



ANAIIS

DIÁLOGOS


SOBRE GESTÃO CULTURAL

vol. 2, 2023



DIÁLOGOS
SOBRE GESTÃO CULTURAL
8ª edição

COLETIVO
GESTÃO
CULTURAL



ANAIS
DIÁLOGOS SOBRE GESTÃO CULTURAL
8ª edição

Salvador, 2023

ANAIS
DIÁLOGOS SOBRE GESTÃO CULTURAL
8ª edição

Organização:
Gisele Nussbaumer
Giuliana Kauark
Isabela Silveira
Nathalia Leal

Copyright © 2023 – Anais dos Diálogos sobre Gestão Cultural, 8ª edição

Diálogos sobre Gestão Cultural

Coordenação Geral: Gisele Nussbaumer e Giuliana Kauark

Curadoria e programação: Coletivo Gestão Cultural

Coordenação de GTs: Isabela Silveira e Nathalia Leal

Produção executiva: Brisa Barros, Maia Gonçalves e Maria Santana

Assessoria de comunicação: Bianca Ribeiro, Nara Pessoa e Poliana Bicalho

Designer: Bianca Ribeiro

Operação das plataformas digitais: Eduardo Andrade, Maia Gonçalves e Roberto Junior

Intérpretes de libras: Áquila Lima, Flávia Batista e Rafaella Sessenta

Anais dos Diálogos sobre Gestão Cultural

Comissão científica: Guilherme Varella, Isabela Silveira, José Eduardo Ferreira, Laura Bezerra, Luciano Simões, Mariana Albinati, Nathalia Leal, Poliana Bicalho, Renata Rocha e Vitor Barreto

Edição: Coletivo Gestão Cultural

Revisão: Isabela Silveira, Juliana Almeida, Layno Pedra, Murilo Pereira, Nara Pessoa e Nathalia Leal

Projeto gráfico e diagramação: Bianca Ribeiro, Hendye Gracielle e Jéssica Barbosa

Realização

Grupo de pesquisa Coletivo Gestão Cultural (CNPq)

Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura/CULT

Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade/POS-CULTURA

Faculdade de Comunicação/FACOM

Universidade Federal da Bahia/UFBA

Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas/CECULT

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia/UFRB

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)

C749a Diálogos sobre Gestão Cultural (8 : 2022)
Anais dos [...] / VIII Diálogos sobre Gestão Cultural, 02-04 maio 2022; organizadores Gisele Nussbaumer... [et al.]. – Salvador, BA: Coletivo Gestão Cultural, 2023.
570 p.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

ISSN 2965-7903

Disponível em: <https://www.coletivogestaocultural.com>

1. Políticas culturais – Brasil – Congressos. 2. Gestão cultural – Brasil – Congressos. I. Nussbaumer, Gisele, 1967-. II. Kauark, Giuliana, 1983-. III. Silveira, Isabela, 1983-. IV. Leal, Nathalia, 1985-. V. Título.

CDD 363.69

Sumário

APRESENTAÇÃO	7
PROGRAMAÇÃO	11
GRUPOS DE TRABALHO (GTs)	13
GT 1 – GESTÃO CULTURAL E DIVERSIDADE	17
GT 2 – GESTÃO DE ESPAÇOS CULTURAIS	36
GT 3 – GESTÃO CULTURAL DIREITOS E LIBERDADES	189
GT 4 – POLÍTICAS CULTURAIS E GESTÃO PÚBLICA DA CULTURA	284
GT 5 – GESTÃO CULTURAL E CIDADE	476

APRESENTAÇÃO

O **Coletivo Gestão Cultural** apresenta os Anais do **Diálogos sobre Gestão Cultural – 8ª edição**, que reúne os trabalhos apresentados nos Grupos de Trabalho (GTs) do evento, realizado de 02 a 04 de maio de 2022, em formato online.

O **Coletivo Gestão Cultural** é um grupo de pesquisa, registrado no CNPQ, vinculado à Universidade Federal da Bahia (UFBA) e à Universidade Federal do Recôncavo Baiano (UFRB), coordenado pelas professoras Gisele Nussbaumer (UFBA) e Giuliana Kauark (UFRB). Reúne docentes e discentes da Faculdade de Comunicação e do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da UFBA (Pós-Cultura/UFBA) e do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (CECULT/UFRB) e da Especialização em Política e Gestão Cultural da UFRB, que atuam também como produtoras(res), gestoras(es) e artistas.

O grupo busca refletir sobre a gestão cultural em seus aspectos conceituais e de intervenção prática, considerando diferentes áreas e formas de atuação, bem como suas interfaces com as políticas culturais e a produção artístico-cultural no contexto do Brasil e da Bahia. Atuamos a partir da produção, discussão e compartilhamento de textos da área da cultura e desenvolvendo atividades e estudos que resultem em produções coletivas, troca de conhecimentos e de experiências relacionadas à gestão cultural.

O **Diálogos sobre Gestão Cultural** é um projeto que acontece anualmente, no formato de congresso, e tem como objetivo discutir a gestão cultural em uma perspectiva crítica e interdisciplinar, considerando as principais questões que pautam a realidade político-cultural brasileira no contexto contemporâneo. Sua primeira edição foi em 2017, quando acontecia semestralmente em formato presencial, envolvendo alunos do Curso de Produção em Comunicação e Cultura da Faculdade de Comunicação/FACOM da UFBA.

A partir de 2020, o Diálogos passa a ter configuração interinstitucional, envolvendo docentes e discentes do curso de Política e Gestão Cultural da UFRB. Em 2021, com o financiamento da CAPES, através do PAEP 2019, passamos a adotar o formato de congresso, em caráter virtual, com programação formada por conferências, debates e

partilha de experiências, todas com tradução em libras, além de submissão e apresentação de artigos com publicação de anais.

Nas oito edições do Diálogos realizadas foram 43 conferências e mesas de debate, envolvendo mais de 120 convidadas/os de diferentes estados (Bahia, Ceará, Pernambuco, Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Distrito Federal) e países (Argentina, França e Peru). Já foram discutidas problemáticas e compartilhadas experiências relacionadas a temáticas como: gestão pública e gestão não estatal da cultura, gestão de espaços culturais, gestão de coletivos e grupos culturais, acessibilidade cultural, curadoria, descentralização cultural, entre outras.

O evento possui como público principal docentes e discentes de cursos de pós-graduação, estudantes de graduação e pesquisadores, que desenvolvam investigação no campo da gestão cultural e afins. Também pretende alcançar gestores(as), artistas, agentes culturais e pessoas da sociedade em geral que tenham interesse pelos estudos no campo da cultura.

De caráter integrador e multidisciplinar, possibilita a divulgação da produção acadêmica sobre gestão cultural e contribui para o intercâmbio entre pesquisadores(as) e gestores(as) culturais, se consolidando, em especial junto à comunidade acadêmica da UFBA e UFRB, como um importante fórum permanente de reflexões práticas e acadêmicas acerca da gestão cultural. Sua realização em formato de congresso tem contribuído também para suprir uma lacuna existente no país por eventos de médio e grande porte dedicados às pesquisas sobre essa temática.

Ao longo das duas edições ampliadas, a adesão ao evento tem sido crescente e qualificada, e temos construído uma curadoria que contempla abordagens da gestão cultural mais comprometidas com a realidade sócio-política atual, menos tradicionais em seu pensamento e prática, que acolhem a diversidade de agentes atuantes no campo.

Em 2022, a programação foi formada por duas provocações, dois diálogos, duas partilhas e cinco trocas. As **Provocações** aconteceram no início e no final do congresso, são mesas compostas por um conferencista e debatedores(as) que buscam trazer aos participantes provocações críticas sobre a gestão cultural e áreas

correlatas. Os **Diálogos** são mesas formadas por três participantes e duas ou dois mediadores(as), e buscam promover a reflexão sobre temáticas específicas em gestão cultural, conectando experiências, visões e/ou perspectivas analíticas acadêmicas. As **Partilhas** são rodas de compartilhamento de experiências e vivências em gestão cultural, com o objetivo de promover o intercâmbio de ideias. As **Trocas** são sessões de apresentação de artigos submetidos aos Grupos de Trabalho com discussões que contribuem para o aperfeiçoamento do processo de pesquisa dos participantes. Durante três dias de evento *online*, tivemos mais de 300 pessoas inscritas como ouvintes de várias regiões do Brasil e de países da América Latina, e mais de 800 visualizações das transmissões das atividades no canal do *youtube*.

As sessões dos GTs foram realizadas através de salas de reunião virtual (Zoom) e estão disponibilizadas no canal do *youtube* do Coletivo. As coordenações dos Gts foram realizadas por pesquisadoras, pesquisadores, discentes e docentes vinculados a importantes instituições culturais e à universidades, especificamente a UFBA, UFRB, UFRJ. Os temas foram: gestão cultural e diversidade; gestão de espaços culturais; gestão cultural, direitos e liberdades; políticas culturais e gestão pública da cultura; gestão cultural e cidade.

Recebemos 44 artigos para apresentação nos GTs, dos quais selecionamos 35 para as seis sessões da 8ª edição do Diálogos sobre Gestão Cultural e que compõem os Anais. Esses trabalhos se dedicam, principalmente, a refletir conceitualmente sobre as políticas e a gestão cultural, analisar programas e ações governamentais no campo, a problematizar as expressões culturais em suas especializações, apropriações e relações com a cidade, como também a evidenciar experiências em gestão de grupos, espaços culturais e/ou projetos culturais.

O conjunto de trabalhos reunidos nesta edição reflete o fortalecimento e a amplitude da gestão cultural nas suas diferentes perspectivas e possibilidades de conexão com outras áreas de estudos, como também evidencia o engajamento e a persistência de pesquisadoras, pesquisadores e profissionais, em desenvolver e/ou continuar suas reflexões em contextos tão adversos como aqueles que atravessam o campo da cultura.

Em tempos tão sombrios para a área da cultura e educação como o que já vivemos, com a descontinuidade de políticas públicas, perseguição e censura às manifestações culturais, além de seguidos cortes de orçamento, podemos afirmar que realizar um evento voltado para o campo neste porte, com tal capacidade de provocação e discussões empenhadas, é um ato de resistência.

Esta edição do Diálogos sobre Gestão Cultural só foi possível graças ao desejo e empenho das pesquisadoras e pesquisadores que compõem o Coletivo Gestão Cultural, que buscam estabelecer uma outra forma de produção acadêmica, mais colaborativa, solidária, afetuosa e participativa. Desejamos que se apropriem deste material e todas as provocações, diálogos e partilhas proporcionadas pelo Diálogos.

Boa leitura a todas, todes e todos!

PROGRAMAÇÃO

DIÁLOGOS SOBRE GESTÃO CULTURAL 8ª edição

MESA DE ABERTURA

02/05 (segunda-feira) | 9h | Canal do Youtube

Convite ao diálogo

Paulo Miguez (UFBA)

Leandro Colling (Pós-Cultura/UFBA)

Renata Rocha (Cult/UFBA)

Leonardo Costa (Facom/UFBA)

Danillo Barata (Cecult/UFRB)

Gisele Nussbaumer (Coletivo Gestão Cultural/UFBA)

Giuliana Kauark (Coletivo Gestão Cultural/UFRB)

PROVOCAÇÕES

02/05 (segunda-feira) | 10h | Canal do Youtube

O lugar político das artes

Wagner Schwartz (artista e coreógrafo)

Provocação: Isaura Tupiniquim (UFPB) e Ian Habib (UFBA)

04/05 (quarta-feira) | 17h | Canal do Youtube

Descolonizar o olhar e feminilizar a cultura

Mariléa de Almeida (UNICAMP)

Provocação: Mônica Santana (pesquisadora independente) e Naymare Azevedo (UFBA)

DIÁLOGOS

03/05 (terça-feira) | 10h | Canal do Youtube

Oligopólios, algoritmos e narrativas hegemônicas: o digital e a gestão cultural

Dani Ribas (Sonar Cultural), Tarcízio Silva (UFABC) e Camila Ribeiro (UFBA)

Mediação: Giuliana Kauark (UFRB) e Lilian Hanania (HananiaConsult)

04/05 (quarta-feira) | 10h | Canal do Youtube

Conservadorismos e seus impactos no campo cultural

Leandro de Paula (UFBA), Marina de Castro (UFPA) e

Giorgina Gonçalves (UFRB)

Mediação: Gisele Nussbaumer (UFBA) e Gleise Oliveira (UFBA)

PARTILHAS

02/05 (segunda-feira) | 17h30 | Canal do Youtube

Institucionalidades, continuidades, rupturas e insurgências na gestão cultural

Gleyce Kelly Heitor (Oficina Brennand), Keyna Eleison (MAM Rio) e

Márcio Meirelles (Teatro Vila Velha)

Mediação: Nathalia Leal (UFBA) e Plínio Rattes (SESC)

03/05 (terça-feira) | 17h30 | Canal do Youtube

Artes, públicos e articulações possíveis na contemporaneidade

Flávio Desgranges (UDESC), Júlio Emílio Braz (escritor) e

Viviam Caroline (Pesquisadora)

Mediação: Isabela Silveira (UFBA) e Luciano Simões (UFRB)

TROCAS

GT 01: Gestão cultural e diversidade

Sessão única | 02/05/2022: <https://youtu.be/d0nKK02e Bc>

GT 02: Gestão de espaços culturais

Sessão única | 04/05/2022: <https://youtu.be/dRUpOCrP-gk>

GT 03: Gestão cultural, direitos e liberdades

Sessão única | 03/05/2022: <https://youtu.be/3jb6uLB3Wdg>

GT 04: Políticas culturais e gestão pública da cultura

Sessão 1 | 03/05/2022: <https://youtu.be/Ysi-7nSNtuc>

Sessão 2 | 04/05/2022: <https://youtube.com/watch?v=bJruZ5IO9oA>

GT 05: Gestão cultural e cidade

Sessão única | 03/05/2022: <https://youtu.be/zTyJdJv5DZ4>

GRUPOS DE TRABALHO (GTs)

GT 1 - Gestão cultural e diversidade

Coordenação: Luciano Simões (UFRB) e Poliana Bicalho (UFBA)

Artigo	Autores
COLABORADORA - ESCOLA DO COMUM	Rodrigo Savazoni; Georgia Nicolau; Marília Guarita; Marina Pereira; Marina Paes; Victor Sousa; Simone Oliveira
DANÇAS POPULARES E EQUIPAMENTOS CULTURAIS: REFLEXÕES ACERCA DOS LIMITES E CONTRIBUIÇÕES NO MUNICÍPIO DE JAGUARARI-BA	Danillo Taylan Queiroz de Souza; Ramon Moura de Oliveira; Inah Irenam Oliveira da Silva
DESAFIOS DE UMA GESTÃO TERRITORIALIZADA E FEMININA NO OESTE BAIANO	Joelma Cristina Silva Moreira Stella
DO RISCO AO RITO: ATIVIDADES CULTURAIS AUTOSSUSTENTAVEIS	Rosana Soares; Luís Flavio Reis Godinho
UM OUTRO OLHAR NA GESTÃO E PROGRAMAÇÃO CULTURAL: UMA INCURSÃO DECOLONIAL	Manuela Sena Dias
USOS E PERCEPÇÕES DO TERRITÓRIO: AS TERRITORIALIDADES, E AS VIVÊNCIAS DE UM PROFESSOR, GEÓGRAFO E NEGRO, NA CULTURA CONGADEIRA DE CATALÃO, GOIÁS	Glaycon Felix Ferreira; Maria Beatriz Junqueira Bernardes

GT 2 - Gestão de espaços culturais

Coordenação: José Eduardo Ferreira (Acervo da Laje) e Nathalia Leal (UFBA)

Artigo	Autores
AS PRÁTICAS DE ACESSIBILIDADE NA CORDA BAMBA DO CIRCO	Andressa Cabral da Costa da Silva
GESTÃO CULTURAL ENGAJADA: NOVAS REFERÊNCIAS E PERSPECTIVAS A PARTIR DAS EXPERIÊNCIAS DO ACERVO	Joelma Stella; Poliana Bicalho; Vitor Barreto

DA LAJE E DO ESPAÇO CULTURAL ALAGADOS, EM SALVADOR - BAHIA	
GESTÃO COMPARTILHADA DE EQUIPAMENTO DO PROGRAMA PRACINHAS DA CULTURA: DESAFIOS E PERSPECTIVAS	Tânia Cristina da Silva; Valéria Cristiane Almeida da Silva; Aítlá Lidiane Hermógenes de Souza Jatobá; Luzia Coelho Rodrigues
GESTÃO DE ESPAÇOS CULTURAIS INDEPENDENTES E A INFLUÊNCIA SOBRE AS IDENTIDADES CULTURAIS	Pablo Sousa; Maria Fernanda Cavalcanti
INSURGÊNCIAS E PRÁTICAS CONTRA HEGEMÔNICAS NA GESTÃO DE ESPAÇOS CULTURAIS	Gisele Nussbaumer; Nathalia Leal; Stéfane Souto; Vitor Barreto
PARA ENTENDER A GESTÃO CULTURAL: DIÁLOGOS ATUAIS	Nara Pessoa

GT 3 - Gestão cultural, direitos e liberdades

Coordenação: Guilherme Varella (UFBA) e Isabela Silveira (UFBA)

Artigo	Autores
A GESTÃO DE PROJETOS CULTURAIS COMO FERRAMENTA INTERVENTIVA NA CONTEMPORANEIDADE E SEUS DESAFIOS	Leonardo Pereira de Lima
CULTURA, IDENTIDADE E PATRIMÔNIO: REFLEXÕES SOBRE POSSIBILIDADES DE RESISTÊNCIA CONTRA-HEGEMÔNICA	Diogo Reyes da Costa Silva
DESRESPEITO À LIBERDADE DE EXPRESSÃO ARTÍSTICA E AO DIREITO DE PARTICIPAÇÃO NA VIDA CULTURAL DAS CRIANÇAS NO RETRÓGRADO BRASIL CONTEMPORÂNEO	Giuliana Kauark; Isabela Silveira; Caroline Dumas
IDENTIFICAÇÃO E FORTALECIMENTO DOS AGENTES E MOVIMENTOS CULTURAIS DO RECANTO DAS EMAS	Juliana Lopes da Silva; Josias José Freire Júnior
O DESMONTE DO SETOR CULTURAL COMO PRÁTICA INSTITUCIONAL NO GOVERNO BOLSONARO: UMA ANÁLISE DE POLÍTICA PÚBLICA	Ana Clarissa Hupfer
UMA REFLEXÃO SOBRE OS DIREITOS CULTURAIS	Michel Fernandes da Rosa

GT 4 - Políticas culturais e gestão pública da cultura

Coordenação: Laura Bezerra (UFRB) e Renata Rocha (UFBA)

Artigo	Autores
ARTES CÊNICAS: UM OLHAR SOBRE A PRECARIZAÇÃO E O CLIMA ORGANIZACIONAL NO SETOR	Clara Iamê Ferreira Crível; Hermane Pegoraro Schinaid; Monique Bezerra da Silva
A IDEOLOGIA NOS DISCURSOS DE POSSE DOS MINISTROS DA CULTURA DO GOVERNO TEMER	Carolina Gomes Pause
CONTEXTO DAS POLÍTICAS CULTURAIS PARA O ENSINO E FORMAÇÃO DE JOVENS CIDADÃOS NO ESTADO DO CEARÁ	Marcel Pereira Pordeus; Viviane Vieira de Sobrinho
DESAFIOS E POSSIBILIDADES NA CONSTRUÇÃO POLÍTICOCULTURAL NA UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS	Jorge André Paulino da Silva; Anna Christina de Queiroz Rodrigues; Fátima Caroline Pereira de Almeida Ribeiro; Nicolle Malta Pontes Freire; Diogo Oliveira Braz
EDITAIS DE EMERGÊNCIA CULTURAL NA BAHIA: GESTORES PÚBLICOS E MANUTENÇÃO DO EXISTENTE	Isabela Fernanda Azevedo Silveira; Amanda Haubert Ferreira Coelho
GESTÃO PÚBLICA E PARTICIPAÇÃO: APONTAMENTOS SOBRE A RELAÇÃO ENTRE ESTADO E INSTÂNCIAS PARTICIPATIVAS NA ATUAL CONJUNTURA	Maria São Pedro Santana Pereira
NENHUM PASSO ATRÁS: A PARTICIPAÇÃO NEGRA E INDÍGENA NA 2ª CONFERÊNCIA INTERUNIVERSITÁRIA DE CULTURA	Maria Elisa Almeida; Daniel Ruiz Romano
O PERCURSO INSTITUCIONAL DO CINEMA NA ORGANIZAÇÃO POLÍTICOADMINISTRATIVA DO ESTADO BRASILEIRO	Hendye Gracielle Dias Borém
ORGANIZACIÓN DEL SECTOR CULTURAL PLATENSE EN EL CONTEXTO PANDÉMICO	Federico Escribal; Guido Schianodi Schécaro
POLÍTICA PÚBLICA CULTURAL E PARTICIPAÇÃO SOCIAL NA IMPLEMENTAÇÃO DA LEI ALDIR BLANC EM GOVERNADOR VALADARES	Letícia Firmato Esteves Menta; Fernanda Cristina de Paula; Renata Bernardes Faria Campos

POLÍTICAS CULTURAIS DOS PAÍSES DO BRICS NO PERÍODO DE 2003 A 2018: UMA ANÁLISE COMPARATIVA	Bruno do Vale Novais
POLÍTICAS CULTURAIS PARA ESPAÇO DE CRIAÇÃO: QUESTÕES DE ENTENDIMENTO E ACESSO EM TEMPOS DIGITAIS	Thiago Carvalho de Sousa Correia

GT 5 - Gestão cultural e cidade

Coordenação: Mariana Albinati (UFRJ) e Vitor Barreto (UFBA)

Artigo	Autores
A CENA CARNAVALESCA DO BAIRRO SANTO ANTÔNIO ALÉM DO CARMO: ATORES, VALORES E PRÁTICAS.	Mariella Pitombo
O PROCESSO DE BRANQUEAMENTO DO TERRITÓRIO E A LUTA ANTIRRACISTA NA PEQUENA ÁFRICA: A CULTURA E ECONOMIA CRIATIVA NAS DISPUTAS DE TERRITÓRIO.	Lisyanne Pereira Ribeiro
OS DESAFIOS DA PRESENÇA DAS INFÂNCIAS NOS ESPAÇOS CULTURAIS	Poliana Lima Bicalho
OS MODELOS DE PROGRAMAS E PROJETOS ADOTADOS NAS ÁREAS DE VALOR CULTURAL EM SALVADOR E A RECENTE PRIVATIZAÇÃO DAS POLÍTICAS PÚBLICAS PARA O SETOR NO PAÍS	Solange Valladão
OS USOS POSSÍVEIS DO CENTRO HISTÓRICO DE NATAL E DO SEU PATRIMÔNIO CULTURAL: A QUE(M) SERÁ QUE SE DESTINA?	Almir Félix Batista de Oliveira



DIÁLOGOS
SOBRE GESTÃO CULTURAL
8ª edição

GT 1 - Gestão cultural e diversidade

COLABORADORA- ESCOLA DO COMUM

Rodrigo Savazoni ¹

Georgia Nicolau ²

Marília Guarita ³

Marina Pereira ⁴

Marina Paes ⁵

Victor Sousa ⁶

Simone Oliveira

Resumo

Trata-se de um relato de experiência sobre 3 versões da Colaboradora, Escola do Instituto Procomum que trabalha as temáticas de Artes e Comunidades, Empreendedorismo de Impacto Social e Habitação de Interesse Social, através de metodologias colaborativas e com a promoção de formações, vivências, suporte de mentorias e para o desenvolvimento de projetos, apoiando sujeitos para que eles se fortaleçam assim como o seu entorno.

