. Las opiniones más sombrías provienen de aquellos en Argentina que temen que los cambios provocados por la pandemia lleven al cierre permanente de pequeños espacios culturales, con un impacto dramático en el futuro de ciertas formas de arte, como la ópera o el teatro independiente. Como han puesto de manifiesto otros estudios (Capasso, 2020; Mauro, 2020; Guadarrama *et al.* 2021), la precariedad de las artes escénicas y el cierre permanente de espacios culturales independientes convivieron con los beneficios de los que gozaron las grandes empresas digitales globales durante la pandemia.

En este contexto incierto y riesgoso, en donde se espera la aparición de nuevas pandemias, se necesitan políticas culturales que brinden apoyo multidimensional (desde ayuda financiera hasta promoción, capacitación y salud mental) para ayudar a los artistas que trabajan por cuenta propia a permanecer y prosperar en sus carreras. Pero sobre todo, es necesario un reconocimiento público y concreto del valor del trabajo cultural en la sociedad, más allá de la celebración discursiva sobre las contribuciones económicas de las industrias culturales y creativas para la economía global.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASHTON, H. **‘Not Here to Help’, a report for Equity**. 2023. Disponible en:
<https://www.equity.org.uk/campaigns/policy-work/universal-credit-report>.

BAKERE, L. Government too late for UK culture sector in Covid-19 crisis, say MPs. Culture. **The Guardian**. 23 jul. 2020. Disponible en:
<https://www.theguardian.com/culture/2020/jul/23/government-too-late-for-uk-culture-sector-in-covid-19-crisis-say-mps>. Acceso en: 15 nov. 2022.

CAPASSO, V.; CAMEZZANA, D.; MORA, A. S.; SÁEZ, M. **Las artes escénicas en el contexto del ASPO: demandas, iniciativas, políticas y horizontes en la danza y el teatro**. *Question/Cuestión*, 2(66), 2020, e470.

CHAMBERLAIN, P.; MORRIS, D. **The Economic Impact of Covid-19 on the Culture, Arts and Heritage (CAH) Sector in South Yorkshire and comparator regions**. University of Sheffield, 2021.

COMUNIAN, R.; ENGLAND, L. **Creative and cultural work without filters: Covid-19 and exposed precarity in the creative economy**. *Cultural trends*, 2020, 116-128.

DE PEUTER, G.; OAKLEY, K.; TRUSOLINO, M. The pandemic politics of cultural work: collective responses to the COVID-19 crisis. **International Journal of Cultural Policy**. CP, 29.3 (2023), 377–92.

GUADARRAMA, R. *et al.* América Latina: trabajadores creativos y culturales en tiempos de pandemia. **Revista Mexicana de Sociología**, 2021, n. 83, pp. 39-66.

KARMY, E.; URQUETA, E. Música en tiempos de crisis: precariedades del trabajo artístico y resurgimiento del apoyo mutuo en Chile. **Comunicación y Medios**, 2021, v. 30, n. 44, pp. 93-105.

LEWIS-BECK, M.; BRYMAN, A.; FUTING LIAO, T. **Purposive Sampling**: in the SAGE encyclopedia of social science research methods. Thousand Oaks: Sage Publications, Inc. 2011.

MAURO, K. Arte y trabajo: indagaciones en torno al trabajo artístico y cultural. **Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo**, n. 8, 2020.

MOGUILLANSKY, M. La cultura en pandemia: de las políticas culturales a las transformaciones del sector cultural. *Ciudadánías*. **Revista de Políticas Sociales Urbanas**, n. 8, 2021.

NØRHOLM LUNDIN, A. **Where is your fixed point?: dealing with ambiguous freelance musician careers**. *Cultural Trends*, 2022, 1-16.

SERAFINI, P.; NOVOSEL, N. Culture as care: Argentina's cultural policy response to Covid-19. **Cultural Trends**, 2021, v. 30, n. 1, pp.52–62.

SPIRO, N. *et al.* The effects of COVID-19 lockdown 1.0 on working patterns, income, and wellbeing among performing arts professionals in the United Kingdom (April-June 2020). **Frontiers in Psychology**, 2020, n. 11, pp. 594086–594086.



UNESCO. **Cultural and creative industries in the face of COVID-19: an economic impact outlook.** Paris: UNESCO. 2021.

WARRAN, K.; MAY, T.; FANCOURT, D; BURTON, A. Understanding changes to perceived socioeconomic and psychosocial adversities during COVID-19 for UK freelance cultural workers. **Cultural Trends.** Advance once publication, 2022

O IMPACTO DA POLÍTICA CULTURAL DE INCENTIVOS NO SETOR AUDIOVISUAL BRASILEIRO: UMA ANÁLISE ECONOMÉTRICA

Alex Braga Muniz¹
Luana Máira Rufino Alves da Silva²

RESUMO: Este artigo pretende investigar como as políticas públicas culturais para o setor audiovisual brasileiro impactaram de forma sistêmica essa indústria através de uma análise econométrica. Para isso, na primeira seção será exposta a metodologia de pesquisa e as definições acerca do resultado de política pública por mecanismos de incentivos. No segundo momento será investigada a magnitude da política cultural de fomento na performance dos títulos que chegam ao público de cinema. Por fim, será estimado o valor puro de impacto desta política cultural no resultado dos filmes brasileiros lançados no segmento cinematográfico.

PALAVRAS CHAVES: Políticas Culturais. Economia do Audiovisual. Cinema.

INTRODUÇÃO: AS POLÍTICAS CULTURAIS DE INCENTIVO E A METODOLOGIA DE PESQUISA

Nas últimas décadas, as políticas públicas para o setor audiovisual ganharam visibilidade nos mercados globais, nos debates acadêmicos e nos Estados nacionais, especialmente devido ao fenômeno de um mundo cada vez mais digitalizado. O setor audiovisual, além de estratégico, também representa uma oportunidade para o novo ciclo de crescimento da economia brasileira³. No Brasil, o órgão governamental responsável pela regulamentação e fiscalização do setor audiovisual é fortemente representado pela Ancine.

¹Alex Braga Muniz graduou-se no curso de Direito pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É membro da Advocacia-Geral da União (AGU). Diretor-Presidente da ANCINE. E-mail: alex.muniz@ancine.gov.br .