Palavras-chave: Colaboração; comum; diferença.

"Promover os encontros das singularidades no comum, assim, é estratégia fundamental para combater o amor corrompido pela identidade e pela unificação, que interrompe a produção da subjetividade e anula o comum. A uniformidade e a unidade não envolvem criação, mas simples repetição sem diferença. O amor, em vez disso, deveria ser definido pelos encontros e a experimentação de singularidades no comum, que por sua vez produzem um novo comum novas singularidades" (HARDT & NEGRI)

A apresentação a seguir consiste em um relato de experiência sobre o principal programa da área de educação desenvolvido pelo Instituto Procomum, organização da

¹ Instituto Procomum. Email: savazoni@procomum.org

² Instituto Procomum. Email: georgia@procomum.org

³ Instituto Procomum. Email: marilia@procomum.org

⁴ Instituto Procomum. Email: marina@procomum.org

⁵ Instituto Procomum. Email: marinapaes@procomum.org

⁶ Instituto Procomum. Email: victor@procomum.org

sociedade civil fundada em 2016 no estado de São Paulo, Brasil, que tem como missão agir para reconhecer, fortalecer e proteger os bens comuns, criar novos arranjos comunitários e evitar que ocorram processos de cerceamento pela ação privada e/ou estatal.

Com o passar dos anos, dentre as muitas ações que realizou nas áreas de arte e cultura, alternativas econômicas, empreendedorismo de impacto social, promoção da igualdade racial, mudanças climáticas, luta por moradia, saúde integral e trabalho reprodutivo, o Instituto percebeu sua enorme vocação para o trabalho com formações, mas desde o princípio com aquelas divergentes dos modelos hegemônicos, disciplinares. Isso porque, à medida de seu amadurecimento, foi se aliando e vinculando com intelectuais, docentes, pesquisadores, pensadores e fazedores, além dos próprios membros da equipe, que problematizam uma educação bancária e estimulam e acreditam na prática da educação libertadora⁷.

Compreendemos que o exercício de aprender e desaprender passa, necessariamente, pela educação e passamos a investigar e experimentar modelos que nos apoiassem para a transformação que queremos ver no mundo.

Dentre os problemas colocados, diante do público com o qual sempre nos colocamos em contato para fazer juntos, estava a falta de oportunidades e espaços para as populações sub-representadas (por gênero, raça, ou condição socioeconômica) da Baixada Santista se desenvolverem, nas múltiplas dimensões da existência: humana, espiritual, intelectual, corporal, relacional e economicamente.

O LAB Procomum, nossa sede, é um laboratório cidadão, um espaço aberto para as pessoas experimentarem, se encontrarem, buscarem soluções inovadoras para os antigos problemas enfrentados em sociedade: preconceitos, desigualdade, desarmonia, falta de acesso a recursos básicos, etc. Logo, é um território comum por

⁷ Ambos os conceitos, educação bancária e libertadora, são cunhadas pelo seminal autor Paulo Freire, sendo que a primeira modalidade se referiria a uma educação depositária, cuja prática mais óbvia é de enxertar conteúdos, sem incentivar o pensamento crítico e a construção de novos conhecimentos, enquanto a educação libertária compreende os sujeitos como transformadores do mundo, numa perspectiva emancipatória.

excelência, uma zona criativa e livre, onde as pessoas são incentivadas a sonhar e viver suas melhores versões.

E ali criam os seus próprios protocolos de cuidado para o espaço e de convivência, dentre os quais a colaboração, a troca de conhecimentos e a divisão das tarefas são premissas, o que aumenta o acesso aos recursos e permite a convivência entre diferentes grupos.

Adicionalmente às vivências ali proporcionadas, nos colocamos o desafio de criar uma escola, estruturando-a de modo crítico e dotando-a de uma proposta pedagógica pertinente ao nosso público alvo, que ao mesmo tempo ampliasse os repertórios dos artistas mas estivesse totalmente atrelada aos seus contextos de vida e territórios de experiências. Essa escola teria que trazer em seu bojo as perspectivas que lançamos ao mundo: livre e comum.

Seguiremos, então, com os relatos das experiências da Colaboradora - Artes e Comunidades, Colaboradora - Empreender e Transformar e Colaboradora - ATHIS (Assistência Técnica para Habitação de Interesse Social) e a defesa dessa metodologia como coadjuvante para a construção de soluções criativas e de impacto para problemas complexos, incorporando a diversidade de corpos, territórios, disciplinas, saberes e conhecimentos e adotando uma política de cuidado integral. Assim, afirmamos as diferenças e a diversidade, criamos ambientes potentes e experimentamos ferramentas para gerir as diferenças.

De que comum estamos falando?

O comum é uma lente para enxergar a realidade de outra maneira. Ele é formado pelos bens comuns em si (o planeta, o patrimônio socioambiental, o corpo, o urbano e o digital) somados à gestão desses bens por comunidades que se autogovernam criando procedimentos e regras que garantam o usufruto entre todes – e impeçam a apropriação do bem por um ou alguns, o chamado cerceamento. Na fórmula sintética proposta por David Bollier: comum = recurso + comunidade + protocolos É um modelo de governança operado por uma rede entre comuneiras e comuneiros, suas comunidades e o planeta. É um processo político que nos convoca a agir para além

das formas estratificadas do mercado e do Estado moderno. É também uma alternativa econômica que produz no interior das comunidades (locais ou globais) relações de reciprocidade (dádiva), generosidade e solidariedade, as quais privilegiam o valor de uso ao de troca. É a vida em coletivo – sendo esse coletivo formado pelos humanos, suas criações (os não-humanos) e os demais seres viventes que coabitam a Terra (ela própria um ser vivo). Portanto, um sistema sócio-ecológico, uma transformação cultural de grandes proporções, como resultado de um processo escorado em afetos, sentidos e na espiritualidade para uma vida de alegria e imaginação.

Onde tudo começou

O projeto A Colaboradora nasceu como La Colaboradora, em Zaragoza, capital da Província de Aragão, Espanha, e tinha como missão enfrentar um problema crônico do mundo atual: a falta de emprego e renda que assola a população mais jovem. Nos idos de 2013, seus idealizadores queriam criar uma rede solidária de empreendedores e/ou freelancers da área criativa, dotando-os de um espaço de trabalho coletivo (coworking) e formação aberta e livre. A seleção dos colaboradores seria feita por chamada pública e as vagas oferecidas gratuitamente. Em contrapartida, os profissionais selecionados deveriam doar horas uns para os outros, criando assim um banco de tempo e uma moeda social entre pares. Inovador desde o princípio, fez enorme sucesso, atendeu mais de 300 pessoas ao longo de seus cinco primeiros anos de existência e foi reconhecido com o prêmio EURO CITIES Awards de 2016.

La Colaboradora foi uma experiência conhecida por Rodrigo Savazoni, hoje diretor executivo do Instituto Procomum (que, à época, não existia), em 2015, durante um programa de intercâmbio em inovação cidadã promovido pela Secretaria Geral Iberoamericana, que lhe permitiu fazer uma residência de um mês na Espanha. As trocas ocorridas durante essa viagem foram essenciais para a construção do Instituto.

Na ocasião, o projeto de economia criativa de Zaragoza: o Zaragoza Activa foi o que lhe despertou maior interesse. Com sua sede localizada dentro do edifício da Azucarera, uma antiga fábrica de açúcar de beterraba reformada para abrigar um espaço cultural de 7 mil m², tinha inúmeras frentes de ação, entre elas justamente La

Colaboradora, cujo ambiente parecia um sonho, com suas paredes de tijolos aparentes, seus móveis novos de design refinado, suas metodologias de cooperação bem estabelecidas, sua rede de pessoas interessadas e interessantes que pareciam muito felizes por estar ali.

Quando de seu retorno ao Brasil, já bastante inspirado, Rodrigo tinha a certeza de que seria possível experimentar na Baixada Santista uma versão tropicalizada da metodologia espanhola.

Colaboradora Artes e Comunidades

Para a primeira versão, a temática escolhida foi Artes e Comunidades e tinha como proposta conectar artistas e produtores culturais com seus projetos, para juntarem forças, terem um lugar pra trabalhar e conviver, um espaço de mobilização, para criar, para oportunizar trocas de ideias e serviços a partir de uma moeda social: o tempo. Também para o desenvolvimento de protótipos no território da sede do Instituto, a Bacia do Mercado, região simultaneamente central e periférica, viva e degradada, de cortiços e universidades, de oficinas e comércio popular, de violência e acolhimento.

Em 2018 realizou-se uma chamada pública para selecionar um grupo de artistas, além dos 5 convidados a compor a vivência. No total foi formado um grupo de 12 artistas de diferentes linguagens em um processo coletivo que veio a se mostrar extremamente transformador para todos os envolvidos.

Houve etapas do processo, maneiras de conduzir, que foram iguais à experiência original (o que é bom merece ser copiado, e isso só é possível se os projetos são de código aberto). Várias outras, porém, foram diferentes, incorporando desde o princípio referências e olhares da equipe do Instituto Procomum.

Preservadas, por exemplo, a seleção pública, a gratuidade das vagas, a oferta de um espaço de trabalho coletivo, o uso da moeda social de tempo e o estímulo à auto-formação. De resto, foram muitas adaptações: aqui ela é tocada por uma ONG e lá pelo poder público; aqui houve uma ênfase maior nos aspectos de raça e gênero,

inclusive disponibilizando aos participantes bolsas, dentre outras adaptações culturais e estratégicas.

Desde o princípio, portanto, a Colaboradora Artes e Comunidades (CAC) forma parte de uma articulação de experiências similares que estão sendo desenvolvidas em outras cidades da Espanha, em Santa Fé e Rosário, na Argentina e em Pasto, província de Nariño, na Colômbia.

Segunda edição

Em janeiro de 2020 demos início à 2ª edição da CAC, que inicialmente selecionaria mais 10 artistas interessados em: 1 – participar de um percurso formativo em artes e comunidades; 2 – formar parte de uma comunidade de agentes criativos mobilizados a partir da experiência de um laboratório cidadão: o LAB Procomum, que o Instituto Procomum (IP) criou e mantém na cidade de Santos, SP, com eventuais interfaces com comunidades internacionais que o IP integra; 3 – integrar uma plataforma educacional baseada em colaboração e processos abertos de criação coletiva; 4 – desenvolver, ao longo de três meses, um projeto artístico ligado a um território, com suporte de mentoria e apoio para material.

Durante o processo de seleção nos deparamos com um número elevado de inscrições (82) além de aplicações muito qualificadas. Então, realizamos uma adequação orçamentária de maneira a ampliar duas vagas. No processo de análise das inscrições consideramos os seguintes critérios: compreensão das pessoas sobre a proposta da Colaboradora, trajetória artística e cultural, capacidade criativa e relevância estética, disposição para a colaboração, capacidade de articulação e mobilização de redes, diálogo e/ou interesse de pesquisa sobre o comum, além de priorizarmos (com pontuação extra) mulheres ou afrodescendentes ou LGBTQIA+ ou indígenas ou outras populações sub representadas.

A comissão de seleção foi composta por 5 membros da equipe Procomum e 3 convidados externos (sendo 5 mulheres, 3 das quais negras, e 3 homens) pessoas de notório saber no campo das artes, e após terem lido todos os formulários e pontuado cada candidato, chegaram aos 20 nomes mais cotados. Diante deles a coordenação

da Colaboradora, junto à diretoria do Instituto, exercitou compor um grupo diverso em termos raciais, de gênero, etários e de linguagem de trabalho, de maneira que os 12 primeiros selecionados estavam entre os 20 melhores pontuados, mas não foram exatamente as primeiras 12 colocações. Então se, por exemplo, os 10 primeiros colocados fossem homens, não manteríamos a classificação de todos, buscaríamos equilibrar o número de homens e mulheres, além de, no caso de haver inscrições bem pontuadas de travestis, incorporaríamos ao grupo.

Entendemos que esse balanceamento é importante, enriquece a experiência do grupo e, por não se tratar de um edital público (estatal) com a rigidez e burocracia que lhe são habituais, podemos adotar tal estratégia. Evidentemente sempre fazemos por onde garantir a transparência dos processos, apresentando o nosso compromisso com o agenciamento de grupos diversos.

Essa edição contou com a estruturação de um percurso pedagógico comum que contemplava formações e vivências desde 4 eixos principais: 1. desenvolvimento artístico, com foco no fortalecimento estético e na ampliação de repertório; 2. produção cultural, com foco na capacidade de gerenciamento de carreira e projetos; 3. a dimensão territorial e os aspectos sociais e culturais nas criações artísticas em um contexto de crise global; 4. processos colaborativos, com foco no convívio em coletividades, no comum e no cuidado.

As formações aconteceram, inicialmente, de forma presencial e com a irrupção da pandemia tivemos que adaptá-las à modalidade online, além de que foi necessário rever muitas das atividades previstas, uma vez que o contexto de vulnerabilidade de grande parte dos participantes demandava outros tipos de atenção. Chegamos a manter encontros semanais virtualmente nos quais o nosso principal foco passou a ser ouvir as pessoas, escutar suas necessidades mais elementares, antes de prosseguir com quaisquer atividades.

Para além dos participantes da Colaboradora identificamos que muitas pessoas de nossa rede passaram a ter seus trabalhos interrompidos e conseqüentemente sua renda. Naquele momento, então, o Instituto Procomum se articulou com outras

organizações da sociedade civil para encabeçar uma campanha para arrecadação de recursos (dinheiro, alimentos e produtos de higiene, além de itens de proteção como máscaras), a Baixada pela Vida, que arrecadou, entre 2020 e 2021, R\$ 941.569,61, distribuindo 3490 cestas básicas, 2099 kits de cuidado (com máscaras e álcool gel) e 3071 cartões de vale alimentação e alguns outros itens como kits para a infância e folders informativos, atingindo 23840 pessoas de 4768 famílias.

Seguimos sensíveis e acompanhando a situação socioeconômica dos participantes da escola e, aos poucos, reinserindo atividades e retomando o percurso pedagógico à distância.

Vale dizer que durante o percurso formativo e a elaboração dos projetos o grupo refletiu e produziu sobre o papel da arte na crise. Esse foi também o tema do encerramento do projeto, que teve uma série de conversas abertas

(Des)Fazenda: o fim do mundo como o conhecemos

Com inspiração em pensadores brasileiros como Ailton Krenak, Denise Ferreira da Silva, Eduardo Viveiros de Castro e Débora Danowski, cujas obras abordaram de diversas maneiras o conceito de fim do mundo.

Outro ponto que surgiu durante o processo foi a ampliação do conceito de território e o consequente replanejamento do que e como viriam a ser as intervenções artísticas, visto que inicialmente aconteceriam na região onde está a sede do Instituto, a Bacia do Mercado, em Santos, ou em bairros e lugares de referência para os artistas. Com a impossibilidade da realização das atividades presenciais, o grupo criou uma plataforma chamada Territórios Comuns, que foi desenvolvida e concebida em um processo coletivo, expandindo as possibilidades estéticas e criativas no meio digital.

Terceira edição

Em 2021 rumamos à 3ª edição da escola, desta vez anunciada para acontecer online, dada a situação da pandemia, com índices elevados de contaminação, mortes e ainda

sem a garantia do esquema vacinal para todos os participantes durante o período de vigência do programa (maio a novembro de 2021).

Esta foi a primeira edição que iniciou o seu processo formativo com um planejamento de aulas no ambiente virtual. Esse era o principal desafio da gestão do projeto. Afinal, trata-se de um projeto marcado pelo encontro e pelo afeto.

Por isso, as primeiras atividades foram essenciais para criar o sentimento de grupo e de colaboração entre os participantes. Nas primeiras atividades de chegada ao projeto, facilitadas pelo Coletivo Etinerâncias - que aplica metodologias e saberes de comunidades tradicionais e de resistência de toda América Latina - o grupo foi convidado a criar um mapa que expressasse a individualidade do fazer artístico de cada um, mas que também mostrasse a conexão entre os diferentes territórios da Baixada Santista.

Nesta edição, vale destacar o aumento da realização das peças audiovisuais. O que demonstra um certo aprofundamento nas possibilidades da arte digital, que havia sido iniciado na temporada anterior. Isso porque as obras audiovisuais foram realizadas por artistas de diferentes linguagens e a maioria delas vinha acompanhada de uma série de vivências e pesquisas em outras expressões artísticas.

Criamos, ao final, uma plataforma digital para expor os processos e projetos realizados por eles. Outra infraestrutura que já havia sido pensada na edição anterior do projeto.

As três edições da colaboradora – artes e comunidades em número e dados

No total passaram pelas três edições 52 artistas sendo 24 mulheres, 23 homens, 5 pessoas não binárias, 26 LGBTQIA+, 26 pretos/pardos ou indígenas, 25 brancos de diferentes territórios da Baixada Santista.

Costumamos dizer que, por meio de um gesto afirmativo, criamos uma escola que tem a cara do Brasil real, se levamos em consideração a demografia oficial de nosso país.

Onde as diferenças convivem e colaboram, trocando saberes, sonhos e ações, num curto-circuito afetivo.

Em termos territoriais, chegamos a cerca de 18 bairros de 5 cidades da Baixada Santista, transitando pelas bordas da região metropolitana, induzindo processos e trocas entre sujeitos periféricos que antes jamais haviam se encontrado. A formação de um circuito de afetos inter-periférico contribuiu para redesenhar o mapa da produção cultural da Baixada Santista. Esse é um dos efeitos colaterais da ação de nossa escola livre e colaborativa. Acreditamos que são esses artistas, munidos da lente do comum, que podem ser os protagonistas da produção de uma paz duradoura nos territórios em que o Estado assassina, o crime deseduca e a igreja aliena.

Colaboradora empreender e transformar

Com o agravamento das crises e desigualdades no país, uma das frentes de ações identificadas como importantes pela equipe do Instituto Procomum foi o empreendedorismo e a economia criativa.

Para além da escassez de oportunidades públicas ou gratuitas e de qualidade, a atuação na frente do empreendedorismo é também uma disputa de termos e espaços. Acreditamos que a verdadeira inovação e criatividade está nas periferias. Afinal, quem vive os problemas no dia a dia tende a ter maior percepção e utilizar a criatividade para reutilização e redistribuição de recursos.

Por isso, realizamos em 2019, a primeira edição da Colaboradora - Empreender e Transformar (CET), que incorporou a essência da metodologia da Colaboradora - Artes e Comunidades, com algumas adaptações, para uma nova versão.

Tratou-se de uma jornada de formação e prática para empreendedores e empreendedoras sociais, artistas e outros profissionais criativos com o objetivo de fortalecer a colaboração, expandir redes e ampliar repertórios e oportunidades – e, principalmente, fortalecer a disposição desses agentes para transformar a realidade de seus territórios.

O ingresso dos participantes também se deu por meio de chamada aberta e a oferta consistia no acesso a uma escola livre, com oficinas, mentorias e participação em diferentes eventos, além da integração ao LAB Procomum, sede do Instituto e espaço coletivo incrível com todos os recursos para um empreendimento decolar. O percurso incluía também articulações com diferentes grupos e territórios.

Certamente esta Colaboradora contribuiu para a produção de outro imaginário coletivo sobre quem faz empreendimentos sociais no Brasil. E, acima de tudo, tratou-se de uma experiência compartilhada de emoções, aprendizados e crescimento. Foram 200 horas de formação, 48 horas de mentoria e sete vivências em locais fora da Baixada Santista. Dos 80 empreendedores e empreendedoras que se inscreveram e 25 que passaram na seleção, 18 seguiram até o final do processo.

Segunda Edição

Em 2020 a CET foi totalmente realizada remotamente, para garantir a segurança de todos. Consultamos participante a participante para avaliar as suas condições em acessar a internet e, naqueles casos em que havia entraves para tanto, disponibilizamos os meios e recursos para que pudessem acompanhar as ações formativas.

Vale lembrar que, em um país onde mesmo o auxílio para os mais necessitados demorou a chegar, os pequenos empreendedores ficaram à deriva, sem suporte do poder público, especialmente os empreendedores periféricos e cujo trabalho promove impacto social. Afinal, já eram praticamente inexistentes as políticas públicas destinadas a esses grupos, tendo se agravado a situação.

As atividades formativas abordaram temas como empreendedorismo criativo e de impacto, empreender na Baixada Santista, descoberta de cliente, propósito do negócio, gestão financeira e pessoal, marketing, estratégias digitais, planejamento estratégico, entre outras. Duas vezes por mês, os empreendedores também eram convocados a realizar atividades práticas e em grupo – para pôr a mão na massa, onde desenvolviam os conteúdos aprendidos nas oficinas. Os participantes também

contaram com mentorias, individuais e em grupo, com profissionais experientes de segmentos como moda, comunicação, gastronomia, dentre outros.

Também eram realizadas, mensalmente, atividades abertas, com temas transversais e transmissão pelo *Youtube*, ampliando o debate e abrindo os conhecimentos para o público em geral.

Apesar de todos os desafios colocados e o agravamento das crises sanitárias e econômicas, a realização desta edição online mostrou como o empreendedorismo periférico gera respostas de enfrentamento às crises. E para nós, a principal delas é a construção de uma rede de afetos e de uma economia verdadeiramente solidária, baseada na criatividade, nas boas relações e práticas.

Colaboradora-ATHIS

Como explicamos acima, o LAB Procomum é um espaço de inovação no qual diversos grupos realizam atividades, ações, iniciativas, criam protótipos e soluções criativas para problemas complexos.

Um dos grupos de trabalho (GT) que se formou no decorrer dos anos foi o ATHIS (Assistência Técnica Habitacional para Habitações de Interesse Social), de arquitetos interessados em aprofundar os estudos e iniciativas nesta temática.

Para iniciarmos a reflexão é preciso entender a complexidade do déficit habitacional no Brasil. Trata-se de uma medição que não leva em conta somente a falta de casas ou pessoas sem moradia. Considera também outros componentes como as habitações precárias ou improvisadas; a coabitação familiar, quando duas ou mais famílias convivem no mesmo ambiente, sem liberdade e privacidade; o ônus excessivo de aluguel, quando famílias com renda de até três salários mínimos gastam, no mínimo, 30% de sua renda com aluguel; e a quantidade de pessoas, quando domicílios alugados possuem mais de três moradores por dormitório. Ou seja, existe um déficit quantitativo e qualitativo. E estima-se que o qualitativo seja

duas vezes maior, segundo dados da Fundação João Pinheiro, que realiza estudos anuais sobre o tema no Brasil.

Uma das maneiras para melhorar a qualidade das habitações das pessoas de baixa renda é a Lei de Assistência técnica para Habitação de Interesse Social (Lei Federal nº 11.888/2008), que prevê projetos e moradia digna para famílias de baixa renda.

Uma lei que garante que famílias com renda de até três salários mínimos, em áreas urbanas e rurais, tenham acesso à assistência técnica pública e gratuita para criação de projetos, acompanhamento, reforma, regularização e ampliação de suas casas, prestada por profissionais habilitados.

O GT que se formou no LAB Procomum realiza projetos na área. Ele teve seu processo iniciado em 2018 e consolidou seus trabalhos em 2020, com cursos de formação, seminários e desenvolvimento comunitário e também utilizou a metodologia da Colaboradora, oferecendo para 60 arquitetos de todo Brasil a participação em oficinas, mentorias e eventos virtuais para respeitar o isolamento social.

Na sequência das formações e processos colaborativos desenvolveram projetos de arquitetura e urbanismo, em co-criação com a população da Vila Margarida (São Vicente-SP) e da Bela Vista (Santos-SP), para melhorias de suas habitações. A ação aconteceu durante todo o ano de 2021 e resultou em mais de 60 projetos co-criados com os moradores dos bairros.

Especialmente no bairro da Bela Vista, um dos maiores problemas identificados foi a regularização fundiária. Esse trabalho de escuta resultou na criação do projeto desenvolvido em 2022 pelo grupo: “Meu Papelzinho, Meu Endereço”. Uma jornada de formação em regularização fundiária para arquitetos que vão criar peças técnicas para que os moradores possam entrar judicialmente com os pedidos de legalização de suas casas.

Conclusão: a diversidade como método; a diversidade como eficácia

Através da apresentação das três versões de nossa Escola do Comum (CAC, CET e ATHIS) pretendemos demonstrar que é possível afirmar e gerir as diferenças com o apoio de ferramentas de colaboração, metodologias de prototipagem que acolhem a experimentação e por meio do convívio, viabilizando a construção de territórios comuns. Fazemos isso com as premissas da escuta, do cuidado e geração de repertórios.

Nossos métodos de seleção equilibram as diferenças históricas e afirmam a importância dos grupos historicamente sub-representados no Brasil para a reconfiguração do mundo em que queremos viver. Para isso foi primeiro necessário realizarmos uma leitura crítica de dados e informações prévias. Santos, por exemplo, foi considerada a 3ª cidade no país em segregação racial, de acordo com pesquisa do IBGE publicada pelo Nexo.

A população preta sofre com processos de apagamento histórico apesar de a cidade ser conhecida pela vanguarda do movimento abolicionista e importância dos movimentos populares negros.

Em um de nossos projetos, o LAB Memórias, Narrativas e Tecnologias negras, criamos uma ação-pesquisa na qual historiadores e grupos de inovadores realizaram uma pesquisa histórica e diversas ações artísticas e de tecnologia para afirmar a importância da população negra no passado, presente e também para o futuro da região. Ações dadas pela necessidade da disputa de narrativas.

Nas palavras do diretor do Instituto, Rodrigo Savazoni:

“O que se está buscando com essa aventura dissonante do LAB Procomum é a constituição de um ambiente-rede habitado por criadores, artistas, inventores, amadores, intelectuais, pesquisadores, negras e negros, lésbicas, gays, trans, não binários, cis, brancas e brancos, por ativistas de diferentes causas, por indígenas guarani empreendedores, por moradores de rua, artesãos, hackers e fuçadores de toda espécie, por feministas, bruxas, por sonhadores e pragmáticos, por pessoas que até então não saberiam se encaixar em nenhuma das palavras anteriormente citadas, gente de diferentes idades (adolescentes, jovens adultos, idosos), espiritualmente engajados nas mais variadas crenças (ateus, evangélicos, católicos, budistas, adeptos da Umbanda e do Candomblé), a grande maioria dotada de grandes ideias e pouco dinheiro, como a maioria de nossas

populações. Esses corpos reunidos em uma possível e desejável coalizão das diferenças têm sido os artífices de um processo permanente de (des)aprendizagem, por meio de experiências e experimentos orientadas a delinear outras formas de viver e produzir. Algo impossível de se realizar sem “escuta empática” (SENNETT, 2019), ou mais que isso, pela busca do diálogo empático que tece o comum.

No caso do LAB Procomum, apostamos no desafio de promover, permanentemente, um espaço propício ao convívio das diferenças, buscando contemplar num processo de espelhamento social a realidade que nos cerca. Tudo e todos para dentro, conflitos e convergências, em busca de uma desejada coalizão disjuntiva. Conforme a citação de Carl Schmitt em texto do Coletivo TIQQUN, “a história da formação do Estado na Europa é a história da neutralização das diferenças — de denominação, sociais e outras — dentro do Estado” (2010, p. 67).

A neutralização das diferenças - em grande parte por meio do extermínio ou da exploração estrutural - foi a forma do domínio europeu sobre a colônia. Para abrir novas possibilidades, a resposta é a afirmação das diferenças nos laboratórios-terreiro, com suas festas alegres e corpos suados que bailam descalços no chão batido das encruzilhadas. Todas e todos juntos desenvolvendo tecnologias e inovações para preservar e instituir o comum.

Nosso ponto de partida foi o reconhecimento de que pessoas que fazem parte do que chamamos de populações sub-representadas têm menos oportunidades de acesso ao conhecimento, de participar das dinâmicas sociais em geral e de adentrar e se estabelecer no mercado de trabalho. Ao mesmo tempo, essas populações desenvolvem inúmeras tecnologias de cooperação e inovação cidadã diariamente. Essas tecnologias precisam ser consideradas ao se estruturar um projeto a partir da lógica do comum, nossa base. Reconhecemos em dois dos nossos valores essenciais, autonomia e bem-viver, um bom caminho para potencializar as tecnologias de cooperação já exercidas pelas pessoas com quem nos propusemos a trabalhar (artistas e empreendedores sociais da Baixada Santista) e, simultaneamente, provocar entre elas a criação de novos conhecimentos, práticas e redes com impacto social.”

Referências

FREIRE, P. **Educação bancária e educação libertadora.** in PATTO, M.H.S. (org.) Introdução à Psicologia Escolar. 3ª edição. rev. atualizada. São Paulo: Casa do Psicólogo. 1997, p.61.

HARDT, M. **Bem estar comum. Michael Hardt e Antonio Negri.** Tradução Clóvis Marques. 1ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2016.

NEXO. **O que o mapa racial do Brasil revela sobre a segregação no país.** Disponível em <[O que o mapa racial do Brasil revela sobre a segregação no país | Nexo Jornal](#)> Acesso em 10 fev. 2022.

PROCOMUM. **A Colaboradora Artes e Comunidades - um registro.** 2018.

_____. **Colaboradora Empreender e Transformar - um percurso metodológico.** 2019.

SAVAZONI, R. **A encruzilhada do comum: laboratórios cidadãos em trânsito.** Paper apresentado na 17th IASC Global Conference. Lima, Peru. Julho/2019. 23 páginas.

DANÇAS POPULARES E EQUIPAMENTOS CULTURAIS: REFLEXÕES ACERCA DOS LIMITES E CONTRIBUIÇÕES NO MUNICÍPIO DE JAGUARARI – BA

Danillo Taylan Queiroz de Souza⁸

Ramon Moura de Oliveira⁹

Inah Irenam Oliveira da Silva¹⁰

Resumo

A presente comunicação tem como proposta refletir sobre a ausência de equipamentos culturais, como teatros, centros culturais, quadras esportivas, escolas de arte e como essas estruturas podem vir a contribuir para o não desaparecimento das práticas em danças populares do município de Jaguarari/Ba; e nas maneiras que os espaços podem viabilizar estratégias de salvaguarda para essa atividade e outras múltiplas linguagens de expressões culturais presentes nessa região. Como caminho para nutrir a discussão em questão, as reflexões levantadas contam com a participação de interlocutores locais, os quais tensionam os diálogos a partir de análises e colaboração de pessoas autoras que se dedicam a desenvolver estudos entre as relações existentes na área das políticas culturais, dos equipamentos culturais, das danças populares e da participação social.

Palavras-chave: danças populares; equipamentos culturais; políticas culturais.

Com o propósito de refletir sobre as relações das danças populares e outras manifestações culturais junto aos equipamentos de cultura, considerando os distintos espaços que se dedicam a dialogar com as representações artísticas/culturais, o texto se desenvolve a partir dos limites e contribuições que essas estruturas dispõem para o campo da representação cultural, e tem como provocação a seguinte questão: em que medida a presença dos equipamentos culturais pode contribuir para o desenvolvimento e avanço da cultura local?

A questão em análise apresenta-se como recorte da pesquisa de mestrado em desenvolvimento dentro do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia – PPGDança/UFBA, tendo como interesse os caminhos que atores

⁸ Universidade Federal da Bahia. Email: danilloqueirozs@hotmail.com

⁹ Universidade Federal da Bahia. Email: ramonmouraa@hotmail.com

¹⁰ Universidade Federal da Bahia. Email: inahios@gmail.com

da cidade de Jaguarari, no estado da Bahia, percorrem para garantir a continuidade das atividades em dança neste município. Samba de Palma e Quadrilhas Juninas são algumas das manifestações culturais em dança que estão presentes no município e em cidades circunvizinhas, a exemplo de Campo Formoso, Senhor do Bonfim, Andorinha, Antônio Gonçalves, Pindobaçu, Filadelfia, Ponto Novo e Caldeirão Grande as quais formam o Território de Identidade Piemonte Norte do Itapicuru, no estado da Bahia.

Neste artigo, concentraremos a discussão na Dança de São Gonçalo do Amarante – prática que vem sendo extinta em algumas localidades. Tal situação indica implicações em possíveis ausências de políticas culturais que promovam ações de salvaguarda dessas manifestações e a carência de espaços culturais que viabilizem interesses sociais por tais práticas, proporcionando ambientes de diálogos entre os sujeitos e as múltiplas linguagens de representação artístico-cultural dispostas na região.

Em uma breve análise nas legislações pertinentes à Secretaria de Cultura do Estado da Bahia – SECULT/BA, é oportuno apresentarmos como meio de contribuição para essa comunicação informações que constam na Lei Orgânica de Cultura do Estado da Bahia, como no Art. 4º, inciso XI que garante a “valorização do trabalho, dos profissionais e dos processos do fazer cultural e artístico”. Ou como apresenta o Plano Estadual de Cultura da Bahia no Art. 4º, inciso IV, que visa

proteger e promover a diversidade cultural, a criação artística, suas manifestações e as expressões culturais, individuais ou coletivas, de todos os grupos étnicos e suas derivações sociais, reconhecendo a abrangência da noção de cultura em todo o território nacional e garantindo a multiplicidade de seus valores e formações. (Lei 13193/2014).

Após recorrermos a tais informações, é viável pontuar a precarização e ausência de equipamentos culturais no município de Jaguarari ou qualquer estrutura mínima que tenha condições adequadas para que se desenvolvam trabalhos ou a manutenção de práticas artístico-culturais em dança nas variadas maneiras de organização, bem como espaços que ofereçam meios de formação e qualificação para os atores locais. As limitações correspondentes a esta realidade e as observações realizadas em breve

diálogo com atores locais, convergem ao pensamento de Flores (2015) que contribui dizendo que:

É sabido que o atendimento do território não depende da presença dessas estruturas, porque ele pode ser atendido por uma unidade regional do Território vizinho. Contudo, é importante que a sociedade recorra ao mesmo recorte espacial quando precisa acessar serviços básicos do Estado. (FLORES, 2015, p.159)

Deste modo, a autora abre espaço para percepções acerca do distanciamento dos atores locais com os equipamentos culturais, estruturas que são comumente encontradas nas maiores cidades de cada território de identidade – nesse caso, na cidade de Senhor do Bonfim/BA. Outro ponto que fica explícito, refere-se à participação social, onde alguns territórios mostram uma mobilização maior por parte da população, garantindo que alguns dos interesses da sociedade sejam atendidos em diferentes áreas. Nessa direção, outras interrogações são pertinentes: o desaparecimento da Dança de São Gonçalo nessa região acontece em decorrência da falta de políticas culturais ou pela ausência da participação social? Quais garantias os espaços culturais proporcionam para o acontecimento das danças populares do município?

As reflexões levantadas nessa primeira fase do texto pretendem ser discutidas a partir da realidade social e política que o município apresenta, trazendo os saberes existentes nessa localidade como potencial de transformação para possíveis progressos no campo artístico-cultural dessa região, tendo as danças populares como principal interesse.

A Dança de São Gonçalo

Para iniciarmos as abordagens sobre danças populares, é necessário apontarmos uma breve localização sobre a Dança de São Gonçalo do Amarante, manifestação responsável por nutrir esse ponto da discussão.

Encontrada em diferentes regiões do Brasil, a Dança de São Gonçalo, assim como outras danças populares, traz em seu contexto um importante significado religioso entre os seus praticantes. Vinda de Portugal, tinha como principal função catequizar os

pecadores, no entanto, a Dança ou Roda de São Gonçalo chegou a ser proibida por apresentar características festivas, sendo considerada mundana. Esse processo resultou na migração da manifestação em dança para zona rural das cidades do interior, onde hoje é realizada.

No Município de Jaguarari-BA, a Dança de São Gonçalo do Amarante é presente em diferentes povoados rurais, sendo um importante marcador identitário para os sujeitos dessa região. No entanto, a dança também vem perdendo espaço nos povoados em crescimento ou nos povoados onde os mestres desse segmento infelizmente não se fazem mais presentes. Para essa análise, tomaremos a dança de interlocutores residentes da Fazenda Bom Despacho como facilitadores dessa comunicação, responsáveis por conduzir e repassar a tradição da Dança de São Gonçalo entre os familiares.

Nesta parte do texto, objetiva-se compreender os saberes e as relações existentes nesse fazer de tradição que nutre o contexto cultural da região. Por meio de conversa, foi direcionada para entrevistada a seguinte pergunta: a dança de São Gonçalo pode ser considerada como prática artística? A pergunta relaciona-se com o propósito de identificarmos muitas vezes os fazeres culturais como representação artística, invisibilizando os vários entendimentos, significados e modos de reconhecer das manifestações por parte dos seus praticantes. Nessa linha, ela responde que:

Não. Na nossa família a Dança de São Gonçalo está ligada às nossas crenças religiosas. Eu cresci tendo a dança sendo conduzida por Vô e Vó em momentos em que a família estava precisando de ajuda ou agradecendo por uma graça alcançada. Quer seja por questões relacionadas à saúde de algum parente ou por alguma questão relacionada à roça; seja por falta de chuva, por falta de alimentação para os animais ou mesmo para algum familiar que tenha falecido. Mas não consideramos a Dança de São Gonçalo como uma apresentação artística. Está longe disso. (Entrevistada, 2021)

Acessar a resposta da interlocutora propõe compreendermos que a dança no contexto desta família não corresponde a uma prática artística. Identificar os valores e sentidos que as manifestações em dança popular possuem para os seus praticantes, colabora para amplos entendimentos no que tange a participação social desses indivíduos e quais os interesses existentes nas esferas artísticas/culturais se apresentam como necessários para essa localidade.

Tendo as relações entre a dança popular e os membros da família entrevistada identificadas, a proposta da conversa tensiona o lugar da Dança de São Gonçalo como representação cultural, que ganha maior evidência dentro do calendário festivo do município, notoriamente ampliado nos meses de junho e julho, correspondentes aos festejos em comemoração à Santo Antônio, São João e São Pedro. Nessa perspectiva, convido a interlocutora a pensar sobre a prática da dança popular em um contexto cênico/comercial, mas também político, econômico e social que os espaços destinados aos festejos juninos propõem.

É notório nesse tipo de situação a presença dos interesses, no que se refere a promoção turística da comunidade, tornando as expressões populares um campo em segundo plano, sendo os artistas de reconhecimento nacional os grandes protagonistas e beneficiários desse tipo evento, evidenciando práticas hegemônicas que segregam os atores locais e demais sujeitos a partir de espaços com grandes estruturas de shows para bandas de música, pontuando que a situação não fica restrita apenas para o campo das danças populares, mas para os músicos locais, como os tocadores de pífano ou as artesãs do bordado de fuxico.

O jogo de interesse construído a partir do contexto festivo-religioso que as celebrações juninas proporcionam, aproxima os atores das danças populares do ambiente artístico/cênico e que por hora parece ser adequado para exhibir os fazeres, tornando essa realidade um paralelo entre o discurso da interlocutora e o jogo de poder advindo das esferas públicas e privadas, oferecendo-lhes a falsa sensação de políticas culturais adequadas para o crescimento do campo cultural desse município, sendo essa prática comumente encontrada em outras regiões. Esse jogo acaba, por sua vez, distanciando os praticantes de um contexto outro, onde as danças populares oferecem um ambiente diverso, seja pela idade dos praticantes ou pelos diferentes modos de mover e organizar do corpo sem criar distinção social entre os indivíduos e suas práticas, e os saberes inculcados nelas, sejam elas de origem urbana ou rural, de cunho religioso ou não ou pelas possíveis distinções de crença. Com base nisso, Vich (2015) diz que "um projeto bem-sucedido de política cultural é aquele que tem sido capaz de se articular em seu trabalho com atores diversos, aquele que entende a cultura como a geração de um processo e não somente de um evento." (VICH, 2015, p. 17)

Essa situação colabora para que tenhamos acesso aos entendimentos da entrevistada e percebamos os processos histórico-colonizadores que as danças e os praticantes dessas manifestações populares enfrentaram e/ou enfrentam, apontando como caminho a impossibilidade de transformação, forjados pelas definições que o popular pode apresentar dando margem a ideias como cultura subalterna, distanciamento da arte, situar comportamentos que estão longe da ideia erudita e o jogo político que tanto tem interesse nesse campo, além das relações espaço-tempo que essas ações e indivíduos vivenciam. Tais pontuações aproximam-se das abordagens de Guarato (2014) quando o autor diz:

Munidos dessa breve compreensão histórica que se forjou o conceito de cultura popular, podemos perceber como os trabalhos em danças populares tendem a reforçá-las como algo fechado, pronto, ingênuo, espontâneo. Longe de romper com essa noção, a literatura, a crítica especializada e a prática da dança no Brasil reforçam o popular como algo desprovido de “refinamento”, logo, destituído de reconhecimento como arte. Grosso modo, somos herdeiros cegos de uma proposta de “danças populares” forjada em um momento histórico específico, com vistas a disciplinar e domesticar aquilo que o corpo popular faz, incapaz de transformações, pois possui uma “essência”. (GUARATO, 2014, p. 64)

Exposto isso, a continuidade da comunicação com a interlocutora se interessa então sobre os rumos que as danças populares podem seguir junto aos espaços destinados aos movimentos artísticos/culturais. Assim sendo, nessa relação dialógica, seguimos a partir dos vínculos estabelecidos com equipamentos culturais que visem a promoção e difusão, fomentando diálogos entre os atores da dança, atores de múltiplas linguagens artístico-culturais e a ligação da Dança de São Gonçalo com a sociedade, além de pontuar as oportunidades de formação e capacitação que esses espaços podem gerar, visando contribuir para um maior alcance das múltiplas linguagens culturais e artísticas para os indivíduos.

Ao falar sobre os equipamentos culturais e as possíveis contribuições que esses espaços podem possibilitar, fica evidente nas provocações que dão continuidade ao diálogo, um desconhecimento das ações transformadoras que espaços culturais apresentam como realizáveis:

Vou explicar sobre a realidade do nosso município. Se quisermos realizar uma Roda de São Gonçalo com os mais jovens, sem pensar nas promessas, mas de ensinar para eles e a gente for fazer na

quadra de jogar bola, nós precisamos esperar que o jogo de futebol acabe. (Entrevistada, 2021)

Identificamos que as oportunidades ofertadas para a realização das tarefas culturais do município dependem que um outro campo de atividade tenha as suas práticas concluídas para que só depois os movimentos em danças populares possam ter o início das suas tarefas, mas precisamos pontuar que o espaço tem a sua funcionalidade a partir de questões climáticas, como temperaturas elevadas ou chuvas. A realidade vivida por esses atores junto a carência dos espaços culturais, abre espaço para tratarmos dessa discussão no tópico a seguir.

Espaços culturais: limites, contribuições e transformações

Ao iniciarmos as abordagens sobre a importância dos espaços culturais para este município e as possíveis contribuições que esses ambientes são capazes de gerar, se faz necessário compreender que não é de interesse para esta comunicação discutir sobre espaços que tenham as suas atividades voltadas para campos específicos de produção, mas que sejam estruturas capazes de promover diálogos, integração e respeito às diferenças e às múltiplas maneiras de expressão artística e cultural, e que ofereça entre as suas dinâmicas de ação atividades que integrem o entorno e as produções desenvolvidas pela sociedade, de maneira a contribuir com o progresso e com o provável interesse da população sobre a esfera cultural/artística, pois "não existe construção de uma sociedade justa e democrática sem levar em consideração a multiplicidade de vozes que a compõem." (SANTOS et al., 2018, p. 14)

Pensar em um equipamento cultural para essa comunidade se torna uma tarefa árdua quando compreendemos a diversidade que esse município possui no que diz respeito às representações culturais existentes. Mais do que um espaço destinado às atividades culturais do município, precisamos antes de tudo, reconhecer as múltiplas manifestações que compõem e fomentam o campo cultural dessa região, destacando atividades como as Festas de Reis, Bandas de Pífano, Festas Juninas, Vaquejada, Artesanato de Fuxico, Samba de Lata, Samba de Palma e a Corrida de Argolinha, são algumas das manifestações praticadas nesta região.

Além dessas manifestações, é oportuno comentar sobre a diversidade natural existentes no município, como cavernas, grutas, formações rochosas que atraem turistas e estudiosos para o acervo espeleológico da região, e pelos sítios pré-coloniais e de arte rupestre, destacando também a presença de comunidades quilombolas e indígenas. O vasto campo de representação cultural conta também com as danças populares – linguagem que é o nosso principal interesse para construção dessa comunicação.

A falta de equipamentos para esse setor, pode não ser a principal razão pelo desaparecimento de algumas danças populares do município, como a Dança de São Gonçalo, mas outras expressões culturais, como a cultura do vaqueiro, demonstram uma mobilização e organização social que resultam no Museu do Vaqueiro, sob coordenação de Danilo Rodrigues. Situado em Santa Rosa de Lima, o museu é construído a partir da doação de móveis, de histórias e outros objetos, promovendo à população prestigiar sua própria história por outra ótica. Proposta semelhante ocorre no povoado Outeiro, com o Museu Nossa Casa, Nossa História, que junto à comunidade fomentam as atividades culturais em um espaço que tem a sua estrutura de taipa na qual é possível a observação de documentos iconográficos que revelam a trajetória de figuras importantes para essa comunidade, materiais minerais e outros objetos, como acordeons, roupas e cerâmicas organizados por Genivaldo, mais conhecido como Neném do Outeiro.

As semelhanças entre os projetos não ocorrem apenas no interesse em assegurar a história do município, mas manter viva as tradições que fomentam e movimentam as atividades culturais de um território ao longo do tempo e que tem a seca e outras dificuldades arraigadas nas suas tradições. Ambos os projetos têm a participação social como característica idealizadora das suas atividades, sendo uma tarefa árdua, mas necessária para que a continuidade seja garantida.

Centros culturais, teatros, cinemas, bibliotecas, galerias, museus, salas de concerto, casas de cultura e centros de circo são alguns dos exemplos de equipamentos que poderiam contribuir de maneira enriquecedora com o campo cultural e artístico do município de Jaguarari, mas a ausência dessas estruturas se torna uma questão evidente quando acessamos artistas e representantes das manifestações culturais , os

quais relatam dificuldades em dar continuidade ao desenvolvimento de suas tarefas por falta de espaços próprios para a realização de trabalhos, seja na área da dança ou no campo dos museus, por exemplo.

Os limites traçados pela ausência dos espaços culturais e/ou centros de cultura interferem de maneira direta na produção local, nos seus modos de representação, assim como na continuidade dessas manifestações. Esses ambientes, concebidos para atender essas atividades artísticas e culturais da sociedade, visando fomento, produção e salvaguarda, são vias responsáveis pela manutenção dessas práticas, movimentando o contexto social, em participação e o contexto cultural, em desenvolvimento e continuidade.