²Luana Máira Rufino Alves da Silva possui graduação *Magna Cum Laude* em Economia pela UFRJ. Mestrado e Doutorado em Economia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (IE-UFRJ), com especialização em Economia da Cultura e na Indústria do Audiovisual Brasileira. *Master of Public Policy* pela Columbia University em parceria com ENAP. Especialista em Regulação da ANCINE. E-mail: luanarufinoalves@gmail.com.

³Disponível em: MUNIZ, Alex Braga; SILVA, Luana Máira Rufino Alves (2019). **A Bem-Sucedida Experiência Sul Coreana No Audiovisual**. Com dados de pesquisa obtidos pela Tese de Doutorado UFRJ: ZUBELLI (2017), Luana Máira Rufino Alves.

Por isso, neste trabalho será analisado o efeito da “regulação por incentivos”⁴ (financiamento) na evolução do mercado cinematográfico brasileiro que, em particular, foi o mais impactado pela pandemia no setor audiovisual.

Com as atividades interrompidas pelo “*lockdown*”, muitos cinemas encerraram suas operações no Brasil. As distribuidoras de filmes (principalmente as internacionais) retiveram seus lançamentos por não terem certeza se os cinemas (a maioria totalmente fechados) atrairiam público em meio à pandemia. Nesse contexto, os filmes nacionais (brasileiros) foram fundamentais para a continuidade da exibição nas salas de cinema, já que a economia estava fechada e novos lançamentos estrangeiros não chegavam ao país. Inclusive, segundo exibidores e donos de cinemas, os filmes brasileiros foram os responsáveis por evitar uma crise ainda mais intensa no segmento cinematográfico durante a pandemia.

Tendo em vista a importância dos filmes nacionais e sua política cultural subsequente, este artigo pretende investigar se a política de subsídio por mecanismos de incentivos (leis de incentivo)⁵ tem impacto positivo na rentabilidade dos filmes brasileiros nas salas de cinema. A hipótese por trás deste trabalho é que o financiamento público para produções audiovisuais brasileiras (no segmento cinematográfico) teve ao longo dos anos um impacto positivo significativo nesses filmes para salas de cinema, inclusive no período recente pós-pandemia. Por esta razão, este artigo explora os fatores que impactam o sucesso (renda de bilheteria: variável dependente) de filmes brasileiros no segmento de exibição cinematográfica.

A unidade de análise da base de dados são os filmes (títulos lançados). Cada linha representa um filme diferente que foi lançado nos cinemas. Essas informações são ‘desagregadas’ uma vez que, por lei, a Ancine recebe informações diretamente dos órgãos reguladores (produtoras, distribuidoras e exibidoras) desde sua criação [MP nº 2228-1 (2001)] através do papel de “regulação por informação”⁶. Os dados foram coletados pela Ancine entre 1995 e 2022. Com efeito, os agentes regulados disponibilizam seus dados para a Ancine, uma vez que as distribuidoras e exibidoras de filmes no Brasil são obrigadas a enviar suas informações com microdados de bilheteria assim que os filmes são lançados no cinema. A forma de coleta é classificada como “passiva” uma vez que os dados não foram gerados

⁴Ver MUNIZ, Alex Braga & SILVA, Luana Maira Rufino Alves (2021). *Perspectivas da Regulação Sob a Nova Lei das Agências: A Trajetória da Agência Nacional de Cinema – Ancine*. Editora: Singular – São Paulo.

⁵Apenas os mecanismos de incentivo por Leis de Incentivo foram considerados neste trabalho, excluindo-se, portanto, o financiamento pelo Fundo Setorial do Audiovisual (FSA). Dentre os mecanismos considerados na análise econométrica da política de subsídio por incentivos estão: (i) art.1º - Lei do Audiovisual; (ii) art.1ºA - Lei do Audiovisual; (iii) art. 3º - Lei do Audiovisual; (iv) art. 3ºA - Lei do Audiovisual; (v) art. 39º, X - MP 2.228-1/01. (vi) art. 18 - Lei Rouanet; (vii) art. 25 - Lei Rouanet.

⁶Ver MUNIZ, Alex Braga & SILVA, Luana Maira Rufino Alves (2021). *Perspectivas da Regulação Sob a Nova Lei das Agências: A Trajetória da Agência Nacional de Cinema – Ancine*. Editora: Singular – São Paulo.

através de relatórios de mercado ou pesquisa acadêmica, já que por lei as distribuidoras e exibidoras devem enviar diariamente seus dados de filmes e bilheterias que estão em exibição no Brasil.

Além disso, os produtores de conteúdo audiovisual também são obrigados a registrar seus filmes na Ancine para fins fiscais. Apesar dos dados serem recebidos passivamente pela Ancine, eles são considerados “primários” por esta Agência Reguladora, uma vez que a Ancine desenvolveu os sistemas de integração e envio de dados diários aos regulados, como o Sistema de Controle de Bilheteria (SCB). Vale ressaltar que apenas a Ancine tem acesso a todos esses microdados em detalhes. Adicionalmente, embora a publicação do banco de dados seja agora uma obrigação legal (com dados agregados obtidos por meio da publicação no site da Agência pelo portal do OCA – Observatório do Cinema e Audiovisual), o mercado cinematográfico por décadas já tinha o hábito de publicar e divulgar amplamente seus resultados semanalmente assim que um filme fosse lançado nas salas de exibição do país (“hábito de mercado”).⁷

A base de dados, a partir deste corte metodológico, possui 36 colunas e 2271 linhas, e inclui diferentes variáveis (36), nas quais as que serão o foco deste trabalho são: (i) o número de ingressos vendidos (público por bilheteria) por cada filme [“dados de intervalo”]; (ii) a nacionalidade (país de origem) da produção do filme [“dados nominais”]; (iii) o volume/valor total dos recursos públicos (R\$) destinados à produção do filme [“dados de proporção”]; (iv) o número máximo de salas atingidas no dia da estreia do filme [“dados de intervalo”]; (v) o tipo de filme/filme: animação, documentário e ficção [“dados nominais”]. Para a escolha das variáveis utilizadas neste trabalho, é importante ter em mente o ‘modelo Simples da Cadeia de Valor’ da Indústria Cinematográfica: **PRODUÇÃO > DISTRIBUIÇÃO > EXIBIÇÃO**. Conforme explicado na introdução, o setor audiovisual é bastante complexo, porém, a utilização simplificada da cadeia de valor do cinema permite fazer importantes considerações sobre as variáveis dependentes e independentes que serão trabalhadas nesta análise.

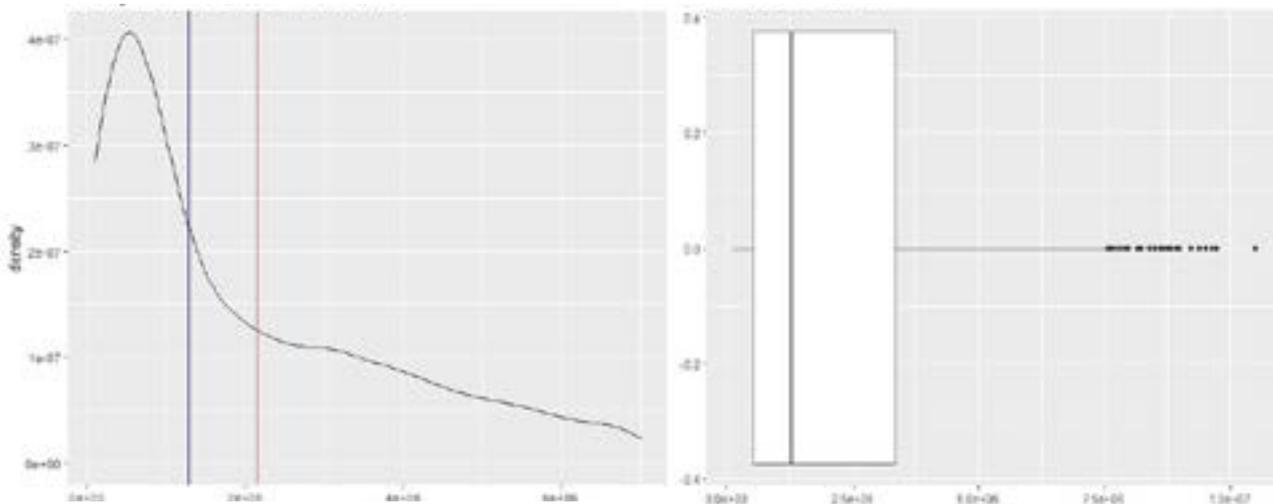
Como a hipótese deste trabalho é que o financiamento público para produções audiovisuais brasileiras impacta positivamente na performance dos filmes de cinema, a variável dependente é a bilheteria/ingressos vendidos nas salas de exibição. Assim, a variável dependente foi retirada do elo Exibição do modelo Simples da Cadeia de Valor da Indústria Cinematográfica. A partir daí, a variável independente mais importante neste trabalho é o valor/quantidade total de recursos públicos (subsídio) destinados ao filme/finalização do

⁷Disponível em MUNIZ, Alex Braga & SILVA, Luana Máira Rufino Alves (2019). *A Bem-Sucedida Experiência Sul Coreana No Audiovisual*. Com dados de pesquisa obtidos pela Tese de Doutorado UFRJ: ZUBELLI (2017), Luana Máira Rufino Alves.

filme. Esta variável independente pode ser dividida em duas outras variáveis: **(i) total_art_produc** (dados de intervalo), quando o subsídio ou financiamento (incentivo) é direcionado para a **Produção** na cadeia de valor; **(ii) total_art_dist** (dados de intervalo), quando o fomento é direcionado à **Distribuição** na cadeia de valor.

Outra variável independente importante é o número máximo de salas/cinemas atingido no dia do lançamento do filme. Essa variável é uma medida importante da capacidade de distribuição de filmes para os cinemas do país, pois quanto maior o número de salas diferentes em que o filme é exibido no lançamento, maior é o seu desempenho de bilheteria. Então, esta é uma variável que afeta o elo da Distribuição da cadeia de valor da indústria cinematográfica. A última variável independente que se refere ao elo de Produção e que será trabalhada neste artigo é o Tipo do filme (Animação, Documentário e Ficção). Esta variável independente pode ser dividida em três outras variáveis nominais (dummy): (i) Animação; (ii) Documentário; (iii) Ficção. Portanto, a partir de todas essas variáveis independentes descritas será investigada a resposta da variável dependente: a bilheteria/ingressos vendidos nas salas de cinema. Os gráficos a seguir mostram a 'Curva de densidade' e o 'Box-Plot' da variável dependente.

Gráfico 1 – Curva de Densidade e Box Plot da Variável Dependente



Através desse gráfico pode-se perceber que a variável bilheteria possui um grande número de *outliers* na distribuição e, adicionalmente, alguns filmes possuem desempenho tão discrepante que trazem toda a assimetria do *scatter* (cauda da distribuição) para a direita (desvio positivo). Isto faz sentido com a **dinâmica do mercado cinematográfico** uma vez que funciona, com muita incerteza e risco, com *lógica de rentabilização do portfólio* pela existência de vários filmes que não ultrapassam o custo de produção, mas que no conjunto são

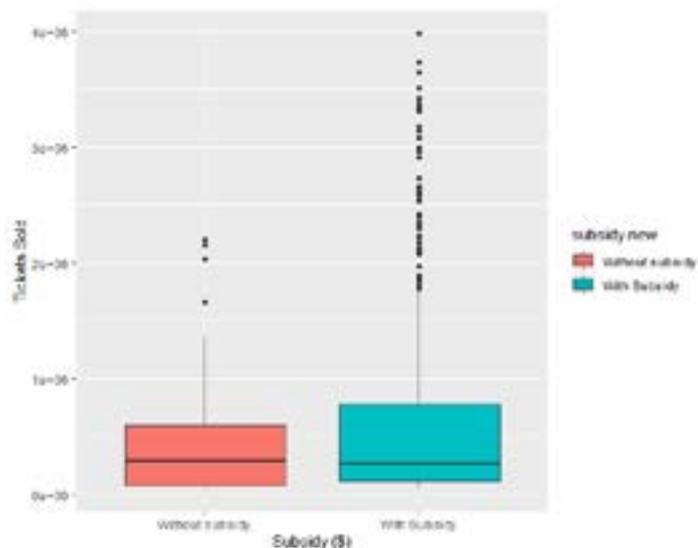
rentabilizados pelos que fazem um resultado tão bom (*blockbusters* ou filmes de alta performance) que validam todo portfólio de filmes de uma determinada produtora de conteúdo. Isso também justifica a política pública cultural, uma vez que a **rentabilidade é contabilizada de forma sistêmica** e não discriminando filmes cuja bilheteria não ultrapassa o valor de produção. Dessa forma, no gráfico da curva de densidade, a média (linha vermelha) está mais distante da mediana (linha azul) porque, havendo muitos *outliers* na distribuição, eles puxam a média (mais sensível aos *outliers*) para a direita. Em seguida, o gráfico *box plot* mostra mais claramente o fenômeno evidenciando o efeito de muitos *outliers* (pontos fora da curva) também à direita.