Do ponto de vista artístico-cultural, os equipamentos promovem ações culturais, oferecem oportunidades de fruição, estimulam o aprendizado de práticas artísticas, valorizam expressões e representações identitárias e ainda são laboratórios de criação e reflexão em torno dos fazeres artísticos. Do ponto de vista social, inserem, ao menos potencialmente, as práticas culturais no conjunto das práticas cotidianas dos cidadãos, constituindo-se em importantes espaços de sociabilidade, capazes de se converterem em verdadeiras extensões do espaço público. Além disso, são ambientes com grande capacidade de influenciar a construção de novos valores em substituição aos vigentes, tão perpassados pela violência e pelas relações de consumo. (DAVEL; PIMENTEL, 2019, p. 204)

Se pensarmos no nível de transformação inerente à presença desses espaços e nas manifestações dessa região, constatamos que as políticas culturais, no formato desses equipamentos, teriam uma função importante para o crescimento/desenvolvimento dos agentes presentes na região e do reconhecimento dessas práticas; elas por si só carregam parte da identidade, e a necessidade dessa continuidade se faz urgente diante da possibilidade de extinção dessas manifestações. As observações, diálogos e contato com as pessoas interlocutoras do município, permite-nos constatar as divergências entre as práticas políticas postas em legislações e as práticas de interesse, seja pelo poder público ou pelo privado.

A Dança de São Gonçalo, por exemplo, resiste em meio a um longo caminho de tradição e devoção, sendo esse acontecimento parte do arcabouço cultural do município e da região. No entanto, essa e outras práticas não recebem reconhecimento por parte do Estado, do Município e da população local, nos dando a

entender que a existência de equipamentos culturais viabilizaria possíveis aportes para essas expressões, podendo gerar contribuições no exercício da salvaguarda em respeito aos saberes e fazeres imbricados nas manifestações em dança, não cristalizando seus significados com o passar do tempo; ações que muitas vezes são despercebidas pelas legislações vigentes para o campo da cultura, que por conseguinte materializam as manifestações como objetos visando o fomento do turismo cultural. Nessa direção, Bernardes (2018) provoca quando traz o seguinte pensamento:

O que está posto não são os regimes de conhecimento, mas o que importa na política pública é a preservação do conhecimento tal como foi cristalizado no discurso oficial. A Salvaguarda enfatiza a preservação de saberes fazeres sem identificar regimes de procedimentos que tornam o conhecimento tradicional vivo, dinâmico e sempre atualizado, ou seja, que seria justamente enriquecido pelas gerações atuais. (BERNARDES, 2018, p.120)

Tal reflexão facilita perceber que a ausência de espaços destinados ao campo cultural do município reforça a não garantia da continuidade das práticas culturais/artísticas, tendo como base o desaparecimento de manifestações em diferentes linguagens e o não interesse da população, em especial os jovens, deixa evidente que a ausência dessas estruturas ocorre pela falta de investimento em políticas culturais, resultando na falta de reconhecimento dessas práticas e dos seus praticantes. Diante da precariedade de espaços para realização de tarefas culturais e intercâmbios de saberes, essas situações criam abismos que impedem o avanço desse processo de desenvolvimento cultural, rico em significados, valores para a representação local e em histórias, nas quais as pessoas oriundas do município são parte das expressões culturais, o que não se restringe somente aos fazeres e saberes existentes nessas tarefas, mas também a quem faz.

Refletir sobre os limites e transformações a partir do cenário cultural do município de Jaguarari, diz muito sobre a resistência das manifestações da região ao longo do tempo, em meio às ausências das políticas culturais e à tradição do fazer como modo de ser e estar no mundo. Cada dança, canto, figura, trabalho e expressão faz parte da identidade desses atores, moradores e do próprio município; a força motriz para a salvaguarda dessa história que muito diz sobre a força dos brasileiros que resistem a um desmonte que vem devastando diferentes campos de interesse social e político.

Considerações finais

Tais discussões, enquanto apontamentos crítico-analíticos, revelam dados que contribuem para pensar a cultura por um viés mais democrático, onde “esses gritos divergentes chamam a sociedade para uma reflexão crítica sobre o abismo entre aquilo que se acredita e aquilo que se vive” (SANTOS, *et al.*, 2018, p.11), a partir das realidades locais, dos contextos e das necessidades. A importância inscrita nessas expressões são caminhos de acesso às mais variadas ideias de cultura, as quais constroem novos significados com o passar do tempo, das pessoas e do desenvolvimento do mundo.

É sabido que a presença de espaços destinados aos acontecimentos culturais das mais distintas expressões e organizações culturais pode não ser a garantia para um campo mobilizado e disposto a assegurar os interesses de uma localidade, no entanto a presença desses equipamentos possibilitariam em alguma medida a organização dos atores locais não apenas como sujeitos da cultura, mas como indivíduos conectados com os fazeres políticos, responsáveis por avolumar ações em diferentes setores de interesse social.

O desaparecimento da Dança e São Gonçalo pode não ter conexões com a carência de estruturas voltadas para realização em cultura popular, mas revela a importância do diálogo e da construção de políticas culturais que estejam postas na direção de “preservar” os feitos culturais da região. Nesse aspecto, visando que essas idealizações aconteçam a partir das inter-relações sociedade e poder público, onde a salvaguarda dessas expressões populares ocorra em parceria não apenas com os mestres das culturas, mas também com a presença de crianças, jovens e adultos, oportunizando aos sujeitos locais o reconhecimento das múltiplas expressões que fomentam o município artística e culturalmente, além da sua contribuição para a cultura baiana e brasileira; na construção da identidade dessa comunidade, gerando valor cultural para o povo e para a história do lugar.

Referências

BERNARDES, Marcus. **Entre sambas, conceitos e políticas:** culturas populares em disputa. **Pontos de Interrogação.** Revista de Crítica Cultural, Salvador. 8, n. 2, jul.-dez., p. 105-124, 2018

BOTELHO, Isaura. **Dimensões da cultura:** políticas culturais e seus desafios. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016. 400 p. Mapas. (Coleção Sesc Culturas)

DAVEL, Eduardo Paes Barreto; PIMENTEL, Fabiana. **Equipamentos culturais, identidade e território:** elementos para uma gestão territorializada. In: KAUARK, Giuliana; RATTES, Plínio; LEAL, Nathalia (orgs). **Um lugar para os espaços culturais:** gestão, territórios, públicos e programação. EDUFBA, Salvador, 2019. (Coleção Cult)

FLORES, Cyntia Dantas. **Território de Identidade na Bahia:** saúde, educação, cultura e meio ambiente frente à dinâmica territorial. 162 p. Dissertação de Mestrado. Instituto de Geociências - Curso de Pós-graduação em Geografia. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

GUARATO, Rafael. **Por um conceito de “danças populares”.** **Dança:** Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança, Salvador, v. 3, n. 1, p. 61-74, jan./jul. 2014

SANTOS, Jaqueline Lima *et al.* **Reexistir:** apontamentos da articulação entre cultura e política de periferias. Dossiê Temático Periferias. São Paulo, 2018

VICH, Victor. **Desculturalizar a cultura:** Desafios atuais das políticas culturais. Dossiê Políticas culturais na América Latina. **Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura,** Rio de Janeiro. Ano 5, número 8, semestral, out/2014 a mar/ 2015

Sites:

<http://www.cultura.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=96>

<http://www.legislabahia.ba.gov.br/documentos/lei-no-13193-de-13-de-novembro-de-2014>

DESAFIOS DE UMA GESTÃO TERRITORIALIZADA E FEMININA NO OESTE BAIANO

Joelma Cristina Silva Moreira Stella¹¹

Resumo

O presente trabalho discorre sobre a história do coletivo de mulheres responsável pela gestão do ponto de cultura Casa Candeeiro do Oeste, em Sítio do Mato, Bahia. O coletivo, que existe há mais de vinte anos, também protagoniza um movimento de luta e resistência pela diversidade cultural, e pela democratização do acesso à cultura no município. No texto, a autora analisa, a partir do diálogo com teóricos que escrevem sobre memória, identidade, território, gestão cultural e feminismos, o processo de transmissão de saberes e responsabilidades entre gerações de mulheres ao longo dos anos, e os desafios enfrentados pelo grupo para manter o ponto de cultura funcionando.

Palavras chave: Território; Gestão Cultural; Feminismos

A Casa Candeeiro do Oeste, localizada na cidade ribeirinha de Sítio do Mato, Bahia, nasceu por acaso, como consequência da luta de um grupo de mulheres ribeirinhas interessadas em fomentar a economia criativa, a educação e a cultura do município. Esse movimento de irmandade, resultante do somatório de forças e recursos entre mulheres oprimidas étnica e economicamente (HOOKS, 2019 p. 82), começou muito antes do grupo compreender o conceito de ponto de cultura, como espaço de autonomia e protagonismo sócio cultural (TURINO, 2010 p. 2010), ou de conhecer terminologias como economia da cultura e identidade cultural.

¹¹ Mestranda no Programa Multidisciplinar de Pós Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia. Email: joelma.stella@ufba.br

No começo eram apenas algumas mulheres que produziam artesanato e queriam melhorar sua técnica e suas vendas. Eram também mães preocupadas com a educação de seus filhos, em uma época que não havia internet, bibliotecas ou qualquer outro espaço, além das escolas públicas, que contribuísse para a formação de jovens e crianças na cidade. A partir da articulação coletiva dessas mulheres, iniciou-se quase que intuitivamente, um processo de militância que reivindicava políticas transversais a partir da cultura, articuladas com políticas econômicas, de saúde, educação, habitação, gênero etc (VICH, 2017 p.50). O debate sobre cultura e direitos humanos básicos partia de um grupo formado por mulheres, que até então não tinham nenhum contato com teorias feministas, distantes do debate racial, de classe, e dos debates acadêmicos e políticos de luta por direitos. Ainda assim, elas iniciaram um movimento feminista, fora dos moldes do feminismo clássico, acadêmico, branco e burguês. Pelo contrário, um movimento que, como define bell hooks em Teoria Feminista da Margem ao Centro, é atravessado transversalmente por linhas raciais e de classe, (2019, p. 100), e por isso mesmo é capaz de tensionar e potencializar transformações estruturais na sociedade de modo mais abrangente.

A primeira ação efetiva do coletivo no município, nasceu do sonho de abrir uma casa de beneficiamento de frutas, fundar uma cooperativa e comercializar o que era produzido por elas. Norteadas por esse objetivo estabeleceram parceria com a agência do Sebrae de Bom Jesus da Lapa, para oferecer cursos e consultoria em empreendedorismo e desenvolvimento de produtos. Todo o período que o Sebrae esteve presente em Sítio do Mato, entre 2001 e 2010, foi graças ao empenho do grupo, e todas as atividades formativas eram oferecidas gratuitamente para qualquer pessoa da comunidade que quisesse participar. As oficinas aconteciam no quintal da casa, que viria a se tornar anos depois o ponto de cultura.

Praticamente todas as mulheres que fundaram o coletivo haviam aprendido a costurar, bordar e cozinhar desde pequenas. Utilizavam igualmente as técnicas aprendidas na repetição de um movimento ancestral das suas mães e avós, na composição de símbolos e movimentos aprendidos na infância (EVARISTO, 2020), para sustentar a si mesmas e as suas famílias. A continuidade geracional desses saberes, relegados às

mulheres, no modelo patriarcal de sociedade em que estamos inseridos, asseguram não só uma continuidade entre passado e presente, mas também satisfazem uma lógica identificadora no grupo, mobilizada por uma memória autorizada de uma tradição, (CANDAU, 2021 p. 122) criando assim um fator de identificação e pertencimento no grupo. Infelizmente elas não conseguiram estabelecer a cooperativa e a casa de beneficiamento de frutas. Algumas integrantes tinham receio de formalizar o coletivo.

O medo principal era de abrir CNPJ e perder auxílios como o bolsa família, essenciais para a subsistência da maioria das mulheres do grupo. Investir no estabelecimento da cooperativa era arriscar, e o cenário não parecia favorável. Não havia espaço para comercialização dos produtos na cidade, e vender em outras cidades implicava em despesas que eram inviáveis para elas naquele momento. Havia igualmente a insegurança coletiva da capacidade do grupo de empreender com sucesso, advinda do lugar de subalternidade para o qual essas mulheres foram empurradas ao longo de suas vidas. Mesmo havendo o impulso inicial e o desejo de disputar territórios, até então ocupados por narrativas hegemônicas, e também a vontade de construir novos regimes de representação e visibilidade de si mesmas (SOUTO, 2020 p. 134), o grupo não conseguiu ir além. A maioria das mulheres do coletivo eram chefes de família, e viviam com cerca de um salário mínimo, portanto cada passo era muito bem calculado, para não correr riscos desnecessários à subsistência dos filhos.

Mesmo não atingindo seus objetivos iniciais, o coletivo alcançou vitórias importantes na sua primeira fase. Além dos cursos de capacitação oferecidos pelo Sebrae Bahia, as mulheres também conseguiram estabelecer parceria com a Fundação de desenvolvimento integrado do São Francisco - Fundifran, que igualmente ofereceu atividades formativas que foram ministradas na Casa Candeeiro. Elas também participaram de feiras de artesanato no estado, incluindo eventos realizados em grandes pólos do mercado artesanal baiano, como Porto Seguro e Salvador, e fizeram dois empréstimos junto ao banco do Nordeste para investir na própria produção. Os empréstimos eram pagos com o resultado das vendas do que era produzido por elas, e foram quitados com sucesso. É necessário ressaltar que todas as ações citadas neste trabalho foram resultado da luta isolada destas mulheres, sem qualquer apoio do poder público municipal de Sítio do Mato, tanto legislativo quanto executivo, nem

houve apoio ou incentivo privado, exceto os empréstimos bancários, e aquele empenhado pelas próprias integrantes.

Entre os anos de 2013 e 2019, o coletivo passou por um período de dispersão, e drástica redução das suas atividades, que quase levou ao seu encerramento. Nessa época o grupo era composto por empregadas domésticas, donas de casa, pescadoras, agricultoras, e professoras, todas mães. As dificuldades, receios e resistências encontradas pelo grupo de artesãs, para realizar o sonho de montar uma cooperativa de mulheres, que gerasse renda para elas e para outras mulheres da cidade, atrelado ao baixo retorno financeiro do artesanato, e a sobrecarga de atividades individuais dessas mulheres, pesaram e esfriaram o movimento. Haviam muitas bocas para alimentar e as contas não batiam. Por isso era preciso focar em trabalhos que trouxessem o retorno imediato para a sustentabilidade dessas mulheres, que por serem da classe trabalhadora, eram obrigadas a empregar todas as suas forças em prol da sobrevivência, e assumir responsabilidades pela vida de outras pessoas (KOLLIAS in HOOKS, 2019 p. 136). A busca cotidiana pela subsistência acabou de certo modo sabotando as ambições coletivas.

Houve também o desgaste de tentar apoio sem sucesso dentro do município para as atividades do coletivo, especialmente para a produção artesanal, que era o foco inicial do grupo. A população sítio-matense, acostumada a um modelo de consumo geopoliticamente colonial, que privilegia a compra de produtos vindos de grandes centros, e de objetos de “marca”, não demonstrava interesse pelo que era produzido pelo grupo de artesãs, um fenômeno tratado por Milton Santos como cosmopolitismo que faz com que manifestações genuínas da cultura, como o artesanato, sejam rejeitadas ou adaptadas para atender a um modelo importado e rentável (SANTOS, 2000) para o capitalismo. Isso tudo, atrelado à posterior saída do Sebrae da cidade, acabou de soterrar as investidas do grupo, no sentido de fomentar a produção artesanal no município.

Em paralelo a luta pela valorização cultural e econômica do artesanato local, acontecia outro movimento na Casa que abrigava as reuniões e oficinas do grupo. O espaço gradualmente passou por uma transição e perdeu o seu caráter domiciliar, para se tornar um espaço cultural. A transição foi potencializada com a descoberta de inúmeros sítios arqueológicos da população pré-colombiana Aratu na cidade.

Posteriormente ocorreu a retirada de cerâmicas e ossadas dos sítios por pesquisadores, vinculados a Universidade Federal da Bahia e a Universidade Federal do Recôncavo Baiano. A equipe optou por devolver as peças à comunidade após a classificação e restauro, e devido ao desinteresse do município em geral, e a ausência de um local adequado para acondicionar as peças, as urnas acabaram indo parar na Casa da família Moreira, que já era sede do coletivo de mulheres e também abrigava uma sala de leitura.

A família já tinha um histórico de engajamento cultural no município, sendo o patriarca um dos responsáveis pela tradicional Festa do Candeeiro, festejo que por muitos anos foi considerado uma das principais festas populares da cidade. Ele também integrava a Marujada. Sua filha, além de ser uma das fundadoras do coletivo de mulheres, e ter cedido a casa para os trabalhos do grupo, também criou a primeira sala de leitura do município, que funciona até hoje no ponto de cultura. A evolução da Casa para um espaço cultural pode ser entendida como consequência dos processos internos da família, e do papel político que tomou para si na construção da identidade (CANDAU, 2021 p. 148) cultural da comunidade.

Em 2019 o coletivo começou a ensaiar um movimento tímido de retomada, encabeçado por algumas integrantes, que agora já estavam aposentadas, e que, teoricamente, tinham tempo livre para dedicar ao grupo e à casa de cultura. E também por integrantes que chegavam agora, filhas das fundadoras que queriam retomar as atividades do coletivo. Elas conseguiram aprovar um projeto no Setorial de Museus 2019 do estado da Bahia, edital aberto após um hiato de dois anos sem editais setoriais na Bahia. O edital acabou tendo a sua execução adiada devido a pandemia de COVID19, e segue se arrastando entre reajustes burocráticos e exaustivos. Em 2020 surgiu a oportunidade de solicitar a certificação da Casa Candeeiro como Ponto de Cultura, a partir do processo de certificação simplificada da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia. A chamada para a certificação aconteceu em decorrência da distribuição de recursos da lei emergencial nº 14.017/2020, popularmente conhecida como Lei Aldir Blanc, que, apesar de estar longe de ser uma política cultural contínua, possibilitou um respiro curto e momentâneo para o setor cultural.

Para a certificação, oito mulheres que integram o coletivo, e na época tinham entre 20 e 63 anos, assinaram uma declaração se responsabilizando pela administração do espaço, e indicando a integrante mais velha como representante oficial do grupo junto a Secretaria de Cultura do estado da Bahia. A Casa segue como propriedade da família Moreira, que já tem duas gerações de mulheres como integrantes do coletivo. Além da certificação, elas também conseguiram aprovar seis projetos nos editais da lei Aldir Blanc lançados pelo estado, gerando renda não só para o grupo, mas também para cerca de trinta pessoas da cidade.

Vinte anos depois das primeiras reuniões, que começaram em um cenário de total invisibilidade do coletivo em seu território, o grupo celebra o reconhecimento da casa como um ponto de cultura, um dos poucos espaços culturais do município focados na promoção dos direitos culturais, individuais e coletivos da comunidade (BARROS e RATTES, 2021 p. 267) que carece de espaços desse tipo. Mas além disso, elas comemoram principalmente as transformações na comunidade, nos indivíduos, e nas relações sociais promovidas através da cultura, (NUSSBAUMER e KAUARK, 2021 p. 207), resultado da pressão constante do grupo, apesar dos momentos de desânimo, com o intuito de abrir caminho, e possibilitar a chance de auto representação para uma comunidade colocada à margem (SOUTO, 2020 p.137), graças aos inúmeros marcadores de subalternidade que a atravessam.

A certificação e a retomada

Com a certificação, e a aprovação dos projetos nos editais da Lei Aldir Blanc do estado da Bahia, a Casa Candeeiro iniciou o ano de 2021 em constante atividade. O coletivo passou a realizar reuniões mensais para planejar os próximos passos da gestão da Casa Candeeiro do Oeste, e ficou estabelecido um modelo de conselho gestor, onde todas teriam voz e voto. Foi definido também que o grupo tentaria novamente mobilizar apoio local ou parceria junto a comerciantes, prefeitura e vereadores da cidade, mas que também mapearia outras possibilidades de formação de público e geração de renda para a Casa.

Figura 01: Parte do coletivo gestor do ponto de cultura. 2021.



Foto: Caetano Inã.

O grupo solicitou junto a câmara de vereadores e a prefeitura apoio para manter um funcionário na Casa, já que o espaço é usualmente requisitado pelas escolas municipais para visitação, porém mais uma vez não houve retorno positivo da classe política sitio-matense. Em vinte e dois anos de engajamento do coletivo para promover a produ o cultural da cidade, o grupo nunca conseguiu estabelecer vínculo com os poderes executivo e legislativo do município. A cultura da corrup o que domina no sistema político, e atinge não são aqueles que governam a cidade, mas a própria popula o, que perpetua esse laço social no seu cotidiano (VICH, 2016 p.50), somada a postura questionadora acerca desse modelo de pensamento e prática político cultural, enraizadas na cultura municipal pelo grupo (NUSSBAUMER e KAUARK,2021 p.203), criaram grandes barreiras entre o coletivo e as famílias que det m o poder político na cidade.

Restaram então os editais da cultura como alternativa para potencializar o trabalho que há anos já era realizado por elas sem aporte financeiro. Porém o mecanismo, que surgiu como alternativa democrática a política de balcão, mas que tem se tornado cada vez menos constante (NUSSBAUMER e KAUARK 2021, p. 202), no cenário político atual, não parecia promissor aos olhos do grupo, que já lidava com as burocracias e adiamento do setorial. A abertura dos editais da lei Aldir Blanc apresentou uma perspectiva mais animadora para o coletivo, e renovou o ânimo diante da possibilidade de captar recursos através dos editais. O modelo simplificado adotado, mais fácil de compreender e executar, possibilitou ao grupo a oportunidade que ele buscava para melhorar suas condi es de trabalho. O coletivo conseguiu inclusive, captar através dos pr mios do Programa Aldir Blanc Bahia, um valor maior que o que seria pago pelo edital Setorial de Museus 2019.

Através do prêmio Cultura Viva, direcionado aos pontos de cultura, foi possível realizar uma reforma que era urgente na Casa Candeeiro, o que possibilitou também a instalação de uma sala exclusiva para o trabalho das artesãs, com equipamentos e insumos para que elas pudessem desenvolver suas atividades. A cozinha da Casa também foi reformada e adequada para dar conta da produção de doces e licores. Para estrear a cozinha foi produzida uma série de vídeos disponibilizados no YouTube, sobre o beneficiamento do umbu, fruta típica e abundante na região. Os vídeos eram apresentados por Domingas Gonçalves, cozinheira há mais de vinte anos, e integrante do coletivo de mulheres da Casa. Todos os projetos inscritos em editais foram escritos e geridos pelas integrantes mais jovens do coletivo, conforme divisão estabelecida na retomada das atividades em 2019. Elas ficaram responsáveis pelos trâmites burocráticos junto a Secult, e também pela comunicação e produção audiovisual, o que acarretou também na criação do site e das redes sociais do ponto de cultura. Ficou evidente para o grupo ao longo das reuniões deliberativas, que havia uma predisposição das mais velhas para mobilizar a comunidade para as atividades da Casa. Pois apesar de não terem formação profissional na área cultural, possuem uma atuação incisiva e engajada com o entorno (NUSSBAUMER e KAUARK, 2020, p. 202), enquanto as mais jovens se sentem mais confortáveis em lidar com a gestão administrativa e com a comunicação do espaço.

Em 2021 o grupo também retomou a produção de produtos como bolsas de palha, licores, geléias, e tapeçarias na Casa, que são comercializados diretamente pelas integrantes, mas que também podem ser adquiridos diretamente no ponto de cultura, ou pelo site e redes sociais da Casa Candeeiro do Oeste. Ficou acordado entre o coletivo que cinco por cento das vendas seria destinado a manutenção da Casa. Esse dinheiro é utilizado para o pagamento de despesas básicas como água, luz, gás e internet. Outra fonte de renda do espaço é a venda de livros usados, que são retirados das frequentes doações de livros que a sala de leitura do ponto recebe, e que são categorizados em livros circulares para empréstimo, para consulta na Casa e para venda. Além destas fontes, a família Moreira se responsabiliza pelas despesas na ausência de retorno financeiro das fontes já citadas, ou de recurso oriundo de editais.