Portanto, *a dispersão se dá mais pela quantidade de filmes lançados com ótimo desempenho do que pela quantidade total de filmes produzidos*, ou seja, existem filmes com resultados de bilheteria tão positivos que “puxam” toda a distribuição da variável dependente, ficando isso ainda mais evidente no gráfico do *box plot*. Isso explica e valida novamente o argumento da política pública de fomento dos filmes brasileiros como um todo (como carteira de portfólio), independentemente do tamanho da produção ou do resultado do filme, isto é, o financiamento que deve ser realizado de forma indiscriminada para as mais diversas produções de forma sistêmica e não individualizada.

A IMPORTÂNCIA DA POLÍTICA DE FINANCIAMENTO PARA O SUCESSO DOS FILMES BRASILEIROS

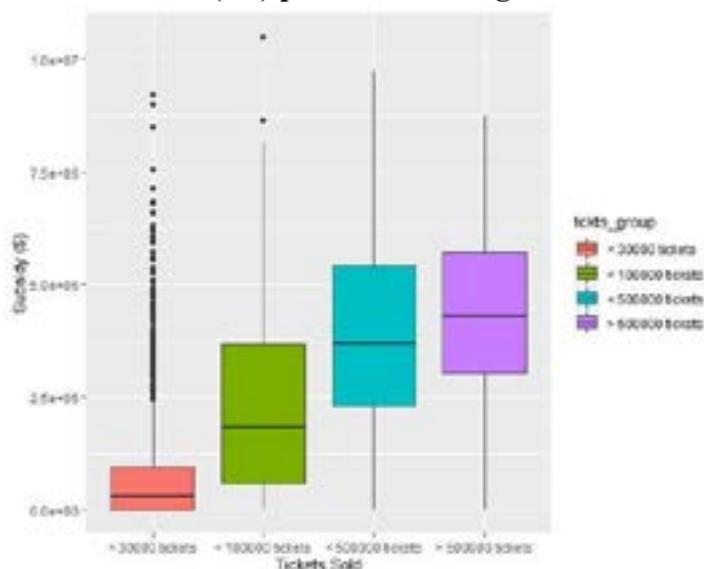
A fim de investigar a magnitude da política cultural de incentivos para o resultado dos filmes brasileiros, a partir de uma relação de causalidade, i.e., não apenas correspondência/correlação, foram realizados testes econométricos e estatísticos com análise de *clusters* (agrupamentos) que serão abordados nesta seção. Inicialmente, para a limpeza da base de informações, todos os valores faltantes (*missing values*) foram excluídos do banco de dados pelo software livre *R-Studio*. A partir daí, uma análise de *cluster* das principais variáveis explicadas na seção anterior melhoraram o ajuste do modelo deste trabalho. Como mostra o Gráfico 2, foram então criados subgrupos das duas principais variáveis que permeiam a hipótese principal deste artigo, o *Box Plot* em vermelho representa o agrupamento sem fomento (subsídio) enquanto o gráfico em azul representa o agrupamento dos filmes que tiveram financiamento público na sua produção. A partir disso é possível observar como o resultado de bilheteria é maior nos filmes com financiamento, puxando a distribuição para os filmes com as maiores bilheterias da série histórica.

Gráfico 2 – Ingressos Vendidos nas Salas de Cinema com e sem Fomento no Brasil



Já no gráfico 3 é realizado outro recorte por agrupamento, entre apenas os filmes que tiveram recursos públicos no seu financiamento (subsídio) com diferentes faixas de ingressos vendidos nas salas de cinema: (i) menos de 30 mil ingressos; (ii) menos 100 mil ingressos; (iii) menos 500 mil ingressos; (iv) mais de 500 mil ingressos. Esse gráfico mostra uma correlação de *cluster* positiva entre o volume de financiamento público e o número de ingressos vendidos por filme.

Gráfico 3 – Volume de Fomento (R\$) por faixas de Ingressos Vendidos no Brasil



Dessa forma, é possível **inferir uma associação bivariada positiva** entre os **filmes brasileiros que obtiveram algum recurso público** de financiamento e sua **performance** de bilheteria no Brasil. Com isso, para analisar a associação das principais variáveis de interesse

neste trabalho, a nova variável *dummy* “Subsídio” (filmes que obtiveram financiamento público em sua produção) foi testada com os grupos de ingressos vendidos pelos filmes brasileiros. Como pode ser visto nas Tabelas 1, 2 e 3, a maioria dos filmes lançados nas salas de cinema no Brasil são financiados com recursos públicos. Além disso, a proporção de filmes subsidiados aumenta quando o desempenho desses filmes aumenta. Isso indica a possibilidade dessas duas variáveis estarem associadas. Porém, é na tabela 4 que essa associação é mais fortemente evidenciada a partir da análise dos resultados dos testes estatísticos realizados.