A família também se responsabiliza desde agosto de 2021 por pagar um valor simbólico de quatrocentos reais para um aluno de ensino médio, em caráter informal, que mantém o ponto de cultura aberto quatro vezes por semana no período da tarde. A vaga era ocupada até fevereiro de 2022 pelo filho de uma das integrantes do coletivo, que era responsável por auxiliar na administração do ponto de cultura, e na produção de conteúdo em vídeo e fotografia para as redes sociais do espaço.

Desafios internos e externos

As primeiras investidas do grupo em 2021 em busca de apoio na cidade foram frustradas. Há ainda pouco conhecimento sobre o funcionamento de pontos de cultura no município, e devido ao grande número de prêmios ganhos pelo espaço através da Lei Aldir Blanc, que possibilitaram a melhoria das instalações e a manutenção financeira da Casa durante a maior parte do ano, muitas pessoas acreditavam que o ponto de cultura fosse mantido economicamente pelo estado, similar ao que ocorre nas escolas estaduais. O coletivo precisou realizar um trabalho de conscientização no boca a boca, para informar a população acerca da real natureza do ponto de cultura, conforme conceito definido no artigo de Barros e Ziviani O programa cultura viva e a diversidade cultural:

O ponto de cultura parte de algo que já existe e é desenvolvido pela comunidade e que, ao receber subsídios e recursos por intermédio do convênio estabelecido entre governo e comunidade, passa a ser reconhecido pelo Estado conforme o plano de trabalho concebido por eles. (BARROS E ZIVIANI, 2011)

Após a mobilização do coletivo, aos poucos a população começou a compreender o mecanismo do ponto de cultura e como ele funciona administrativamente. Desmistificando a visão confusa que a comunidade tinha sobre o espaço, que até pode receber subsídio do estado, mas que isso não é uma constante, e que portanto o ponto não pode ficar refém de esperar o recebimento de recursos para manter suas atividades.

Além da desinformação acerca da sustentabilidade da Casa, o grupo percebeu que havia outra questão que distanciava o público do ponto. Como a Casa abriga uma sala de leitura e a exposição permanente de cerâmicas e fósseis da etnia Aratu, boa parte da população percebia a Casa apenas como uma extensão do ambiente escolar,

aberto para visitação das escolas interessadas em levar os alunos para conhecer um pouco da história do município. Notou-se que a única ocasião em que havia uma procura do público espontânea pelo espaço, dissociada do ambiente escolar, ocorria nas apresentações do boi bumbá, festejo ligado a festa do divino espírito santo na cidade, e que passou a ser realizado na Casa Candeeiro em 2013, após a associação de falecimento e conversão religiosa das pessoas que eram anteriormente responsáveis pelo boi na cidade.

Compreendeu-se então que a Casa ocupava no imaginário municipal um lugar de referência de memória, um recurso de educação e de conhecimento (CHAGAS, 2015, p. 117), mas não de lazer. Por ser vista pela comunidade como um lugar de memória, “um museu”, a Casa carregava o peso do estereótipo de ser um espaço tradicional e quase sacro para a identidade municipal:

O lugar de memória tem função identitária, é toda unidade significativa, de ordem material ou ideal, da qual a vontade dos homens ou o trabalho do tempo fez um elemento simbólico do patrimônio memorial de uma comunidade qualquer. (NORA apud CANDAU, 2021, p. 157)

Partindo deste diagnóstico, o grupo decidiu que precisava romper com a imagem de baluarte da tradição, e provocar um movimento de ruptura, (CHAGAS, 2015, p. 123) para que o espaço não perdesse a sua função memorial e identitária, mas ao mesmo tempo fosse um local acolhedor e dinâmico, que despertasse o interesse da comunidade para além das excursões escolares.

Surge assim a Quinta da Feira, evento mensal que ocorre toda primeira quinta feira do mês. Na feira, artesãs e artesãos da cidade, inclusive aqueles que não fazem parte do coletivo gestor da Casa, podem vender seus produtos no pátio do ponto de cultura. Há também venda de produtos agrícolas e de alimentos, doces, licores entre outros, todos produzidos na cidade, e apresentações musicais com artistas locais.

Com a implementação da Feira, o grupo conseguiu realizar o objetivo de ampliar o público da Casa. Muitas artesãs da cidade que nunca tinham entrado no ponto de cultura ficaram encantadas com as instalações, principalmente com a sala do artesanato, e passaram a organizar oficinas para serem ministradas no ponto de

cultura, com o objetivo de repassar o conhecimento acumulado por elas. As apresentações musicais atraíram um outro público para a Casa, espectador, e abriu caminho para que a gestão começasse a rascunhar um projeto de calendário de apresentações artísticas no espaço.

A Feira passou a ser um evento aguardado na cidade, que além do entretenimento, contribui para a geração de renda para artesãos e agricultores locais. Todo o processo de produção e implementação da Feira foi feito pela gestão da Casa de modo independente, sem incentivo fiscal além daquele empenhado pelo próprio coletivo para que o evento acontecesse. Após a primeira edição o grupo recebeu propostas de apoio de alguns vereadores da cidade, que inclusive tem frequentado e prestigiado o evento. Porém a negociação desses apoios ainda segue indefinida, em partes pela complexidade das negociações internas do grupo, em partes pela dificuldade de efetivar essas parcerias, que direta ou indiretamente implicam em um processo de apoio político dentro da cidade.

Considerações finais

O grupo de artesãs de Sítio do Mato completa 21 anos em 2022, comemorando algumas vitórias. Nesses mais de vinte anos de luta e engajamento social, essas mulheres abriram caminho em uma estrada esburacada e cheia de barreiras. Desde a primeira parceria com o Sebrae Bahia, até a certificação do ponto de cultura e o sucesso da Quinta da Feira, o grupo precisou travar grandes batalhas para manter suas atividades e consolidar o seu trabalho. E não foram apenas lutas externas, mas também dentro do coletivo. Talvez seja redundante, porém necessário, dizer aqui que trabalhar em grupo é um processo complexo, que envolve tensões e concessões entre pessoas com personalidades e opiniões diversas, o que inevitavelmente acarreta momentos de conflito e divergência. As mulheres não precisam eliminar suas diferenças para construir vínculos de solidariedade (HOOKS, 2021 p. 109) e apesar das negociações internas, e justamente pela existência delas, que é louvável cada conquista do grupo ao longo de tantos anos tendo que se reinventar para sobreviver..

O coletivo conta atualmente com onze mulheres, que têm entre 21 e 64 anos, nove mulheres negras, duas brancas, três avós, dez mães, cinco mulheres com nível superior, quatro com o ensino médio completo e duas com o fundamental. Elas são

grandes, complexas e diversas, e compartilham de um lugar de subalternidade no qual foram lançadas, e que as une em “quilombo”, da perspectiva ideológica do termo, analisada por Ratts a partir da definição dada pela historiadora Beatriz Nascimento ao analisar o modelo do quilombo de Palmares:

Um projeto de nação protagonizado por negros, mas incluído de outros setores subalternos (...) um território de liberdade, não apenas referente a uma fuga, mas uma busca por espaço/tempo de paz.(RATTS, 2006, p. 59)

As mulheres mais jovens do grupo são filhas, sobrinhas, afilhadas ou netas das mais velhas, que acompanharam desde cedo a luta das fundadoras do coletivo, e que abriram caminho para que o ponto de cultura se tornasse realidade. São três gerações de mulheres trabalhando coletivamente, e somando mais uma jornada nas horas que deveriam ser vagas entre os seus trabalhos, filhos, casas e maridos. Um movimento que se desenvolve a partir da relação dialética de aprender com o passado para construir o presente e o futuro (DUARTE, 2020, p.79) buscando transformar a realidade social de Sítio do Mato através da cultura.

O grupo retoma o fôlego graças à maior disponibilidade de tempo alcançada pelas mais velhas, que ainda cuidam da família, mas que, com a aposentadoria, conseguem tempo livre para dedicar-se ao coletivo. As matriarcas foram as principais responsáveis pela idealização e produção da Quinta da Feira, e também articulam o diálogo com artistas, artesãos e lideranças políticas da cidade. Graças a influência das mais velhas, e ao documentário realizado pelas mais jovens a partir do recurso oriundo da Lei Aldir Blanc Bahia, que conta um pouco da história do coletivo, surgiu um movimento maior de artesãos na cidade, que passaram a trocar experiências e a articular oficinas e venda de produtos através de um grupo de whatsapp.

No entanto apesar de todo o avanço conquistado por elas através do ponto de cultura, as ações continuam concentradas na sede do município, muito pouco para uma cidade com ampla extensão territorial, 1.627,806 km² segundo o IBGE, e que tem boa parte da sua população vivendo dividida entre zona rural, assentamentos, distrito de Gameleira e no quilombo Mangal Barro Vermelho. Aqui o trabalho do ponto de cultura esbarra no problema apontado por Barros e Rattes sobre equipamentos culturais:

Os equipamentos culturais nos municípios e em determinadas localidades dentro das cidades, em geral são insuficientes para atender a toda a população e as suas variadas expressões e manifestações culturais. (BARROS e RATTES, 2021)

Para que houvesse de fato uma grande movimentação da cultura e da economia criativa na cidade, como pretendido desde o início pela gestão da Casa Candeeiro, seria necessário que os territórios do interior do município também fossem atingidos pelas ações desenvolvidas no ponto de cultura. Melhor ainda se houvesse mais pontos de cultura e equipamentos culturais espalhados pelo interior de Sítio do Mato, o que ajudaria a revelar mais histórias escondidas do nosso Brasil que pouco vê a si mesmo (TURINO, 2010, p.14) e talvez ampliasse a articulação da cultura como elemento do cotidiano das pessoas, e ela deixasse de ser vista apenas como entretenimento pelo município (VICH, 2017, p. 50) e passasse a ser considerada um fator importante para o desenvolvimento humano e social.

Por último, é preciso evidenciar que a jornada dessas mulheres para realizar seus projetos é difícil graças a inúmeros marcadores que determinam o lugar de subalternidade que é estruturalmente destinado a elas no imaginário social. São ribeirinhas, periféricas, na sua maioria negras, mães. Mulheres de uma cidade

pequena e quase invisível entre os mais de quatrocentos municípios do estado da Bahia. Provavelmente sozinhas não iriam tão longe, mas elas se juntaram, em um movimento feminista intuitivo e quilombista, que se volta para a leitura da memória e resistência comunitária, sem deixar de lado a reflexão sobre o aqui e agora (DUARTE, 2020, p. 79). Ao longo dos anos, abrindo caminho elas seguem, entre trancos e barrancos, juntas.

Foi assim que criaram e criam filhas, filhos, netas e netos correndo e tropeçando entre as suas pernas. Uma fileira de crianças que roda pelo pátio do ponto de cultura, e que pouco a pouco assume a responsabilidade de gerir o espaço conquistado por suas mais velhas. Enquanto as crianças correm, as mães e avós cozinham, costuram, cantam, dançam, discutem e gargalham alto. A vida acontece entre um caso e outro que é compartilhado no terreiro de laiá, pracinha construída embaixo da mangueira que fica no centro da Casa, e onde as mulheres se reúnem, sentadas à sombra, para decidir conjuntamente os próximos passos do coletivo, e do espaço que elas administram.

Referências

BARROS, José Márcio e RATTES, Plínio César. **Formação de gestores de equipamentos culturais: desafios e perspectivas** In: **Extraprensa: Cultura e Comunicação na América Latina**. vol.14 nº2. CELACC|ECA|USP, São Paulo, 2021. Páginas 264 - 280.

BARROS, José Márcio e ZIVIANI Paula. **O programa Cultura Viva e a diversidade cultural**. In: **Pontos de Cultura: Olhares sobre o programa cultura viva**. Org. BARBOSA, Frederico e CALABRE, Lia. Ipea, Brasília, 2011. Páginas 61 - 89

CANDAU, Joël. **Memória e Identidade**. editora Contexto, São Paulo, 2021.

CHAGAS, Mário de Souza. **Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade**. Editora Argos, Chapecó, 2015.

DUARTE, Eduardo de Assis. **Escrevivência, quilombismo e a tradição da escrita afrodiaspórica**. In: **Escrevivência: a escrita de nós**. Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Org. DUARTE L. Constância e NUNES R. Isabella, editora Nina Comunicação e Arte, Rio de Janeiro, 2020. Páginas 74 - 94.

EVARISTO, Conceição. **Da grafia do desenho de minha mãe, um dos lugares do nascimento de minha escrita**. In: **Escrevivência: a escrita de nós**. Reflexões sobre

a obra de Conceição Evaristo. Org. DUARTE L. Constância e NUNES R. Isabella, editora Nina Comunicação e Arte, Rio de Janeiro, 2020. Páginas 48 - 54.

HOOKS, Bell. **Teoria Feminista: Da margem ao centro**. editora Perspectiva, São Paulo. 2019.

NUSSBAUMER, Gisele Marchiori e KAUARK, Giuliana. **Formação e prática em gestão cultural: entre o tecnicismo e o engajamento** In: Extraprensa: Cultura e Comunicação na América Latina. Vol.14 nº2. CELACC|ECA|USP, São Paulo, 2021. Páginas 197 - 210.

RATTS, Alex. **Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento**. São Paulo, Instituto Kuanza, 2006.

SANTOS, Milton. **Da cultura à indústria cultural**. Folha de São Paulo, São Paulo, 2000. http://miltonsantos.com.br/site/wp-content/uploads/2016/08/Da-cultura-%C3%A0-industria-cultural_Milton-Santos.pdf

SOUTO, Stéfane. **Aquilombar-se: Insurgências negras na gestão cultural contemporânea**. In: Metamorfose: Revista interdisciplinar de arte, ciência e tecnologia. vol.4 nº4. IHAC|UFBA, Salvador, 2020. páginas. 132 - 145.

TURINO Célio. **Pontos de Cultura: O Brasil de Baixo para Cima**. editora Anita Garibaldi, São Paulo, 2010.

VICH, Victor. **O que é um gestor?** In: CALABRE, L. Rebello, C. Políticas Culturais: Conjunturas e territorialidades. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. páginas 49 - 54.

DO RISCO AO RITO:
ATIVIDADES CULTURAIS AUTOSSUSTENTÁVEIS

Rosana Soares¹²

Luís Flavio Reis Godinho¹³

Resumo

O artigo descreve ações formativas partilhadas com grupos culturais do Recôncavo Baiano e Baixo Sul da Bahia: Zambiapunga de Nilo Peçanha; Nego Fugido de Acupe de Santo Amaro e Caretas do Mingau de Saubara. Entre as atividades práticas e formativas tivemos a confecção de bonecas e bonecos de pano personalizados e oficina de estampa serigráfica também personalizadas. Entre os objetivos elegemos o de contribuir com a renda e a memória de grupos culturais em uma perspectiva sustentável e emancipatória. Pontua-se que o desenvolvimento sustentável a partir das práticas artesanais está condicionado as condições materiais dadas e que a instrumentalização dos sujeitos no fazer artesanal é parte do movimento em prol da sustentabilidade cultural, sendo necessário investimento material e formativo contínuo.

Palavras-chave: Cultura; Sustentabilidade; Memória.

Contemplado com um arsenal cultural vasto e diversificado, as regiões que compõe o território do Recôncavo e do Baixo Sul baiano produzem e guardam histórias de luta e resistência com uma estética particular sempre partilhada nos Ritos¹⁴. Música, dança e performance compõem as várias manifestações culturais do Recôncavo, que acontecem durante todo o ano com agendas particulares partilhadas com a comunidade e visitantes. Com forte herança indígena, africana, e europeia são inúmeros os grupos culturais guardadores da memória e da ancestralidade. As oficinas temáticas para grupos culturais desenvolverem práticas artesanais autossustentáveis

¹² rosanasoares@ufrb.edu.br Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

¹³ godinho@ufrb.edu.br Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

¹⁴ Utilizamos o termo Rito para nos referirmos as manifestações culturais desses grupos.

é um desdobramento da pesquisa MASCARADOS AFROIBEROAMERICANOS¹⁵ e o projeto MOTIRÔ¹⁶.

O *Risco* é o ponto de partida para a confecção de inúmeros artefatos feito à mão e também no formato digital – o desenho do objeto a ser materializado em diferentes suportes. *Do Risco ao Rito* propõe a confecção de bonecas, bonecos de pano e estampas serigráficas estilizados que possam representar a identidade dos grupos culturais e suas manifestações artísticas – o *Rito*. As atividades artesanais podem oportunizar a captação de recursos públicos através de editais e também da venda dos objetos produzidos. As figuras de pano e a serigrafia artesanal contemplam a proposta das oficinas temáticas para criação de peças exclusivas identitárias possíveis geradoras de renda a partir da sua comercialização.

A confecção de objetos artesanais, requer formação específica: conhecer os materiais utilizados, aprendizagem da construção dos artefatos a partir do risco no tecido, na tela, na costura e a confecção das vestimentas, a impressão da matriz serigráfica. Nesse sentido as formações dos multiplicadores/artesãos aconteceram conforme cronograma desenvolvido com a agenda dos grupos, a princípio de modo virtual e após contexto pandêmico de modo presencial. A proposta das oficinas compreendeu o período de 2020 a 2021 com registro detalhado das ações formativas.

A proposta buscou a formação de integrantes destes grupos culturais, jovens e senhoras que já desenvolviam manualidades e com interesse em aprender o “fazer artesanal” proposto: bonecas e estampa serigráfica. As oficinas comportaram atividades práticas e teóricas considerando o contexto dos grupos envolvidos com o objetivo final de oportunizar o desenvolvimento profissional e intelectual através da

¹⁵ Objetiva refletir sobre aspectos socioculturais relacionados às tradições de mascarados (caretos) no seu fluxo histórico nos continentes da Europa (Península Ibérica), África (Países Lusófonos) e América (América Latina) parceria com PUC-Rio (DHIS – laboratório de Design de Histórias) e com parceria diversas universidades e instituições.

¹⁶ O Festejo Como Testemunho que registra e difunde depoimentos de artistas, organizadores, brincantes e comerciantes que trabalham nos ofícios envolvidos em todas as etapas de diversos ritos sagrados e profanos com foco nos desafios particulares desse momento histórico de pandemia COVID-19. A série MOTIRÔ é uma realização do Museu da Pessoa e da PUC-Rio (DHIS – laboratório de Design de Histórias) e com parceria diversas universidades e instituições que possibilitaram a capilaridade do projeto, constituindo uma REDE MOTIRÔ de pesquisa listada nas telas finais de cada vídeo.

junção dos saberes artesanais com a cultura popular na interlocução com a educação e o turismo sustentável. No viés da sustentabilidade da cultura as oficinas vêm acrescentar fazeres para o desenvolvimento socioeconômico desses grupos que são guardiões dessas manifestações culturais de longa data, podemos dizer que muito antes de serem registradas como patrimônio cultural. O trabalho cuidadoso dos mestres na preservação e ensinamentos das manifestações culturais encontra no fazer artesanal um elemento formativo e educativo. Tais artefatos podem servir como registros dos eventos que acontecem anualmente e também como uma alternativa de trabalho de confecção de peças artesanais e geração de renda através da cultura popular.

Considerando as oficinas como um primeiro momento de intervenção direta na dinâmica econômica dos grupos, que historicamente alavancam recursos através de patrocinadores, incentivadores (padrinhos) e editais de ampla concorrência, as oficinas tiveram boa aceitação, porém sem grandes avanços na continuidade da proposta. Uma das hipóteses para esse desdobramento aquém do desejado é a falta de recursos financeiros que possam dar suporte na compra dos materiais necessários e de um espaço adequado para o desenvolvimento das atividades artesanais. Por se tratar de uma oficina de curta duração, considerou-se como uma semente plantada que depende do cultivo para germinar.

Oficina 01: Nego Fugido

A manifestação cultural Nego Fugido de Acupe¹⁷ de Santo Amaro/Bahia poetiza a resistência e luta dos negros escravizados diante dos conflitos históricos vivenciados no período colonial no Brasil. O que foi sofrimento e luta é recontado todos os anos no mês de julho pelos integrantes do grupo que transcende o simples. Todo o evento é rico em elementos simbólicos e afetivos e toca fortemente o público e a comunidade que acompanha o evento. Passado de geração a geração, a manifestação cultural Nego Fugido agrega personagens importantes do processo de libertação da escravidão, sendo o negro escravizado o protagonista de todo o processo.

¹⁷ Acupe significa terra quente em Tupi.

O projeto MOTIRÔ - O Festejo Como Testemunho oportunizou o primeiro contato com o este grupo cultural em julho de 2020, que em virtude da pandemia não foram para a rua levar a tradicional “festa” do nego fugido. Em parceria com o Museu da Pessoa do Rio de Janeiro foi realizado uma entrevista com o Mestre Dundum (Carlos Sobral da Silva), onde a partir de um roteiro previamente apresentado foi gravado o depoimento do mestre acerca do Nego Fugido. A entrevista¹⁸ está disponível no site do Museu da Pessoa (A resistência do Nego Fugido em Acupe. História de: Carlos Sobral da Silva (Mestre Dundum) Autor: Rede Motirô. Publicado em: 28/09/2021).

A oficina de bonecos foi pensada a partir da elaboração de dois personagens: a) “escravo” personagem de crianças e jovens que pedem dinheiro para poder comprar sua carta de alforria. Trazem como vestimenta calça de algodão branca e o rosto pintado com óleo e carvão. Na boca anilina na cor vermelha; b) O caçador (os mais velhos), usa chapéu de couro, colete de couro, blusa de algodão com botões. Também pintam o rosto com óleo e carvão, fumam e mascam charuto na boca avermelhada de anilina. No complemento da indumentária usam uma saia de folhas secas de bananeira, preso a ela há cabaças e sinos de ferro. A manifestação cultural do Nego fugido tem ainda outros personagens como o capitão do mato, o capataz, o militar, o rei e a madrinha, no entanto nessa primeira etapa do projeto desenvolve-se apenas os dois personagens, o escravo e o caçador.

Os materiais utilizados na produção dos personagens foram adaptados conforme disponibilidade visando baixo custo para a produção em grande número, a fim de comercialização no futuro: Tecido de algodão para corpo do boneco; Moldes em papel, Lápis para risco, Tesoura, alfinetes, Tecidos variados para roupa , Linhas de costura e de bordado, agulhas, feltro para sapato e adereço da cabeça, folhas secas tratadas, palitos para enchimento, fibra siliconada para enchimento, tintas para tecido nas cores, branco, preto, vermelho, jatobá, rosa antigo. A figura abaixo mostra o projeto final. No entanto, o material engloba moldes de todas as etapas bem como vídeos explicativos. Devido ao público masculino ser majoritário, a oficina para a confecção dos personagens foi apresentada, mas não aplicada a comunidade por falta

¹⁸ <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/a-resistencia-do-nego-fugido-em-acupe-198653>

de voluntários. No entanto, a proposta ficou de ser apresentada e posteriormente a oficina poderá acontecer.

Figura 01 – Bonecos de tecido: Escravo e Caçador “Nego Fugido/Acupe de Santo Amaro – BA



Projeto e Fotografia: Rosana Soares

A segunda etapa da oficina foi a serigrafia. Foi desenvolvida uma imagem/logomarca representativa do grupo pela designer blackraydesign¹⁹ que depois de aprovada foi gravada em tela. A logomarca gravada em pen drive junto com a tela serigráfica foi entregue ao grupo, que experimentou na oficina a serigrafia em camisetas e sacolas de algodão. Destacamos a falta de estrutura para a continuidade das atividades das oficinas, pois a serigrafia demanda materiais básicos como: Telas gravadas, Tintas para serigrafia, rodo de serigrafia, suporte para estampar/mesa serigráfica. Abaixo as imagens da logomarca e do mestre Dundum exercitando a serigrafia.

Figura 02 – logomarca Nego Fugido de Acupe de Santo Amaro –BA

¹⁹ <https://www.instagram.com/blackraydesign/>



Blackraydesign

Figura 03 – Oficina de serigrafia Negro Fugido de Acupe de Santo Amaro –BA



Fotografia: Rosana Soares

Oficina 02: Caretas do Mingau

Caretas de Mingau é uma manifestação folclórica secular, passada de mães para filhas, na cidade de Saubara – Bahia. Protagonistas no processo de independência da Bahia no século XIX contra os portugueses, o grupo é formado por mulheres, guardiãs da história e polinizadoras do rito. Vestidas de branco, chapéu de palha e carregando uma panela com mingau (pode ser de milho, tapioca e carimã) partilham a iguaria com quem abrir a porta ou estiver na rua. Em um ato de resistência na preservação da cultura popular o grupo circula pelas ruas de Saubara na madrugada do 2 de julho,

cultivando a memória e revivendo os dias de luta e glória com cantoria, orgulho e sabor.

Fomos recebidos no dia 01 de julho de 2021 pelo grupo na sede compartilhada com a Chegança e Marujada – outra manifestação cultural importante de Saubara. Realizamos a entrevista²⁰ “Relembrar e reconhecer as Caretas do Mingau de Saubara” seguindo a agenda previamente discutida com articulador e guardião do grupo Mestre Bel Saubara²¹ (Heriberto Gregório dos Santos).

Na madrugada do dia 02 de julho de 2021 fomos convidados a vivenciar o Rito. Naquela madrugada chovia e as ruas estavam um pouco mais escuras. Estavam concentradas no local de encontro se protegendo da chuva. Estavam alegres e a imagem daquele grupo de branco despertou curiosidade. Ainda era possível ver os rostos e acompanhar a dinâmica que antecede a saída das Caretas do Mingau. Como mágica, cada integrante se transforma em um coletivo, caminhando com passos largos, conversas soltas e o recorrente grito “Olha o Mingau”, que sai ritimado: “OOOlha o Mingaaaaau”. Todo o Rito pode ser visto em diversas cenas que compõem o todo: pessoas abrindo suas portas para receber a iguaria, outros na janela apenas observando, crianças espiando tentando não serem vistas. Em determinado ponto do percurso, em frente a Cabocla, cantam e dançam samba de roda, e comem mingau. É uma experiência única.

As oficinas com as Caretas do Mingau aconteceram em outubro de 2021. As bonecas de pano foram reproduzidas por um grupo de mulheres (06) durante um dia inteiro, no sábado onde a maioria poderia participar. Cada participante recebeu um kit com moldes e material necessário: tecidos, linhas, fibra de silicone, cabelo sintético, pinceis, tintas. Os adereços como chapéu de palha e panelas também fizeram parte da oficina. O chapéu de palha compramos pronto em loja de armarinho e a simulação da panela foi feito de material reciclado. De um modo geral a oficina ocorreu de forma

²⁰Relembrar e reconhecer as Caretas do Mingau de Saubara/BA <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/pessoa/heriberto-gregorio-dos-santos-198649>

²¹ Coordenador do “Bumba Meu Boi” e da “Burrinha”; articulador das “Caretas do Mingau”; dos “Mascarados e Brincantes”; da “Chegança e Marujada” da cidade de Saubara no Recôncavo da Bahia.

tranquila e produtiva. As participantes conseguiram realizar o projeto de forma satisfatória.

Figura 04 – boneca de tecido modelo 01 – Caretas do Mingau



Projeto e Fotografia: Rosana Soares

Figura 05 – boneca de tecido modelo 02 – Caretas do Mingau



Projeto e Fotografia: Rosana Soares

Figura 06 – Bonecas Caretas do Mingau



Projeto e Fotografia: Rosana Soares

No que confere a parte da serigrafia, assim como o Nego Fugido, as Caretas do Mingau receberam uma tela serigráfica com a imagem das caretas, previamente discutida com o grupo. Foi realizado uma breve oficina onde algumas camisetas foram estampadas. As dificuldades na continuação das oficinas estão na ausência do suporte necessário. O material para serigrafia apesar de ser de baixo custo, ainda assim demanda investimento contínuo. Salientamos que a sustentabilidade da cultura a partir de práticas artesanais exige investimento financeiros que os grupos culturais geralmente não possuem, pois dependem de editais de ampla concorrência. Este projeto mostrou caminhos possíveis para captação de recursos e materialização do registro dos ritos através de objetos com potencial de comercialização e atividades de qualificação profissional.

Figura 07 – Estampa Caretas do Mingau – Saubara/BA



Fotografia: Rosana Soares

Oficia 03: Zambiapunga de Nilo Peçanha

O Zambiapunga²² de Nilo Peçanha é festejado madrugada do dia 1 de novembro e também em janeiro no dia do padroeiro Nosso Senhor do Bonfim. O grupo localizado no baixo sul baiano representa uma manifestação ancestral africana de origem Banto (Congo-Angola). As vestimentas coloridas até poderiam ser apenas lúdicas, mas as máscaras/caretas e o som das enxadas, búzios e tambores conferem a ritualística um mistério as vezes assustador. A cidade de Nilo Peçanha confere ao Rito um lugar especial e boa parte acompanha a saída do grupo pelas ruas da cidade na madrugada. Importante pontuar que essa manifestação também acontece em Valença (Mariacoabo, Cajaíba), Taperoá e Cairú (Boipeba e Gamboa) com algumas especificidades de cada grupo, como por exemplo os tecidos utilizados nas vestimentas.

A oficina de bonecos Zambiapunga e a serigrafia aconteceram em novembro de 2021 em uma escola (Colégio Estadual Adelaide Souza) que cedeu o espaço para as atividades formativas. Talvez pelo fato do grupo ser composto por homens o uso de linhas e tecidos par aos bonecos não teve uma boa aceitação. Os inscitos

²² Saiba mais sobre essa manifestação cultural em “Trilha Patrimonial Caretas e Zambiapungas”: <https://www.youtube.com/watch?v=RPyCeUNYcW8>

acompanharam a oficina e alguns gostaram da proposta. Mas o entusiasmo foi limitado. Outro ponto importante é a falta de hábito o artesanato de bonecos de pano. Esse formato de construção de personagem causou estranhamento aos participantes que gostam do produto final, mas não consideram convidativo o processo de produção. Mesmo assim, o projeto entregou ao grupo moldes e materiais diversos para a produção dos artefatos além de alguns bonecos prontos.

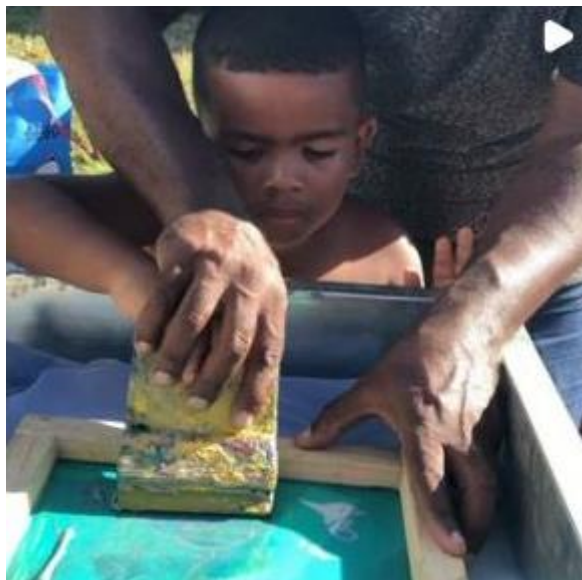
Figura 08 – Boneco de pano Zambiapunga de Nilo Peçanha



Projeto e Fotografia: Rosana Soares

Já a serigrafia chamou muito atenção na cidade. Com uma dinâmica diferente, a atividade reuniu grande grupo de curiosos que levaram suas camisetas (nova ou usada) para receber gratuitamente a estampa do Zambiapunga. Durante o dia a oficina estampou mais de 300 peças e a noite na praça seguiu estampando para a população geral. O resultado foi interessante pois na madrugada durante o cortejo do Zambiapunga encontramos vários brincantes com a camisa estampada pelo projeto.

Figura 09 – Serigrafia com o Zambiapunga de Nilo Peçanha



Fotografia: Rosana Soares

A cultura em Geertz

Geertz, no livro a interpretação da cultura, (1989) assevera que o conceito de cultura de Taylor - um dos fundadores da Antropologia conduziu esta ciência a um pantanal conceitual. Exemplifica que em um dos compêndios mais ilustres da Antropologia, "Mirror for Man" de Kluckhohn, em 27 páginas são apresentados dezessete conceitos distintos de cultura, e em esforço final tece comparações da cultura como metáfora de mapa, peneira e até matriz. Nas palavras de Geertz " o ecletismo é auto frustração, não porque haja somente uma direção a percorrer com proveito, mas porque há muitas: é necessário escolher, Geertz, 1989, p.4) Neste sentido Geertz opta por uma noção de cultura semiótica, pois assim como Weber, acredita que os homens e mulheres são animais amarrados a teias de significados que eles próprios construíram. Para Geertz essas teias e suas análises é o que ele vê como cultura. Para o autor devemos focar e um conceito de cultura que abdica do experimentalismo de busca de leis universais dos comportamentos humanos, em prol de uma ciência interpretativa, que procura significados.

Nas palavras do autor:

Em antropologia, ou de qualquer forma, em antropologia social, o que os praticantes fazem é a etnografia. E é justamente ao compreender o que é a etnografia, ou mais exatamente, o que é a prática da etnografia, é que se pode começar a entender o que representa a análise antropológica como forma de conhecimento. Devemos frisar, no entanto, que essa não é uma questão de métodos. Segundo a opinião dos livros textos, praticar a etnografia é estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário, e assim por diante. Mas não são só essas coisas, as técnicas e os processos determinados, que definem o empreendimento. O que o define é o tipo de esforço intelectual que ele representa; um risco elaborado para uma descrição densa, tomando emprestada uma noção de Gilbert Ryle" (Geertz, 1989, p.4)

Sendo assim, a cultura como um documento de atuação é pública, sendo o comportamento humano visto como uma ação simbólica. Nesse sentido, segundo Geertz, a cultura é pública por que a representação o é. Ademais, enfatiza o autor norte americano que situarmos, mesmo que seja uma experiência enervante, é o que nos permite associar a etnografia a uma experiência pessoal intransferível. Assim, o objeto da antropologia nada mais que o alargamento do discurso humano, assim como compreender os sistemas entrelaçados de signos interpretáveis de determinado contexto cultural. Já nos assegurava o autor que compreender a cultura de um povo expõe a sua normalidade sem reduzir sua particularidade. Por este motivo, os textos antropológicos são interpretações, resta obvio, de segunda ou terceira mão.

Por fim, se considerarmos que a etnografia é uma descrição densa e os etnógrafos a são aqueles que fazem a descrição, então a questão pujante, e se no famoso exemplo da piscadela, o pesquisador sabe diferenciar um tique nervoso, uma piscadela simbólica de uma piscadela enquanto imitação, em suma o sentido vivido do sentido encenado. Por último, Geertz defende que a antropologia deve ser interpretativa, microscópica e fluída, visto que os antropólogos não estudam as aldeias, mas nas aldeias Definindo, nesse sentido, que o mister no trabalho do antropólogo é sua especificidade complexa, em suma, sua circunstancialidade resignativa. (Geertz, 1989)

Reflexões em movimento

A manifestação cultural em sua diversidade compõe o cenário brasileiro conferindo as particularidades a partir da sua ancestralidade e influência cultural. Na Bahia os

grupos culturais resistem por todos os cantos em sua riqueza partilhada. Podemos afirmar que o acesso as manifestações como Nego Fugido de Acupe de Santo Amaro, Caretas do Mingau de Saubara e Zambiapunga de Nilo Peçanha pela literatura, documentário, teses e dissertações (muito importantes) não dão conta da magnitude do rito. É vivenciando o ritual, mesmo sendo um brincante, que a compreensão da totalidade do fazer cultural acontece.

Nosso movimento com as oficinas artesanais para a sustentabilidade da cultura foi ao encontro dos grupos buscando somar nessa caminhada histórica um elemento a mais, em forma de souvenir (bonecos e serigrafia) que poderá carregar a memória dos ritos e viajar com os turistas cruzando fronteiras. Considerando GEERTZ (1989) - sentido vivido do sentido encenado -, nossa imersão no campo ainda está longe do desejado, mas já temos alguns passos construídos. As oficinas, como sementes plantadas, podem dentro das condições materiais exigidas, oferecer aos integrantes dos grupos e comunidade uma opção de formação profissional (serigrafia) e desenvolvimento sustentável a partir das práticas artesanais.

Referências

GEERTZ, C. A. **A interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989

MOTIRO. **A resistência do Nego Fugido em Acupe**. História de: Carlos Sobral da Silva (Mestre Dundum) Autor: Rede Motirô. Publicado em: 28/09/2021). Disponível em: <<https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/a-resistencia-do-nego-fugido-em-acupe-198653>>. Acesso em 30/03/2022 as 21h42.

_____. Relembrar e reconhecer as Caretas do Mingau de Saubara/BA. Disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/pessoa/heriberto-gregorio-dos-santos-198649>. Acesso em 30/03/2022 as 21h53

Trilha Patrimonial Caretas e Zambiapungas. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RPyCeUNYcW8>>. Acesso em 30/03/2022 as 21h46

UM OUTRO OLHAR NA GESTÃO E PROGRAMAÇÃO CULTURAL: UMA INCURSÃO DECOLONIAL

Manuela Sena Dias²³

Resumo

Este artigo propõe trazer algumas reflexões acerca dos desafios na atuação dos gestores de equipamentos públicos de cultura, quando estes possuem também a função de programadores das pautas dos espaços. O propósito dessa análise preliminar é provocar algumas reflexões sobre a importância deste profissional estar sensível e ser um observador das diversidades existentes na sociedade, expressas de múltiplas formas no âmbito da cultura. Assim, contribuir para que outros trabalhos aprofundem tal análise, na perspectiva de apontar caminhos de formação e atuação, superando limites e promovendo ampla abertura de tais equipamentos para acolher a multiplicidade cultural que decorre do pensamento decolonial e das expressões dissidentes.

Palavras-chave: Gestor; programação cultural; pensamento decolonial.

Refletir sobre o papel do gestor de equipamentos públicos de cultura implica em transitar por algumas áreas de conhecimento que serão mencionadas aqui, apenas com a função de balizar e delimitar o foco deste texto, as quais podem ser objeto de outros estudos mais específicos. Entretanto, é necessário compreender a complexa atuação desse profissional que, ao tempo em que precisa se abrir para uma observação atenta e sensível, em busca de uma atuação voltada ao atendimento do amplo espectro de público e de expressões culturais, também se depara com os problemas da gestão pública, desde a escassez de recursos, a burocracia excessiva e a mediação dos interesses políticos, até a possível ausência de projeto e planejamento.

A partir desse olhar, as reflexões apresentadas pretendem propor um pensar em caminhos para uma formação e atuação pautada na desconstrução do pensamento

²³ Mestranda em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia - UFBA, com bacharelado em Comunicação Social, habilitação em Publicidade e Propaganda pela Universidade Católica do Salvador - UCSAL.

hegemônico, que amplie o arcabouço de possibilidades e expressões culturais, assim como encontre alternativas de superação para os entraves da gestão pública.

Outro aspecto relevante para uma atuação responsável e conectada socialmente, diz respeito à compreensão da relação do equipamento cultural e o território no qual está inserido, tomando o conceito mais amplo de território, mediado pelas características geográficas e socioculturais. Pensar em sua função e em que canais e linguagens serão priorizadas, manter um espaço de gestão compartilhada com os públicos de interação, entender a arte e a cultura em sua dinâmica dialógica de permanência e impermanência.

Ao examinar, preliminarmente, esses elementos, dialogando com alguns autores como Rubim (2007a, 2007b, 2019), Botelho (2007), Botelho e Fiori (2004), Nussbaumer (2019), Ballestrin (2013), Sodré (2010), Costa (2018), Menezes (2018), Colling (2019) e outros teóricos citados por esses, pretende-se identificar alguns desafios na atividade de elaborar a programação dos equipamentos públicos de cultura, a partir da perspectiva do gestor-programador, mas também como variáveis externas, sinalizando algumas pistas de quais capacidades e condições devem ser alcançadas para permitir um salto qualitativo nessa formulação, conectando-a à realidade social multifacetada que se constitui no Brasil e assumindo uma posição ideológica comprometida, sobretudo, com a subversão do padrão colonial de poder.

Os estudos decoloniais, cada vez mais presentes na academia, são um indicativo evidente da necessidade de superar a subsunção implicada na ocidentalização, construindo uma nova lógica nas relações de poder, fundamental para mirar a superação dos abismos sociais. Essa perspectiva que também é adotada neste artigo, encontra ainda mais relevância no atual momento, quando se acentua uma guinada à direita no país, a despeito das tentativas de esboçar algumas pontes, no período de 2003 a 2016, em governos de coalizão de perspectiva progressista.

Se por um lado o cerco vai se fechando, com o avanço das forças de cunho fascistas, por outro, há uma resistência que vem sendo forjada nos diversos movimentos sociais em suas múltiplas pautas - feministas, étnico-raciais, LGBTQIA+, de trabalhadores, dentre outros.

Essa resistência precisa encontrar caminhos, brechas para “percolar” as paredes rígidas do sistema social que nos cerceia e discrimina, desfavorecendo nossa diversidade.

Este artigo pretende transitar por este caminho, ao refletir sobre tais possibilidades na gestão dos equipamentos públicos de cultura.

Gestão cultural e o papel do gestor de equipamentos públicos de cultura

A gestão pública em cultura no Brasil ainda ocupa um espaço de menor relevância na administração pública de modo geral, em qualquer esfera – federal, estadual e municipal. A insuficiência de recursos públicos é apontada como um dos motivos para tal condição, sobretudo, em virtude da excessiva setorização das referidas políticas, que não valoriza a articulação intersetorial. Contrariamente a isso, promove uma disputa entre as áreas de um mesmo ente federativo, na tentativa de buscar maior participação no orçamento público, em uma difícil equação que envolve mínimo e teto de gastos definidos legalmente, controle da dívida pública e intenções políticas. Nesse processo complexo, alguns arranjos adotados em vários municípios e no próprio governo federal, submetem a área de cultura a outras, como turismo ou educação, constituindo-se em um ponto nevrálgico para o planejamento e a implementação de ações estruturantes na pasta da cultura. É evidente que o que ocorre em nível federal, com a desvalorização e a demonização da cultura e das artes, culminando na extinção do Ministério da Cultura, abre espaço para a replicação, em maior ou menor grau, dessas decisões nas outras esferas da administração pública.

É sabido que alguns pontos já sinalizados, assim como a política cultural vigente, norteiam também a gestão de um espaço público cultural e é essencial pensar no papel das pessoas que estão à frente desta gestão: os gestores culturais. Porém, a despeito das dificuldades de caráter mais administrativo, é necessário pontuar também a responsabilidade desses profissionais em travar, cotidianamente, uma disputa de narrativas e de espaços de poder, apresentando resistência ao desmonte da cultura, no sentido de preservar a identidade e a história do país.

A função deste profissional não se limita à administração do espaço, que tem em suas atribuições cuidar da manutenção do espaço físico, questões financeiras, comunicação, pessoal vinculado, bem como a interlocução com fornecedores, prestadores de serviços e toda a cadeia da produção cultural, envolvendo produtores, técnicos e artistas. Esses profissionais, no geral, devem também cuidar da programação dos espaços. Para Rubim (2019);

(...) Em verdade, a gestão da cultura lida com a administração financeira, de pessoal, de espaços, de infraestruturas, de recursos materiais, como qualquer gestão. Mas ela trata, especialmente, da programação das atividades culturais, sob sua direção. Ainda que a curadoria da programação possa ser realizada por terceiros contratados, cabe ao gestor fazer a supervisão da programação selecionada e mesmo participar da escolha dos curadores. Essa singularidade caracteriza a gestão cultural. (RUBIM, 2019).

Os gestores de espaços culturais devem pensar na importância de seu papel enquanto programador e ou curador, entendendo a constituição social do país e do território onde se localizam, fazendo um percurso para compreender sua cultura, como também abrindo portas para outras influências, a exemplo das advindas dos intensos movimentos migratórios da atualidade. Essa ampliação no espectro do olhar de um gestor pode se dar a partir de suas próprias experiências de vida, somadas a uma observação ativa das expressões e relações entre os seres.

Para Nussbaumer (2019, p. 14) “não podemos mais entender os gestores culturais como simples administradores, mas como agentes culturais integrados com as problemáticas locais, capazes de desconstruir imaginários hegemônicos e buscar produzir novas representações”

As relações que os indivíduos possuem com os equipamentos e com a vida cultural devem ser condições norteadoras para a realização das políticas de Cultura, conforme sinalizam Botelho e Fiore (2004), e o poder público deve realizar escuta e promover condições de escolha, a fim de alcançar a “democracia cultural” (BOTELHO, 2007).

Em que bases sociais a gestão cultural acontece?

Para compreender de maneira mais profunda esse desafio, necessário recorrer a um entendimento sobre a formação da sociedade brasileira, a partir da conjunção de

diversos fatores: os povos originários e o lamentável processo de extermínio a que são submetidos, a colonização europeia, a base escravista, outros movimentos migratórios.

É fundamental buscar explicações históricas para o que, ainda hoje, é o amálgama da sociedade brasileira: relações hierarquizadas racialmente, sob o manto da mestiçagem com sua falsa ideia de que somos todos iguais, e também marcadas pela hierarquia de classe, baseada na renda e no prestígio social; o patrimonialismo que perdura desde a colonização e se cristaliza nas práticas político-administrativas; uma mentalidade ainda colonizada que subordina o país aos ditames eurocêntricos e estadunidenses. Para Sodré:

uma violência histórica como a segregação racial pode acabar, mas deixando intacto o 'meio vital', uma espécie de maneira ou jeito social, onde prospera um certo tipo de sensibilidade que alimenta as crenças sobre a inferioridade humana do Outro, seja o negro ou qualquer outra configuração da diversidade humana. Num trabalho sobre identidade nacional, procuramos vincular o jeito brasileiro à reinterpretação histórica de uma forma social cristalizada na Península Ibérica e aqui transplantada pelo Estado português. Reinterpreta-se no território brasileiro a estrutura do luso-patrimonialismo originário, não necessariamente de modo lógico ou científico, e sim do modo como os homens preferencialmente ordenam a sua experiência vivida, isto é, em formas narrativas atualizadas em mitos, lendas, relatos históricos e obras literárias.

O estamento patrimonialista que dirige o país desde a sua fundação tem narrado uma história sobre a nação brasileira, em que esta última aparece caracterizada por traços de uma mesma forma social. Nela, tudo parece concorrer para a hibridização ou a mestiçagem de elementos heterogêneos. Numa temporalidade eternizada, típica da lógica patrimonial, reinterpretam-se certos traços (documentos, textos, idéias, formas de sensibilidade) como uma ligação ética entre passado e presente. Na variedade dos relatos, a solução de compromisso, a transigência, constituem um pólo de cristalização de identidade nacional. Subjazem à consciência dessa historicidade textos, mas também afetos, pulsões, influências religiosas e coisas não-ditas (SODRÉ, 2010, p.323).