Tabela 1 – Filmes Brasileiros Lançados Com e Sem Incentivo

Filmes Brasileiros Lançados	Sem Incentivo	Com Incentivo
# Número de Filmes	644	1625

Tabela 2 – Filmes BR Lançados Com e Sem Incentivo por Grupos de Ingressos Vendidos

# Número de Filmes	Sem Incentivo	Com Incentivo
Menos de 30000 tickets	574	1127
De 30000 a 100000 tickets	27	181
De 100000 a 500000 tickets	16	165
Mais de 500000 tickets	27	152

Tabela 3 – Proporção (%) de Lançamentos BR com e sem Incentivo por Grupos de Público

(%) Proportion of Movies	Sem Incentivo	Com Incentivo
Menos de 30000 tickets	89%	69%
De 30000 a 100000 tickets	4%	11%
De 100000 a 500000 tickets	2%	10%
Mais de 500000 tickets	4%	9%

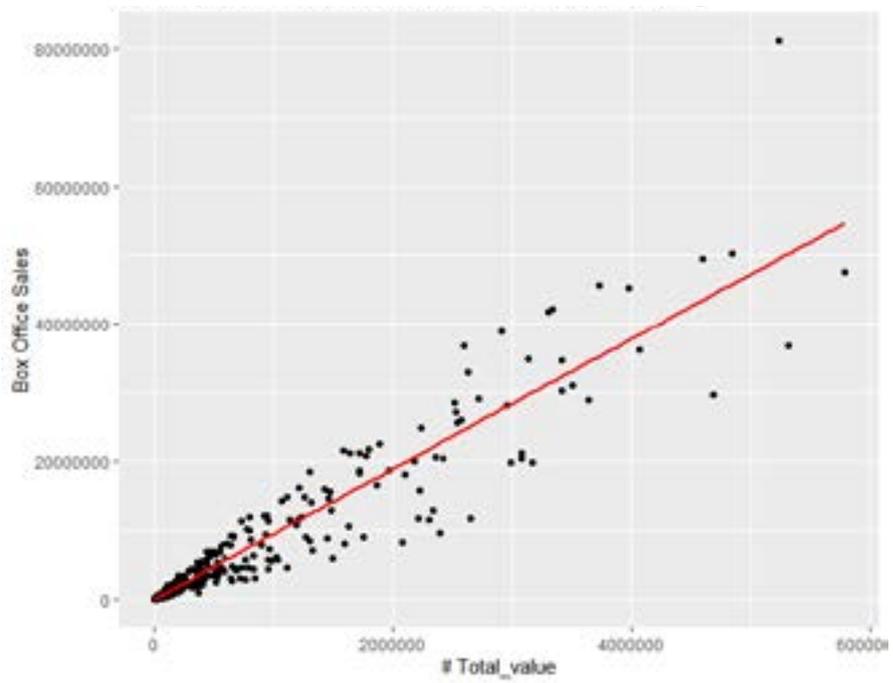
Tabela 4 – Testando a variável Dummy Incentivo por Grupos de Ingressos Vendidos

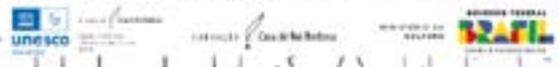
Teste Qui-quadrado de Pearson:
data: MyTable
X-squared = 108.4, df = 3, <i>p-value</i> < 2.2e-16***
Teste de independência de todos os fatores:
Number of cases in table: 1344
Number of factors: 2
Test for independence of all factors:
Chisq = 108.4, df = 3, <i>p-value</i> = 2.421e-23***
Teste T para duas Amostras:
data: d\$boxoffice_sales by d\$subsidy
t = -3.2055, df = 1942, <i>p-value</i> = 0.00137**

alternative hypothesis: true difference in means between group 0 and group 1 is not equal to 0	
95 percent confidence interval:	
-195268.51	-47027.49
sample estimates:	
mean in group 0	mean in group 1
95362.48	216510.48

Como mostra a tabela 4, a associação é mais fortemente evidenciada uma vez que a hipótese de que as variáveis (grupos) são independentes é rejeitada. Ou seja, há uma relação de dependência estatística entre as variáveis, o que indica causalidade entre elas. Isso é confirmado pelo Teste de Duas Amostras (Two Sample t-test) com os resultados acima. Essa relação entre as variáveis fica ainda mais explícita no Gráfico 4 a seguir, que evidencia a dependência entre o valor total dos recursos públicos gastos com filmes brasileiros e seu resultado de bilheteria nas salas de cinema. Portanto, a partir dessas análises e testes *é possível concluir que existe relação de causalidade positiva e linear entre a política cultural de financiamento público aos filmes brasileiros e sucesso desses lançamentos nas salas de cinema.*

Gráfico 4 – Scatterplot da Receita de Bilheteria e o Volume de Financiamento Público dos Filmes Brasileiros Lançados em Salas de Cinema no período de 1995 a 2022.

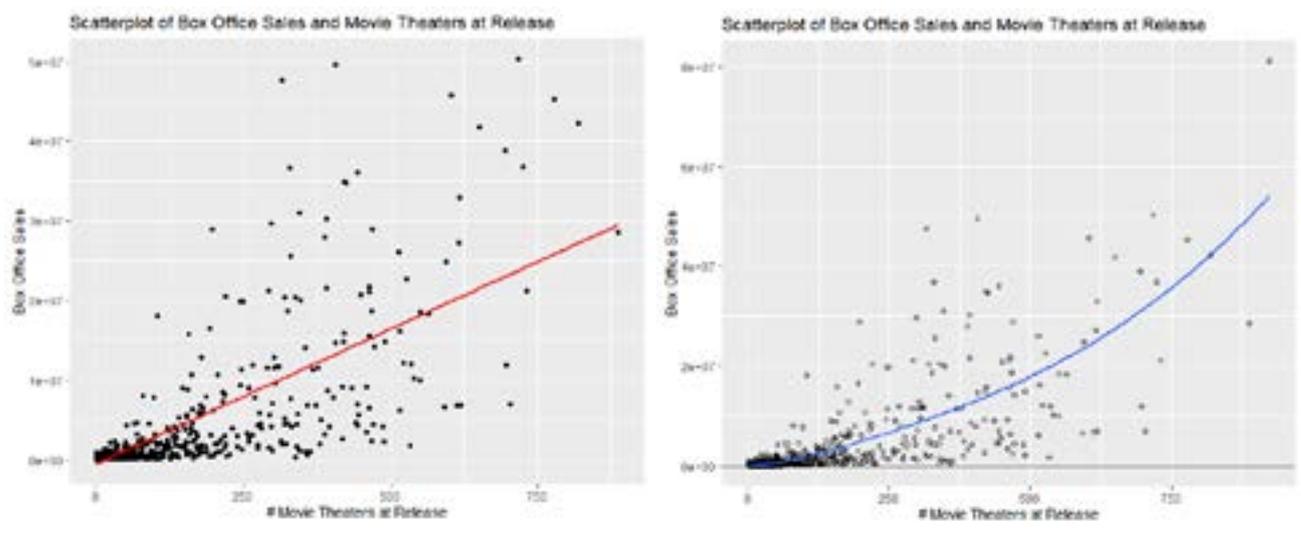




INFERINDO O IMPACTO PURO DA POLÍTICA CULTURAL DE INCENTIVOS NA CADEIA DE VALOR DO SEGMENTO CINEMATOGRAFICO BRASILEIRO

Com o propósito de se estimar o valor puro de impacto da política cultural de incentivos no resultado dos filmes brasileiros lançados nas salas de cinema, é necessário incluir novas variáveis nesta análise para que se possa entender quanto exclusivamente o fomento influencia no setor cinematográfico. Para isso é importante analisar a associação bivariada entre número máximo de salas atingido no dia do lançamento do filme e seu sucesso comercial. Como foi explicado na primeira seção deste trabalho, essa variável é uma medida importante da capacidade de distribuição de filmes para os cinemas do país, pois quanto maior o número de salas diferentes em que o filme é exibido no lançamento, maior é o seu desempenho de bilheteria, sendo uma variável que afeta o elo da Distribuição da cadeia de valor da indústria cinematográfica. Referente a essa nova variável (*Max. Cinemas*) que mostra o número de salas de cinema no lançamento do filme, foi verificada uma relação não-linear entre ela e a variável dependente (*bilheteria*) conforme gráfico a seguir. Por conta disso, uma nova variável foi criada a partir da raiz quadrada dessa variável⁸, tornando possível a inferência linear do modelo.

Gráfico 5 – Associação (Não-Linear) entre Max. Cinemas no Lançamento e a Variável Dependente.



Após a transformação, o coeficiente de correlação manteve-se alto com associação de 55%, o que indica associação linear significativa entre as variáveis. Ressalta-se que esta

⁸R script: `d$max_movie_theaters.sqr = d$max_movie_theaters^0.5`

variável é importante para a Política Pública em análise, pois afeta o elo da Distribuição na cadeia de valor da indústria do cinema. Nesse contexto, a hipótese a ser testada é a de que o financiamento público para produções audiovisuais brasileiras (no segmento cinematográfico) tem impactado positivamente esses filmes. Para isso, pretende-se saber o impacto do financiamento público no sucesso dos filmes brasileiros nos cinemas (salas de cinema: EXIBIÇÃO). Assim, foi desenvolvido um modelo de regressão múltipla que pretendeu prever a variável dependente (*box_office_sales*: bilheteria dos filmes) pelas variáveis independentes mais importantes (I-*Total_value of subsidy*: valor total de financiamento; II-*Max_movie_theaters at release*: número máximo de salas de cinema no dia de lançamento). Ademais, outras variáveis foram criadas para a execução dos testes e/ou para o modelo de regressão final (III-*Subsidy*: financiamento como *dummy*; IV-*total_art_dist*: subsídio à distribuição, quando o valor total do financiamento é destinado ao elo da Distribuição; V-*total_art_produc* subsídio à produção, quando o valor total do financiamento é destinado ao elo da Produção; VI- *Animation_b*: Animação como *dummy*; VII- *Documentary_b*: Documentário como *dummy*; VIII- *Fiction_b*: Ficção como *dummy*). Todas as variáveis com suas estatísticas descritivas são encontradas na Tabela 5 a seguir. Conforme discutido na primeira seção, a qualidade do ajuste melhorou após a limpeza dos dados, mostrando um melhor diagnóstico para a análise.

Tabela 5 – Principais Estatísticas Descritivas das Variáveis Analisadas

VARIABLES	Média	Mediana	Max.	Min.	SD (erro-padrão)
<i>box_office_sales</i>	1757097	42249	124687721	10	7630713
<i>Total_value of subsidy</i>	1479100	562950	10493298	0	1995341
<i>Max_movie_theaters</i>	61.33	11	1815	1	139.71
<i>Subsidy</i>	0.7229283	-	-	-	-
<i>total_art_dist</i>	432442.2	90411	4603756	0	923.7
<i>total_art_produc</i>	769162.2	221000	8641000	0	11786.69
<i>Animation_b</i>	0.01677682	-	-	-	-
<i>Documentary_b</i>	0.3604474	-	-	-	-
<i>Fiction_b</i>	0.6227758	-	-	-	-

Inicialmente, estimou-se apenas no Valor Total do Subsídio/Incentivo e número de salas de cinema como variáveis independentes para prever a variável dependente (bilheteria). Assim, o primeiro modelo é representado pela equação:

$$Bilheteria (R\$) = A + B * Valor Total do Subsídio (R\$) + C * \sqrt{Cinemas no Lançamento (\#)}.$$

A Tabela 6 a seguir mostra os coeficientes estimados finais para cada variável junto com o erro-padrão, estatística t, p-valor e marcador de significância.

Tabela 6 – Coeficientes Estimados para Regressão N.1

Call: lm(formula = boxoffice_sales ~ Total value + max_movie_theaters.sqr, data = d6)				
COEFFICIENTS:				
	Estimate	Std. Error	t value	Pr(> t)
(Intercept)	-382104.26185	196646.76347	-1.943	0.0522.
Total value	0.79614	0.07483	10.639	0.00000264 ***
max_movie_theaters.sqr	29.13692	1.12797	25.831	<0.0000000000000002 ***
RESIDUALS:				
Min	1Q	Median	3Q	Max
-59350327	-1309842	-236330	149288	54175387
Signif. codes: 0 '***' 0.001 '**' 0.01 '*' 0.05 '.' 0.1 ' ' 1				
Residual standard error: 4794000 on 1290 degrees of freedom (10 observations deleted due to missingness)				
Multiple R-squared: 0.4286, Adjusted R-squared: 0.4277				
F-statistic: 483.9 on 2 and 1290 DF, p-value: < 0.00000000000000022				

$$\text{Bilheteria (R\$)} = -382104.26 + 0.80 * \text{Valor Total do Subsídio (R\$)} + 29.1 * \sqrt{\text{Cinemas no Lançamento}}$$

[EQUAÇÃO 1]

Pelos resultados trazidos na Tabela 6 e na “Equação 1” é possível verificar que todas as variáveis foram bastante significativas exceto o intercepto que apresentou o maior p-valor. Pela interpretação do modelo, pode-se dizer que:

- o Para cada **R\$ 1,00 investido** com recursos públicos no financiamento de filmes brasileiros, temos **R\$ 0,80 a mais** na bilheteria do filme, em média.
- o Além disso, para *cada sala de cinema adicional* em que o filme é distribuído, temos um *acréscimo de R\$ 29 na bilheteria* do filme, em média.