A partir deste enunciado, é fundamental pensar a dinâmica social brasileira e também da América Latina, a partir de um esforço disruptivo de questionar o sistema cultural moderno, forjado pela abertura geopolítica da Europa em direção às Américas, no processo de colonização e sobretudo, na colonialidade do poder, questionando o narcisismo histórico da cultura europeia e da razão moderna, sem cair na armadilha de utilizar a linguagem, os valores e a epistemologia ocidentais e afastando-se dos binarismos do pensamento moderno (Ballestrin, 2013).

Nessa perspectiva, trazendo para o campo das artes, Costa (2018), em seu artigo "Após o fim da arte europeia: uma análise decolonial do pensamento sobre a produção artística", traz uma análise comparativa dos teóricos Arthur Danto e Eduardo Viveiros de Castro, que aborda entendimentos diferentes sobre arte e produção artística, ambos na perspectiva de buscar uma superação do entendimento eurocêntrico e, posteriormente, estadunidense, sobre arte (p. 89-90).

A abordagem de Danto apresenta o problema e avança na intenção de desenvolver a ideia de arte e cultura, a partir do pluralismo e do essencialismo. De maneira sintética, traz a noção de que há uma essência da arte que é expressa de diferentes formas (visualização) em função das diferentes culturas e territorialidades. Com essa ideia, desloca a centralidade das expressões artísticas, indicando quase que uma ausência de centralidade, posto que tais expressões variam em função do lugar onde é produzida – tomando aqui todas as variáveis decorrentes, lugar, cultura, linguagem, etc. Ou seja, a arte se modifica no percurso da história, sem deixar de ter um sentido extra-histórico (COSTA, 2018, p.90)

Para ele existe uma essencialidade da arte para todos os seres humanos. O desinteresse de alguns grupos por um determinado modelo de arte, não é propriamente um desinteresse pela arte, mas pela necessidade de uma arte para chamar de sua. Sua tese acaba por demonstrar um pluralismo apenas aparente ou relativo a um momento histórico. Segundo Costa (2018),

(...) a vinculação da proposta dantiana a um modelo de arte, mesmo que esse modelo tenha se pluralizado, pois a intenção de fazer arte é característica passível de ser associada apenas a produtos de formações culturais que possuem essa ideia de arte constituída, ou seja, que tem a produção artística europeia como referência (COSTA, 2018, p.92).

Por outro lado, o pensamento de Viveiros de Castro, também trazido por Costa (2018), a partir de estudos de cultura ameríndia, identifica essas lacunas deixadas por Danto e propõe uma outra possibilidade interpretativa, colocando em questão o modelo de construção do pensamento ocidental. Propõe um exercício permanente de decolonização, percebendo o modelo de pensamento ocidental como um modelo

dentre outros, a partir de várias significações do mundo, e estruturando modos de pensar distintos, ao questionar uma metafísica universal.

Em Viveiros de Castro encontra-se a distinção entre o pensamento ocidental e o pensamento ameríndio em relação à ideia de alma e corpo. No primeiro, corpo é o que aproxima todos os seres humanos e alma é o que distingue. Enquanto o segundo informa que alma é a característica comum partilhada entre todos os seres e corpo é o que distingue um sujeito enquanto tal. Assim os conceitos de natureza e cultura no pensamento ocidental ocupam posição inversa do que para os ameríndios: o multiculturalismo percebe a unidade da natureza e multiplicidade das culturas; o multinaturalismo traz a multiplicidade das naturezas e a unidade da cultura (Costa, 2018, p.95).

Exemplos disruptivos que promovem novos olhares - o papel do gestor cultural/programador por outro prisma

A partir desse breve apanhado acerca do pensamento e da dinâmica social brasileira, direcionado a um maior foco no questionamento do sistema cultural moderno, desde o processo da colonização a pensamentos decoloniais, voltamos ao tema central; a gestão dos espaços públicos culturais e a figura do gestor, avançando um pouco sobre seu papel como programador e ou curador cultural, na perspectiva traçada ao longo do texto.

Nessa direção, intensos debates revisitam e procuram ressignificar ou reformular conceitos e perspectivas, no campo da arte e da cultura, a exemplo de algumas reflexões ou novos enunciados acerca da “arte negra” ou “arte afrobrasileira” e do “ativismo”, constituindo-se em bons exemplos das provocações trazidas nos itens anteriores.

De acordo com Menezes (2018), em seu artigo "Exposições e críticos de arte afrobrasileira: um conceito em disputa", a arte afro-brasileira é um conceito em disputa, sobretudo, na perspectiva decolonial, a partir de uma pesquisa da história da produção da arte visual negra no Brasil, em primeiro plano, refletindo a multiplicidade de pontos de vistas e várias interpretações relativas ao conceito, tensionando o papel

dos críticos da arte a partir do século 20. Em um percurso cronológico, nos apresenta um novo olhar no processo de compreensão das especificidades das obras de artistas negros e da arte afro-brasileira, destacando a importância do papel e da sensibilidade do programador e ou curador na abertura dos espaços de exposição para obras contrahegemônicas, nos aspectos estéticos e de significado/sentido, assim como do próprio artista.

Afinal, o que é arte negra e/ ou arte afrobrasileira? Menezes (2018) nos alerta que o debate é longo e que existem vários pontos de vista sobre este conceito;

Para essa discussão, é preciso levar em conta que a definição de arte afro-brasileira não é evidente. Mesmo as designações são diversas: arte negra, afrodescendente, preta, diaspórica, afro-orientada, de matriz africana — quando não arte naïf ou “popular”, simplesmente. Sabemos, porém, que os termos não são inocentes: eles carregam histórias, traduzem interpretações, atuando como verdadeiros critérios de classificação. Não à toa, artistas, curadores, críticos e diletantes têm recorrido a diferentes terminologias e modos de definir a área: com base no fenótipo do produtor; pautada na origem dos personagens retratados; pelo viés da reprodução de cânones africanos nas obras; ou, ainda, pelo conteúdo latente dos produtos, em geral ligado a temas de negritude e africanidade (MENEZES, 2018).

Frente à multiplicidade dos artistas contemporâneos negros, com uma gama de produção tão diversa e plural, encaixá-los em apenas um “conceito” não seria recomendável, posto que as vivências deveriam condicionar as poéticas, não apenas a raça ou cor da pele. Porém tal encaixe conceitual se reveste de importância quando há uma intenção política imbricada, na perspectiva da afirmação (Menezes, 2018). Por isso, sinaliza o autor, também o termo “arte negra” ou arte “afro brasileira” é ambíguo, pois não há negro e sim negros;

A situação hoje é diversa: abraçada (com dissensos) pelo mundo da arte e da militância negra, a expressão vem sendo cada vez mais requisitada, utilizada e contestada por artistas, críticos, curadores e *marchands*, ampliando seus espaços de circulação. Vem sendo especialmente atribuída à produção contemporânea de artistas negros brasileiros que têm reivindicado uma arte mais engajada e assumidamente atuante. Discussões sobre direitos civis, identidade negra, combate às desigualdades racializadas de renda e de acesso a bens e serviços, direito à memória e à diversidade têm se avolumado na agenda política do país, especialmente com a diversificação das pautas de reivindicação e atuação do movimento negro nas últimas três décadas. No terreno das artes, as discussões têm se organizado em ao menos dois eixos centrais de reivindicação: por um lado, uma releitura crítica dos modos de representação de corpos negros na cultura visual brasileira, marcada historicamente por

imagens de sevícia, trabalho e sexualização; e por outro lado, a reversão das políticas de branqueamento e de anonimato que atingem variados artistas e personagens afrodescendentes (MENEZES, 2018).

Outro exemplo aqui abordado, trata-se das reflexões apresentadas por Colling (2019) no livro “Artivismo das dissidências sexuais e de gênero”, onde o autor explora a diversidade das linguagens artísticas que problematizam as normas de gênero e sexualidade, alinhadas com o pensamento decolonial, na cena artivista das dissidências sexuais e de gênero, percorrendo historicamente a formulação desses conceitos, situando o artivismo como engajamento produtor que rompe e subverte a lógica do sistema repressivo, não só acerca da produção “artivista”, mas como esse movimento é fundamental para romper com a hegemonia cultural. Segundo Colling;

(...) as relações entre arte, política e diversidade sexual e de gênero, em especial quando pensamos na história do feminismo, não são novas. As feministas, assim como outros movimentos sociais, como o Movimento Negro, com o Teatro Negro, sempre perceberam que as artes e os produtos culturais em geral são potentes estratégias para produzir outras subjetividades capazes de atacar a misoginia, o sexismo e o racismo (...) Da mesma forma, a produção artística brasileira que problematiza as normas sexuais e de gênero, dentro do que hoje poderíamos caracterizar como sintonizada com perspectivas *queer*, também não é absolutamente nova (COLLING, 2019, p.10).

As rupturas possíveis em uma sociedade marcadamente hierarquizada pelo racismo, pelo patriarcado e pelas questões de classe, decorrentes de uma arte engajada politicamente, é sinalizada pelo autor, como um caminho,

Além de compreender as intersecções entre gênero e sexualidade, as pessoas e os coletivos dessa cena no Brasil têm produzido seu artivismo também atacando o racismo, o capacitismo, a pobreza e várias outras questões que produzem a subalternidade e a precariedade. (COLLING, 2019, p.15).

À luz dos conceitos e exemplos apresentados, este artigo pretende provocar reflexões a partir de duas questões: quem são os gestores culturais/programadores? O “quem” refere-se a características que dão uma ideia dos marcadores raciais, de gênero e de classe, dentre outras vivências, que forjam o sujeito que está no papel de gestor cultural/programador, compreendendo que as lentes e os afetos decorrentes da história desse sujeito perpassam a amplitude e sensibilidade do seu olhar, possibilitando uma observação atenta e ativa, além de uma abertura para as múltiplas e diversas formas e expressões culturais.

A outra questão: como e a partir de quais conhecimentos, esses gestores/programadores podem ampliar e aprimorar sua formação e atuação, possibilitando a formulação e implementação de políticas e projetos disruptivos e transformadores, a fim de promover a real democracia cultural, assim como entender e utilizar a cultura como caminho para a democracia social, como utopia para superar as assimetrias observadas nos papéis sociais hierarquicamente verticalizados em nossa sociedade.

Referências

BALLESTRIN, Luciana. **América Latina e o Giro Decolonial**. Revista Brasileira de Ciência Política, nº11. Brasília, maio - agosto, 2013, pp. 89-117.

BOTELHO, I. Políticas culturais: discutindo pressupostos. In: NUSSBAUMER, G. M. (Org.). **Teorias e Políticas da Cultura: visões multidisciplinares**. Salvador: Edufba, 2007.

BOTELHO, I.; FIORE, M. **O uso do tempo livre e as práticas culturais na Região Metropolitana de São Paulo**. In: CONGRESSO LUSO-AFRO-BRASILEIRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS, 8., 2004. Anais eletrônicos. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2004. Disponível em: <http://www.ces.uc.pt/lab2004/pdfs/IsauraBotelho_MauricioFiore.pdf>. Acesso em: 01 jun. 2017.

COLLING, Leandro. **Artivismo das dissidências sexuais e de gênero**. Salvador: EDUFBA, 2019.

COSTA, Rachel. **Após o fim da arte europeia: uma análise decolonial do pensamento sobre a produção artística. Dois Pontos**: Revistas dos Departamentos de Filosofia da Universidade Federal do Paraná e da Universidade Federal de São Carlos, 2018.

KAUARK, Giuliana. RATTES, Plínio. **Gestão de equipamentos culturais: panorama acerca de seus procedimentos básicos**, 2018.

MENEZES, Hélio. **Exposições e críticos de arte afrobrasileira: um conceito em disputa**. In: PEDROSA, A.; CARNEIRO, A.; MESQUITA, A.; MENEZES, H.; SCHWARCZ, L.. (Org.). **Histórias Afro-Atlânticas: antologia**. São Paulo: MASP, 2018, PP 575-593.

NUSSBAUMER, G. M. **Refletir sobre espaços culturais: da experiência à crítica**. In: KAUARK, Giuliana. RATTES, Plínio. LEAL, Nathalia (orgs.). **Um lugar para os espaços culturais: gestão, territórios, públicos e programação, Salvador**: EDUFBA, 2019.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. **Políticas culturais: entre o possível e o impossível.** In: NUSSBAUMER, G. M. (Org.). **Teorias e Políticas da Cultura:** visões multidisciplinares. Salvador: EDUFBA, 2007a. p. 139-158.

RUBIM, Antônio Albino Canelas e BARBALHO, Alexandre. **Políticas Culturais no Brasil.** Salvador: EDUFBA, 2007b.

RUBIM, Antônio Albino Canelas (Org). **Gestão Cultural.** Salvador: EDUFBA, 2019.

SODRÉ, Muniz. **Sobre a identidade brasileira.** IC - Revista Científica de Información y Comunicación, 2010.

USOS E PERCEPÇÕES DO TERRITÓRIO: AS TERRITORIALIDADES, E AS VIVÊNCIAS DE UM PROFESSOR, GEÓGRAFO E NEGRO, NA CULTURA CONGADEIRA DE CATALÃO, GOIÁS.

*Gláycion Felix Ferreira*¹²⁴

*Maria Beatriz Junqueira Bernardes*²⁵²

Resumo

Este trabalho visa inicialmente uma breve abordagem analítica conceitual, das articulações existentes na cidade de Catalão (GO), entre o conceito de território e suas territorialidades no congado, na cultura negra e na identidade local, gerados e analisados através da manifestação religiosa, que ocorre na formação dos grupos de congado ou como são conhecidos, “ternos de congo”, participantes da festa do Rosário na cidade, e por fim, fazemos uma análise da questão da sustentabilidade cultural desta manifestação cultural. Destacando o fato de um dos autores deste trabalho ser um Geógrafo Negro ou um Negro Geógrafo, professor do ensino fundamental na cidade em estudo, e que é participante desta manifestação religiosa, desde sua infância, sendo assim, trazendo neste artigo experiências e vivências relacionadas à temática. A estruturação de nossas falas inicialmente é baseada em leituras de artigos, livros e dissertações, porém para se finalizar este trabalho, estaremos utilizando a análise da continuidade deste fenômeno cultural, através das análises dos desdobramentos sociais do mesmo. Este estudo apresentado é parte inicial de uma pesquisa em desenvolvimento, no programa de pós-graduação em Geografia na Universidade Federal de Uberlândia, a “UFU”, em nível de doutorado, este estudo irá abordar o território cultural, formado pela apropriação do espaço físico de um lado, e de outro, a construção do espaço social no processo de desenvolvimento da malha urbana, resultante das aglomerações de devotos e do desenvolvimento de costumes, comportamentos e uma cultura específica e tipicamente marcada negra desta região.

Palavras-chave: Territorialidades; Cultura; vivências.

²⁴ Doutorando em Geografia pela UFU Universidade Federal de Uberlândia.

glayconmgv@outlook.com

²⁵ Prof^a. Dr^a. da Faculdade de Ciências do Pontal da Universidade Federal de Uberlândia.

mbeatriz@ufu.br

O presente artigo visa contribuir com as discussões conceituais de usos e percepções do território, e demonstrar as possibilidades de perspectivas de valorização e garantia de direitos constitucionais das funções sociais, culturais, econômicas e ambientais do território, valorizando-o não como gerador de problemas ambientais, étnicos e de conflitos sociais como no atual contexto brasileiro, mas como possibilidade de diminuição da exclusão social, da pobreza, da violência, do racismo, da etnofobia e desenvolvimento das comunidades tradicionais que se interligam com o território em que se instalam.

Esse artigo justificava-se por apresentar interpretações e concepções do território evidenciado nas relações sociais, culturais e econômicas. Nesse sentido, busca-se delinear possibilidades para a interpretação das relações sociais e urbanas, com foco nas culturais advindas do uso e concepções do território em análise, este ponto será delimitado com a apresentação das diversas facetas apresentadas na festa do Rosário em Catalão, destacando a cultura negra local.

Delinear quais são as possibilidades e perspectivas de sujeitos e agentes sociais ativos, participativos, inseridos nas diversas dimensões do território analisado, é o objetivo final deste trabalho aqui apresentado.

Portanto, a partir daí se apresenta a nossa problemática aqui proposta; Quais são as contribuições e análises possíveis que devemos fazer com relação ao conceito de território e sustentabilidade cultural, analisando a manifestação religiosa dos povos pretos em Catalão Goiás? Em que medida as relações sociais destas pessoas com o território local, pode proporcionar uma sociedade mais justa e sustentável culturalmente?

Temos como objetivo geral o de compreender as diferentes interpretações, percepções, usos e concepções inicialmente do território, e ao findar o trabalho do conceito de sustentabilidade cultural, de modo que seja possível destacar os aspectos negativos e positivos de vínculos em diferentes dimensões socioespaciais.

Devido à abrangência do tema, e o pouco espaço de trabalho neste artigo, delimitamos pontos determinados como nossos objetivos específicos a fim de buscar a melhor apresentação e abordagem da temática.

Inicialmente buscamos apresentar os principais conceitos teóricos com abordagens relacionadas ao surgimento e percepções do conceito de território. Buscamos relacionar o conceito de território com atividades relevantes no panorama nacional especificando as funções sociais, culturais, econômicas e ambientais. Abordamos o conceito de território destacando exemplos de vínculos sociais, culturais, econômicos. E por fim destacamos as relações existentes entre o território local em abordagem, com a cultura negra já existente e como ele se perpetua, se (re) criando anualmente.

Desenvolvimento

Este trabalho busca por apresentar as interpretações e concepções do território evidenciadas nas relações sociais e culturais. Nesse sentido, podemos inicialmente delinear o surgimento e algumas concepções deste conceito baseado na análise do espaço geográfico que é o território. Portanto A Geografia, assim como várias outras ciências, utiliza-se de categorias para basear os seus estudos. Trata-se da elaboração e utilização de conceitos básicos que orientem o recorte e a análise de um determinado fenômeno a ser estudado. Portanto aqui neste trabalho, vamos utilizar um estudo geográfico sobre determinadas relações sociais baseadas na manifestação da cultura negra local, o que gera várias análises possíveis, como as relações de poder, as relações culturais, as relações sócio espaciais dos indivíduos, estas abordagens podem ser realizadas tendo como base o conceito de território, que é uma categoria a ser utilizada como uma forma de se enxergar o estudo.

Por conseguinte, vamos apresentar os principais conceitos teóricos desta categoria de análise, e com abordagens relacionadas as percepções de um movimento cultural, dentro de um território local e específico.

A pesquisa como um todo visa basicamente apresentar a dinâmica existente referente a territorialidade da população negra e congadeira da cidade de Catalão (GO), com um estudo sócio espacial referente a segregação desta população as margens da

sociedade catalana, analisando os ternos de congo presentes na manifestação religiosa da Festa em Louvor a Nossa Senhora do Rosário. Porém neste espaço aqui delimitado, vamos nos abster aos objetivos propostos inicialmente.

É preciso destacar nessas linhas introdutórias, que para conseguir exemplificar conceitualmente esta pesquisa, dialogarei com vários autores, porém é necessário dialogar na interdisciplinaridade, com base em autores e trabalhos com viés geográficos, mas também utilizo obras de alguns autores da Antropologia, da História e da Sociologia, tudo isto em busca de compreender o objeto de investigação na sua totalidade.

O Território é um dos principais e mais utilizados termos da Geografia, pois está diretamente relacionado aos processos de construção e transformação do espaço geográfico. Sua definição varia conforme a corrente de pensamento ou a abordagem que se realiza, mas a conceituação mais comumente adotada o relaciona ao espaço apropriado e delimitado a partir de uma relação de poder.

Cazarotto (2006) destaca que Friedrich Ratzel (1844-1904) foi um dos pioneiros na elaboração e sistematização do conceito de território. Em suas análises, esse conceito está diretamente vinculado ao poder e domínio exercido pelo Estado nacional, de forma que o território conforma uma identidade tal que o povo que nele vive não se imagina sem a sua expressão territorial.

Outro importante autor que discutiu esse conceito foi o geógrafo suíço Claude Raffestin (1936-1971), que ressaltava em suas publicações o fato de o espaço ser anterior ao território. Com isso, ele queria dizer que o território é o espaço apropriado por uma relação de poder. Essa relação encontra-se, assim, expressa em todos os níveis das relações sociais. Nesse sentido, o território é resultante da ação dos atores sociais, distribuída em redes interligadas em pontos ou nós.

Atualmente, o território é concebido, nas mais diversas análises e abordagens, como um espaço delimitado pelo uso de fronteiras – não necessariamente visíveis – e que se consolida a partir de uma expressão e imposição de poder. O geógrafo Marcelo Lopes de Souza, por exemplo, cita que o processo de formação territorial nem sempre

ocorre por meio de expressões concretas sobre o espaço. Ele evidencia a existência de múltiplas territorialidades, como as das prostitutas, as do narcotráfico, as do comércio ambulante, entre outras. Sposito e Saquet destacam em seu texto que:

Souza traz, em seu texto *O território: sobre espaço e poder, autonomia e desenvolvimento*, de 1995, uma proposta sobre o conceito de território e sua aplicação em estudos de caso na cidade do Rio de Janeiro (territórios “móveis” de prostitutas e travestis no centro da cidade). Ele tem, como autores seminais, Hannah Arendt e Robert Sack. De Arendt, ele traz o conceito de poder para afirmar o conceito de território que é, fundamentalmente, “um espaço definido e delimitado por e a partir de relações de poder” (1995, *itálico no original*, p. 78) ou, em outras palavras, “território é essencialmente um instrumento de exercício de poder” (p. 79). (SPOSITO e SAQUET, 2016, p. 86).

Destacando a fala anterior podemos dizer então que seu entendimento é necessário para uma melhor compreensão sobre o espaço. Com isso, ele queria dizer que o território é o espaço apropriado por uma relação de poder. Essa relação encontra-se, assim, expressa em todos os níveis das relações sociais.

Haesbaert (2011) tece comentários a respeito do sentido pleno de território no contexto da geografia: Para outros, o território compõe de forma indissociável a reprodução dos grupos sociais, no sentido de que as relações sociais são espacial ou geograficamente mediadas. Podemos dizer que essa é a noção mais ampla de território, passível assim de ser estendida a qualquer tipo de sociedade, em qualquer momento histórico, e podendo igualmente ser confundida com a noção de espaço geográfico.

O território nacional reinventa-se na medida em que recebe carga identitária diversa da sua tradicional, isto é, ao mesmo tempo, que é desterritorializado da sua antiga identidade, é logo reterritorializado política e culturalmente por uma nova identidade. No entanto, Haesbaert acredita que “mais do que a desterritorialização desenraizadora, manifesta-se um processo de reterritorialização espacialmente descontínuo e extremamente complexo”. (Haesbaert, 2005, p.3). Assim que, estes processos de (multi)territorialização precisam ser compreendidos especialmente pelo potencial de perspectivas políticas e culturais em que se manifestam.

Quanto à análise sobre o conceito de território, podemos destacar que para Haesbert (2005 apud Menezes, 2017, p. 107), “o território compreende aos vários tempos vividos ou processos históricos de diferentes aspectos econômicos e sociais e é imerso em relações de dominação e/ou de apropriação sociedade-espço: “[...] desdobra-se ao longo de um continuum que vai da dominação político-econômica mais ‘concreta’ e ‘funcional’, à apropriação mais subjetiva e/ou ‘cultural-simbólica”.