Considerando a cadeia de valor simples do segmento cinematográfico, foi desenhada uma nova regressão com divisão da variável Valor total do subsídio em duas: (i) total_art_produc → Quando o Subsídio/Incentivo é direcionado para a Produção na cadeia de valor; (ii) total_art_dist → Quando é direcionado à Distribuição na cadeia de valor. A Tabela 7 mostra os resultados finais desta nova regressão econométrica, expostos na “Equação 2” a seguir.

$$\text{Bilheteria (R\$)} = -165599.67 + 1.53 * \text{Subsídio na Distribuição (R\$)} + 0.50 * \text{Subsídio na Produção (R\$)} + 27.6 * \sqrt{\text{Salas de Cinema no Lançamento}}$$

[EQUAÇÃO 2]

Tabela 7 – Coeficientes Estimados para Regressão N.2

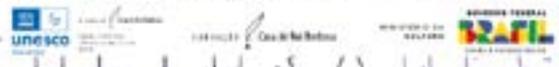
Call: ln(formula = boxoffice sales ~ total art produc + total art dist + max movie theaters.sqr, data = d6)				
COEFFICIENTS:				
	Estimate	Std. Error	t value	Pr(> t)
(Intercept)	-165599.6647	185542.2175	-0.893	0.372
total_art_produc	0.4954	0.1136	4.360	0.000014 ***
total_art_dist	1.5260	0.1397	10.921	< 0.0000000000000002 ***
max_movie_theaters.sqr	27.6081	1.1457	24.097	< 0.0000000000000002 ***
RESIDUALS:				
Min	1Q	Median	3Q	Max
-56136417	-930980	-173126	137858	53077279
Signif. codes: 0 '***' 0.001 '**' 0.01 '*' 0.05 '.' 0.1 ' ' 1				
Residual standard error: 4719000 on 1289 degrees of freedom				
(10 observations deleted due to missingness)				
Multiple R-squared: 0.4466,				
F-statistic: 346.8 on 3 and 1289 DF, p-value: < 0.0000000000000002				

Pelos resultados trazidos na Tabela 7 e na “Equação 2” é possível verificar que todas as variáveis foram significativas exceto o intercepto que apresentou o maior p-valor. Pela interpretação do modelo podemos dizer que quando o subsídio/incentivo é direcionado para a Distribuição tem um efeito mais potente na performance dos filmes do que quando é direcionado para Produção, sendo ambos os efeitos, à Produção e à Distribuição, positivos.

- o Para cada R\$ 1,00 investido com recursos públicos no financiamento da **Distribuição** de filmes brasileiros, temos um acréscimo de R\$ 1,53 no resultado de bilheteria do filme, em média.
- o Para cada R\$ 1,00 investido com recursos públicos no financiamento da **Produção** de filmes brasileiros, temos um acréscimo de R\$ 0,50 no resultado de bilheteria do filme, em média.

Ao se considerar o modelo por seus efeitos de Interação (*Interaction Effects*) por regressão logística (*Logit*), partindo-se da cadeia do audiovisual e incluindo as variáveis *dummies* Ficção, Animação e Documentário temos os seguintes resultados:

- o Quando o filme é de **Ficção** e usou recursos públicos, por mecanismos de incentivo, a **probabilidade de se ultrapassar a média de bilheteria** para esta categoria é de **76%**.
- o Quando o filme é de **Animação** e usou recursos públicos, por mecanismos de incentivo, a **probabilidade de se ultrapassar a média de bilheteria** para esta categoria é de **45%**.



- o Quando o filme é **Documentário** e usou recursos públicos, por mecanismos de incentivo, a **probabilidade de se ultrapassar a média de bilheteria** para esta categoria é de **12%**.
- o Quando o filme utiliza mecanismos de incentivo “em conjunto”, interativamente, de Produção e de Distribuição, a **probabilidade de se ultrapassar a média de bilheteria é de 89%**.

Esses resultados são também confirmados na Tabela 8 de correlação mostrada abaixo, onde o subsídio/fomento à distribuição está mais correlacionado com o número de cinemas para os quais o filme é distribuído.⁹

Tabela 8 – Matriz de Correlação entre as Variáveis

cor(df[,c("max_movie_theaters", "total_art_dist", "total_art_produc")], # Subset the data			
	max_movie_theaters.sqr	total_art_dist	total_art_produc
max_movie_theaters.sqr	1.0000000	0.5793744	0.2101686
total_art_dist	0.5793744	1.0000000	0.3292185
total_art_produc	0.2101686	0.3292185	1.0000000

Observando o teste F na Tabela 9, percebe-se que o segundo modelo com mais variáveis (“Equação 2”) é, na verdade, uma melhoria estatisticamente significativa em relação ao primeiro.

Tabela 9 – Nested F Test: TABELA ANOVA

> anova(lm3,lm16) # Nested F test			
Analysis of Variance Table			
Response: box_office_sales			
	Df	Sum Sq	Mean Sq
Total value	1	74170701250378	74170701250378
Residuals	1292	440411547537849	340875810788
F value	217.39	Pr(>F) < 0.00000000000000022 ***	
Signif. codes: 0 '***' 0.001 '**' 0.01 '*' 0.05 '.' 0.1 ' ' 1			

Além disso, o Fator de Inflação do modelo (*Variance Inflation Factor*) (Tabela 10) mostra que é improvável que haja uma multicolinearidade. Por fim, o teste Durbin-Watson na Tabela 11 evidencia que é improvável que haja autocorrelação nesta última regressão (“Equação 2”), mostrando a robustez da análise realizada.

⁹Adicionalmente, considerando a análise de Interação do modelo (*Interaction Effects*), observando apenas os Filmes de Ficção (como variável dummy), verifica-se que grande parte efeito positivo do subsídio é proveniente desta variável. Então, quando o filme é Ficção há uma maior chance de sucesso de bilheteria para salas de cinema.

Tabela 10 – Fator de Inflação do Modelo (*Variance Inflation Factor*)

vif(lm16) # Calculate the Variance Inflation Factor		
max_movie_theaters.sqr	total_art_dist	total_art_produc
1.129297	1.160865	1.029730

Tabela 11 – Teste Durbin Watson

dwtest(lm1) # test for autocorrelation
Durbin-Watson test
data: lm16
DW = 2.0114, p-value = 0.599
alternative hypothesis: true autocorrelation is greater than 0

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir dos resultados expostos ao logo deste trabalho, cuja metodologia de pesquisa se pautou em testes estatísticos e análise econométrica, é possível concluir que as Políticas Culturais Brasileiras através do financiamento público por mecanismos de incentivo tiveram um impacto positivo significativo nesses filmes para salas de cinema no período analisado (1995-2022). Com efeito, existe relação de causalidade positiva e linear entre a política cultural de financiamento público aos filmes brasileiros por mecanismos de incentivo e o sucesso desses lançamentos nas salas de cinema.

Pela interpretação do primeiro modelo de regressão, pode-se dizer que: (i) para cada **R\$ 1,00 investido** com recursos públicos no financiamento de filmes brasileiros, temos **R\$ 0,80 a mais** na bilheteria do filme, em média; (ii) para *cada sala de cinema adicional* em que o filme com mecanismos de incentivos é distribuído, temos um *acréscimo de R\$ 29 na bilheteria* do filme, em média.

Considerando a cadeia de valor do audiovisual, para uma análise quantitativa sistêmica, a fim de averiguar o efeito líquido por cada elo do segmento cinematográfico, infere-se que: (i) *para cada R\$ 1,00 investido* com recursos públicos no financiamento da ***Distribuição*** de filmes brasileiros, temos um *acréscimo de R\$ 1,53 no resultado de bilheteria* do filme, em média; (ii) para cada R\$ 1,00 investido com recursos públicos no financiamento da ***Produção*** de filmes brasileiros, temos *um acréscimo de R\$ 0,50 no resultado de bilheteria* do filme, em média.

Além disso, ao se considerar o modelo por seus efeitos de Interação (*Interaction Effects*) por regressão logística (*Logit*), quando o filme é de ***Ficção*** e teve recursos públicos,

por mecanismos de incentivo, a *probabilidade de se ultrapassar a média de bilheteria* para esta categoria é de **76%**, para *Animação* é de **45%** e *Documentário* é de **12%**. Ademais, quando o filme utiliza mecanismos de incentivo “em conjunto”, interativamente, de Produção e de Distribuição, a *probabilidade de se ultrapassar a média de bilheteria é de 89%*.

Por fim, os resultados encontrados justificam a política pública cultural, uma vez que o sucesso dos filmes é contabilizado de forma sistêmica e corroboram o argumento da política cultural de fomento dos filmes brasileiros como um todo (como carteira de portfólio), independentemente do tamanho da produção, isto é, o financiamento deve ser realizado de forma indiscriminada para as mais diversas obras audiovisuais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANCINE: Agência Nacional de Cinema. Observatório Europeu do Audiovisual (OCA). Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca> .

BAUMOL, W. J.; BOWEN, W. G. On the Performing Arts: The Anatomy of Their Economic Problems. The American Economic Review, vol.55, nº ½ : 1966.

BENHAMOU, F. A Economia da Cultura. Ateliê Editorial, 2007.

BERTINI, A. Economia da Cultura. A indústria do entretenimento e o audiovisual no Brasil. Saraiva, 2008.

BLAUG, M. Where are we now on cultural economics? Journal of economic surveys. Vol. 15, No. 2, 2001.

CASSIOLATO, J. E.; LASTRES, H. M. M. Pequena Empresa: cooperação e desenvolvimento local. Em Lastres, H.M.M; Cassiolato, J.E.e Maciel, M.L. (Orgs.), O Foco em Arranjos Produtivos e Inovativos Locais de Micro e Pequenas Empresas. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

CASSIOLATO, J. E.; MATOS, M. G. P.; Arranjos e Sistemas Produtivos e Inovativos Locais em Atividades Culturais e Políticas para sua Promoção. Em CASSIOLATO, J.E.; MATOS, M. G. P.; LASTRES, H. M. M. Arranjos Produtivos Locais: Uma Alternativa para o Desenvolvimento – Criatividade e Cultura. Volume 1. Rio de Janeiro: E-papers; 2008.

COUTINHO, L. G. Regimes Macroeconômicos e Estratégia de Negócios: Uma Política Industrial Alternativa para o Brasil no Século XXI. Em, Lastres, H.M.M; Cassiolato, J.E. e Arroio, A. (Orgs.), Conhecimento, Sistemas de Inovação e Desenvolvimento. Rio de Janeiro: UFRJ; Contraponto: 2005.

ERBER, F. S. Inovação tecnológica na indústria brasileira no passado recente – uma resenha da literatura econômica. Rio de Janeiro, mimeo IE/UFRJ, 2009.

FREEMAN, C. Innovation and the strategy of the firm. In: FREEMAN, C. The economics of industrial innovation. Harmondsworth: Penguin Books, 1974.

MATOS, M. P. (2006). Local productive and creative systems in Brazil: competence building, sustainability and competitiveness in the case of the carnival of Rio de Janeiro. In: IV Globelics Conference: Innovation Systems for Competitiveness and Shared Prosperity in Developing Countries, Anais. Trivandrum, Kerala, Índia.

MUNIZ, Alex Braga & SILVA, Luana Máira Rufino Alves (2019). A BEM-SUCEDIDA EXPERIÊNCIA SUL COREANA NO AUDIOVISUAL. Com dados de pesquisa obtidos pela Tese de Doutorado UFRJ: ZUBELLI (2017), Luana Máira Rufino Alves. UFRJ (2017) – Rio de Janeiro.

MUNIZ, A. B.; DA SILVA, L. M. R. A. PERSPECTIVAS DA REGULAÇÃO SOB A NOVA LEI DAS AGÊNCIAS: A Trajetória da Agência Nacional de Cinema – Ancine. Em A Revolução Regulatória na Nova Lei das Agências. MATTOS, César Alves (Org.). São Paulo: 2021.

ZUBELLI, Luana Maira Rufino Alves. Uma Visão Sistêmica das Políticas Públicas ao Setor Audiovisual Brasileiro: Entendendo sua Trajetória desde os anos 1990 no Brasil. Uma Comparação com as Políticas Públicas Sul Coreanas do Audiovisual. Tese de Doutorado. Instituto de Economia da UFRJ: 2017.