Portanto chegamos ao viés principal deste trabalho, com uma análise conceitual de que Milton Santos faz sobre o espaço geográfico, pois segundo o autor:

Os atores mais poderosos se reservam os melhores pedaços do território e deixam o resto para os outros. Numa situação de extrema competitividade como esta em que vivemos, os lugares repercutem os embates entre os diversos atores e o território como um todo revela os movimentos de fundo da sociedade. A globalização, com a proeminência dos sistemas técnicos e da informação, subverte o antigo jogo da evolução territorial e impõe novas lógicas (SANTOS, 1997, p. 39).

O autor destaca o conflito entre “os atores mais poderosos” e os “outros”, ou seja, entre quem tem os meios de produção, terra e capital e os “excluídos”, que somente possuem a sua força de trabalho, que neste caso em específico utilizaremos os negros congadeiros da cidade como objeto de estudo.

Portanto o estudo do território enquanto categoria de análise da Geografia serve para mostrar como as relações sociais se materializam no espaço. Nesse enfoque aqui apresentado, o território passa a ser visto como um resultado histórico do relacionamento da sociedade com o espaço, e a territorialidade consiste em uma ação apropriativa de um determinado espaço por um indivíduo ou um grupo de indivíduos que se desenvolvem, em relação a um objeto ou símbolo, uma relação de posse, com esta conceituação é que pretendo dar um aparato conceitual a pesquisa aqui intitulada.

É importante ressaltar que contemporaneamente, existe um grande debate referente a complexidade do conceito de território no contexto da geografia, aparecem discussões recentes de redes. Isso acontece porque este conceito possui, além de sentido geográfico, o cunho cultural e por vezes sentimental aos aglomerados populacionais. Os territórios podem possuir um caráter cíclico (que varia com o

tempo), móvel (que se desloca nos mais diferentes espaços) e que se organiza a partir de redes que se interligam pelo fluxo de informações ou contatos.

Sendo destacados estes principais conceitos e abordagens teóricas, trazemos agora uma breve apresentação do nosso objeto de estudo, a congada de Catalão Goiás. Esta é uma das maiores festas populares do Brasil reúne na cidade, que se localiza no Sudeste de Goiás, elementos da cultura afro-brasileira e da fé popular. Esses elementos estão contidos na Congada, que é celebrada oficialmente há mais de 145 anos e faz parte da Festa de Nossa Senhora do Rosário, tipicamente celebrada e louvada pelos homens pretos. Atualmente, nesta festa são 24 grupos de congadeiros que saem às ruas da cidade goiana sempre no segundo fim de semana de outubro.

A Congada de Catalão é uma das festas mais antigas de Goiás. A festa divide-se em duas partes: a religiosa, com missas, procissão e terço, e a folclórica, que consiste em apresentação de música e dança e de visitas às casas de moradores pioneiros. A festa começa com os ternos de congos reunidos na Igreja de Nossa Senhora do Rosário.

Após a alvorada, os grupos de terno de congo saem pelas ruas iniciando as festividades. Durante toda a semana acontecem a novena e a visitação às casas. A Congada de Catalão tem abertura no segundo domingo de outubro. De origem africana, o ritual era realizado inicialmente apenas por integrantes da Irmandade do Rosário. Hoje, a festa reúne cerca de 4 mil dançadores, divididos em 24 ternos cada um com sua “farda” e a sua representatividade.

Portanto podemos destacar neste artigo que o fato de que a pesquisa irá confrontar a relação entre a representatividade territorial da cultura negra local e o espaço público na congada de Catalão. Sendo assim este é um estudo geográfico de uma expressão cultural de origem negra, confrontante com a representatividade que a mesma tem, no cenário atual vivenciado por um dos autores da pesquisa, pois, os espaços públicos devem ser locais nos quais os direitos de todos devem ser iguais, mas a população negra brasileira já possui toda uma trajetória de racismo, e não vivência estes espaços da mesma maneira que a população branca, este é apenas um dos principais desdobramentos possíveis da pesquisa aqui intitulada.

Atualmente vivenciamos diferenças sociais, étnico-raciais, de gênero, faixa etária e outras, de forma exacerbada por nossos governantes, sendo assim, essas territorialidades se tornam fixas ou transitórias, este é o ponto que desejamos abordar no findar deste trabalho. Pois grande parte desta população congadeira é de origem humilde, semi-analfabetos, possuem integralmente um sentimento de pertencer à condição social inferior, e este pertencimento de determinados territórios nas áreas centrais da cidade, por vezes tornam-se inviabilizados. Desta forma podemos considerar que a congada para essas pessoas, não é somente uma manifestação religiosa, mas também uma expressão da sua cultura brasileira e negra na qual se observam relações de poder e resistência.

Para finalizar nossas falas, destacamos aqui algumas inquietudes referentes ao futuro desta manifestação cultural, pois, devido a todos os fatos apresentados anteriormente, devemos destacar que os interesses econômicos e políticos no local em estudo, desejam retirar esta festa do centro da cidade em análise, devido a diversos fatores, onde destacamos a exclusão social destes congadeiros, da pobreza representada no coração de uma cidade marcadamente capitalista, da violência para com as pessoas participantes, do racismo, da etnofobia e o interesse pelo desenvolvimento das comunidades tradicionais negras nas áreas periféricas da cidade.

Portanto destacamos a visão de sustentabilidade deste movimento cultural, o autor Ignacy Sachs (1927, economista polonês, naturalizado francês) deixa escancarado, que se deve ter uma visão holística dos problemas da sociedade, e não focar apenas na gestão dos recursos naturais. É pensar em algo muito mais profundo, que visa uma verdadeira metamorfose do modelo civilizatório atual.

Ao enfatizar estas dimensões, Sachs deixa claro que, para alcançarmos a sustentabilidade de uma forma geral, temos de valorizar as pessoas, seus costumes e saberes. Fica evidente que se deve ter uma visão holística dos problemas da sociedade, para além de focar apenas na gestão dos recursos naturais. É um pensamento muito mais profundo, que visa uma verdadeira metamorfose do modelo capitalista civilizatório atual.

Nesse contexto, Ignacy Sachs (2008) relaciona ecodesenvolvimento a uma concepção alternativa de desenvolvimento, pautada em alguns princípios básicos: sustentabilidade social, sustentabilidade econômica, sustentabilidade ecológica, sustentabilidade ambiental, sustentabilidade territorial, sustentabilidade política (nacional e internacional) e, por fim, sustentabilidade cultural.

Visões mais abrangentes sobre o conceito de meio ambiente são formas de reconhecer as dimensões da sustentabilidade. Por exemplo, sobre a relação entre meio ambiente e cultura, José Afonso da Silva afirma que o conceito de meio ambiente há de ser, pois, globalizante, abrangente de toda a natureza original e artificial, bem como os bens culturais correlatos, compreendendo, portanto, o solo, a água, o ar, a flora, as belezas naturais, o patrimônio histórico, artístico, turístico, paisagístico e arqueológico.

O meio ambiente é, assim, a interação do conjunto de elementos naturais, artificiais e culturais que propiciem o desenvolvimento equilibrado da vida em todas as suas formas. A integração busca assumir uma concepção unitária do ambiente compreensiva dos recursos naturais e culturais (SILVA, 1995, p. 2). A noção de sustentabilidade da cultura não surgiu de forma isolada; ao contrário, ela vem se constituindo no âmbito de uma discussão mais ampla sobre a questão da sustentabilidade do desenvolvimento e do desafio contemporâneo em assegurar a sustentabilidade da humanidade no planeta, diante de uma crise de civilização de múltiplas dimensões interdependentes: ecológica, social, política, humana, étnica, ética, moral, cultural, entre outras.

No entanto, esse tema não será aprofundado no presente artigo, servindo apenas para lançar uma luz às origens da associação entre sustentabilidade e cultura, embora pareça bastante sugestiva a idéia de fazer uma aproximação maior entre o conceito de desenvolvimento sustentável, com suas contradições, e a noção de sustentabilidade cultural.

A sustentabilidade cultural refere-se, nesse entendimento, ao respeito que deve ser dado às diferentes culturas e às suas contribuições para a construção de modelos de desenvolvimento apropriados às especificidades de cada ecossistema, cada cultura,

cada local. Vivemos um momento muito interessante da geografia no Brasil. As tensões mais fortes que passamos entre os campos e tendências parecem ter se arrefecido, mas é seguro afirmar que nunca a geografia esteve tão aberta a novos temas, tendências, abordagens e ao diálogo interdisciplinar.

Os textos e livros sobre história do pensamento geográfico cristalizaram este momento específico da entrada desses temas no Brasil, reduzindo a geografia humanista aos estudos de percepção e do comportamento, ajudando assim a consolidar uma imagem que ainda hoje é presente no imaginário geográfico brasileiro.

Considerações finais

Atualmente vivemos num mundo configurado por multiplicidades e pluralidades, multicultural, multiterritorial. A sociedade multicultural se caracteriza pela emergência da diversidade de identidades, culturas e gostos. Nessa perspectiva, o território não está alheio às ocorrências de ordem social, cultural e política. O território registra na sua materialidade as mudanças de nosso tempo. Hoje, “cada lugar é, assim, a cada instante, objeto de um processo de desvalorização e revalorização, onde as exigências de natureza global têm papel fundamental” (SANTOS, 1997, p. 225).

Durante os últimos anos do século XXI o mundo passou a experimentar uma mudança complexa, a globalização de uma forma abrupta, que trouxe a tona problemas de todas as ordens. É no bojo desta globalização e sua tentativa de homogeneizar o mundo que surgem movimentos de resistência. Nesse processo ocorre o que Gonçalves (2002) denomina de “direito à diferença”. As chamadas “minorias” passam a buscar seus direitos. No Brasil, hoje, estão presentes movimentos dos mais diversos, como das mulheres, homossexuais, deficientes, negros, dentre outros, lutando por direitos que lhes são essenciais, mas aos quais não têm acesso.

Aqui neste trabalho buscamos apresentar e compreender as diferentes interpretações, percepções, usos e concepções inicialmente do território, e ao findar o trabalho apresentamos o conceito de sustentabilidade cultural, de modo que seja possível destacar os aspectos sociais que os congadeiros catalanos estão inseridos dentro de uma dinâmica de dimensões socioespaciais. Este tema é algo bem atual e pulsante,

segue em constante movimento, mesmo em um cenário pandêmico em que nos encontramos.

Acreditamos que os objetivos iniciais do artigo foram contemplados, dando destaque nesta parte final para como esta cultura negra já existente irá se perpetuar, se (re) criar anualmente, enfrentando a cada dia que se passa cenários adversos. As identidades, assim como os territórios e as distintas culturas devem ser analisados e compreendidos em suas singularidades e como elementos de ensino e aprendizagem. Assim que, o território, a cultura e a identidade devem ser ponto de partida para a reconstrução das teorias e práticas pedagógicas e geográficas.

Referências

CAZAROTTO, Rosmari Terezinha. **Leituras de Friedrich Ratzel na produção geográfica brasileira contemporânea**. Boletim Gaúcho de Geografia, N° 30, Porto Alegre, 2006.

GONÇALVES, Carlos W. P. **Geo-grafias: movimentos sociais, nuevas territorialidades y sustentabilidade**. México: Siglo Veintiuno, 2001.

HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização: do 'fim dos territórios' à multiterritorialidade**. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

_____. **“Da Desterritorialização à Multiterritorialidade”**. Anais do X Encontro de Geógrafos da América Latina. Universidade de São Paulo. 20 a 26 de março de 2005.

MENEZES, H. J. **Território e territorialização: questões conceituais para uma abordagem e leitura dos movimentos sociais**. Revista Pegada vol. 18 n.3, 2017.

RAFFESTIN, Claude. **Por uma geografia do poder**. São Paulo: Ática, 1993.

SACHS, Ignacy. **Caminhos para o desenvolvimento sustentável**, 3. ed. Rio de Janeiro, RJ: Garamond, 2008.

SACHS, Ignacy. **Estratégias de transição para o século XXI : desenvolvimento e meio ambiente**. São Paulo SP, Studio Nobel e Fundação de Desenvolvimento Administrativo, 1993.

SILVA, Lúcia Sousa e. **“Premissas e Contradições do Desenvolvimento Sustentável”**. Dezembro de 2001. Texto elaborado para a disciplina Sociedade, Educação e Meio Ambiente, do Programa de Pós-Graduação em Ciência Ambiental (PROCAM) da USP.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal.** São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. **Território, territórios: Ensaio sobre o ordenamento territorial.** São Paulo: Hucitec, 2007

SAQUET, Marcos e SPOSITO, Eliseu. **O CONCEITO DE TERRITÓRIO NO BRASIL: ENTRE O URBANO E O RURAL** Caderno Prudentino de Geografia, Presidente Prudente, n.38, v.2, p.84-112, ago./dez. 2016.

SILVA, José Afonso da. **Direito ambiental constitucional.** 3ª ed. São Paulo: Malheiros Editores. 1995.

SOUZA, Marcelo L. de. **O território: sobre espaço e poder, autonomia e desenvolvimento.** In: CASTRO, Iná, E. de; GOMES, Paulo Cesar da C.; CORRÊA, Roberto L. (org.). Geografia: conceitos e temas. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995, p. 77-116.

TUAN, Yi –Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência.** Tradução Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.

GT 2 - Gestão de espaços culturais



AS PRÁTICAS DE ACESSIBILIDADE NA CORDA BAMBA DO CIRCO

*Andressa Cabral da Costa da
Silva²⁶*

Resumo

O presente artigo foi desenvolvido na disciplina “Tópicos Especiais em Atuação”, ministrada pelo prof. Dr. Eduardo de Paula, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia – UFU no período de agosto a novembro de 2020, trata-se de um recorte sobre a investigação acerca da acessibilidade no circo. Neste estudo haverá, por meio de uma abordagem metodológica da pesquisa bibliográfica e documental, a reflexão sobre o direito da pessoa com deficiência à cultura, também apontará os desafios de se acessibilizar o circo de lona itinerante e algumas práticas acessíveis que deverão ser implantadas no circo serão citadas.

Palavras-chave: artes cênicas; acessibilidade no circo; pessoa com deficiência.

Este artigo inicia-se com um convite especial: vamos brincar de imaginar? Imagine que um grupo ou companhia de teatro que você gosta muito irá para sua cidade, todas as mídias já anunciaram a programação com data, hora e local que o espetáculo será realizado, assim como os pontos de vendas. A novidade é que os ingressos também poderão ser adquiridos pelo site ou aplicativo de compras. Perder essa grande chance de apreciá-los? Nunca! Então você se antecipa e garante seu ingresso pelo site, no conforto do seu lar. O dia tão aguardado chega! Você escolhe sua roupa, se arruma e sai de casa em seu veículo próprio ou coletivo e depois de atravessar a cidade, chega ao local onde o espetáculo irá acontecer. Ao chegar é muito bem recepcionado pela equipe e direcionado ao seu assento escolhido. A dramaturgia, interpretação dos atores, cenário, figurino, iluminação e sonoplastia se uniram para a composição de uma obra prima. Felicidade e satisfação definem esse momento de contemplação do espetáculo apresentado por seu grupo ou companhia preferida. Ao final do espetáculo foi realizado um bate papo, no qual você participou fazendo perguntas e expôs seu carinho em relação ao grupo ou companhia. Na saída, você sente vontade de ir ao banheiro e se orienta por meio das placas informativas e luminosas. Retorna para

²⁶ Universidade Federal de Uberlândia. E-mail: andressa.producoesculturais@gmail.com.

casa muito feliz! Agora imagine se você fosse uma pessoa com deficiência física, visual, auditiva ou intelectual, será que conseguiria ter toda essa fluidez no acesso ao equipamento cultural e ao espetáculo? Não poderia por ser uma pessoa com deficiência ou por que os equipamentos culturais e seus produtos estão sem acessibilidade? E os atores e atrizes poderiam ser pessoas com deficiência? É sobre isso que esse artigo irá tratar: o direito das pessoas com deficiência à cultura, destacando o protagonismo como artista e plateia.

Este trabalho não tem a pretensão de apontar um único caminho que pode ser trilhado, mas refletir sobre diversas práticas que podem ser implementadas para garantir o direito da pessoa com deficiência como plateia no circo, o qual é objeto investigado na pesquisa em andamento. A discussão foi organizada em três tópicos: no primeiro “Pessoa com deficiência e seu Direito à Cultura” na qual vai abordar um breve histórico da acessibilidade cultural, nomenclatura e citar leis e decretos que amparam o direito da pessoa com deficiência à cultura; no segundo “Pessoa com deficiência como plateia: práticas acessíveis no circo” faz um breve conceito sobre circo e aponta algumas práticas que podem ser utilizadas para acessibilizar o equipamento circense e o último tópico “Considerações Finais” que propõe um apanhado geral sobre o tema, sem esgotá-lo.

O artigo é importante para refletir sobre a potência da pessoa com deficiência enquanto plateia, demonstrando que isso é um direito garantido e não um favor ou algo parecido que pode ser escolhido entre fazer ou não. A metodologia adotada foi uma pesquisa bibliográfica e documental. A pesquisa bibliográfica teve como etapas a leitura exploratória e a leitura seletiva, evidenciando-se os principais aspectos abordados sobre o tema. Para tanto, estudou-se referenciais teóricos, documentos, decretos e leis sobre acessibilidade cultural.

Pessoas com deficiência e seu direito à cultura

A deficiência e suas causas sempre foram vistas com intolerância, preconceito, discriminação e as pessoas com deficiência eram excluídas da realidade social. Sasaki (2003) cita quatro etapas pelas quais as pessoas com deficiência foram submetidas: a exclusão (Antiguidade até o início do século XX), na qual o indivíduo era

tratado como anormal, sua deficiência estava ligada a um tipo de castigo e sofria isolamento social; a segregação (década de 1920 a 1940), também conhecida como assistencialismo, pois as instituições especiais desempenhavam o papel de prestar vários tipos de serviço e o isolamento social ainda acontecia; a integração (décadas de 1950 a 1980), conforme fosse o tipo de deficiência era permitido que a pessoa frequentasse a escola e alguns locais; a última etapa, conhecida como inclusão (década de 1990 até os dias atuais), demonstrou o valor da diversidade humana e assim oportunizou o acesso ao emprego, à educação, ao lazer e à cultura de forma igualitária.

Visando proporcionar a garantia dos Direitos Humanos aos grupos menos favorecidos, em 1981 a Organização das Nações Unidas (ONU), criou Convenções Internacionais sobre o Direito das Pessoas com Deficiência. O Programa de Ação Mundial para Pessoas com Deficiência foi criado no ano seguinte. A Organização dos Estados Americanos (OEA) no ano de 1999 editou a Convenção Interamericana, visando a eliminação de todas as formas de discriminação contra as pessoas com deficiência. E a partir disso, os Estados membros passaram a elaborar políticas públicas para melhores condições de vida das pessoas com deficiência.

Em 2001, por meio do Decreto nº 3.956/2001, o Brasil aderiu à Convenção da OEA. Nos anos posteriores o Brasil ratificou a Convenção da ONU sobre os Direitos da Pessoa com Deficiência. De acordo com Araújo e Ferraz (2010, p. 8844) o que ficou definido da Convenção da ONU “[...] somente entrou em vigor no Brasil no dia 3 de maio de 2008, sendo aprovada e publicada no Decreto nº 186/2008 em Diário Oficial da União em 09/07/2008”. A partir de então a pessoa com deficiência passou a ser compreendida como ser humano dotado de direitos e deveres, ou seja, um cidadão.

Quanto à terminologia da deficiência Bambi, Guilhem e Alves (2010, p. 05) apontam duas tendências: “[...] a estadunidense, pautada em plataforma de direitos civis, que adota o conceito pessoa com deficiência ou pessoa portadora de deficiência, e a britânica, baseada no modelo social da deficiência, que prefere utilizar a forma pessoa deficiente ou deficiente” (BAMBI, GUILHEM e ALVES, 2010, p. 5).

No Brasil vários termos já foram usados para se referir ao deficiente: “portador de deficiência”, “pessoa portadora de deficiência” e “portador de necessidades especiais”, para citar alguns. Atualmente o termo que está sendo utilizado é “pessoa com deficiência”. Para Sasaki (2003), este foi o termo escolhido pelos movimentos mundiais de pessoas com deficiência durante a Convenção Internacional para Proteção e Promoção dos Direitos e Dignidade das Pessoas com Deficiência, pelo fato de mostrar com dignidade a realidade da deficiência sem camuflagens ou neologismos.

Segundo o Decreto nº 5.296/2004, considera-se como deficiência as limitações de longo prazo em relação às habilidades básicas da vida social sejam elas físicas, intelectuais ou sensoriais (auditiva e visual) ou múltiplas (BRASIL, 2004). Para Souza e Carneiro (2007) as deficiências podem ser hereditárias, congênitas ou adquiridas por várias causas e os graus de intensidade vão de leve a completa ou profunda, passando por moderada e grave. É direito da pessoa com deficiência viver em ambientes em que possa desempenhar suas habilidades sem depender de terceiros, exercendo assim sua autonomia e independência. Como enfatizado no artigo 53 da LBI “[...] acessibilidade é o direito que garante à pessoa com deficiência viver de forma independente e exercer seus direitos de cidadania e participação social” (BRASIL, 2015 b). De forma mais técnica, a Norma Brasileira de Acessibilidade (NBR) 9050/2015, conceitua acessibilidade como:

Possibilidade e condição de alcance, percepção e entendimento para utilização, com segurança e autonomia, de espaços, mobiliários, equipamentos urbanos, edificações, transportes, informação e comunicação, inclusive seus sistemas e tecnologias, bem como outros serviços e instalações abertos ao público, de uso público ou privado de uso coletivo, tanto na zona urbana como na rural, por pessoa com deficiência ou mobilidade reduzida (ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS, 2015, p. 2).

Nas últimas décadas, principalmente na segunda metade do século XX, como frisa Sarraf (2018), houve grande procura das manifestações e ações culturais por um público novo e diversificado, entre eles a pessoa com deficiência. A partir disso, no Brasil surge o termo acessibilidade cultural. Para Dorneles et al (2018, p. 144), a realização da Oficina de Políticas públicas de cultura para a deficiência (Nada sobre nós, sem nós) promovida pela antiga Secretaria de Identidade e Diversidade Cultural (SID), vinculada ao extinto Ministério da Cultura (MinC), foi fundamental para ampliar

as percepções sobre a função da acessibilidade cultural, que tem a premissa de adequar por meio de recursos acessíveis os equipamentos culturais, objetivando a eliminação de todas as barreiras atitudinais, físicas, arquitetônicas, de comunicação e informação, garantindo assim o direito da pessoa com deficiência à cultura.

Sendo assim, leis e decretos foram criados para garantir e promover o direito cultural das pessoas com deficiência e assegurar o acesso à cultura para todos, como exemplo de algumas iniciativas importantes: Oficina nacional de indicação de políticas públicas culturais para a Inclusão de pessoas com deficiência – Nada sobre nós, sem nós; Plano Nacional de Cultura (PNC) – Meta 29; Lei do Teatro Acessível; Tratado de Marraquexe; Plano Nacional de Cultura – Meta 3.18; Rubrica de Acessibilidade na Lei Rouanet; Rubrica de Acessibilidade do Programa Cultura Viva; entre outros. Fairbanks (2016) destaca que o processo da inclusão cultural é reflexo do direito à igualdade, promove cidadania e a democracia cultural garantindo assim a dignidade humana.

Com isso, percebe-se que a legislação brasileira possui várias leis e decretos relacionados ao acesso à cultura pelas pessoas com deficiência, mas infelizmente por não haver uma fiscalização mais efetiva de órgãos públicos e da própria sociedade civil, muitas delas ainda ficam somente no papel e na teoria. Cabe também aos profissionais da cultura (gestores, produtores, diretores, curadores, artistas, entre outros) um olhar mais atento, cuidadoso e responsável em relação à implementação do acesso à cultura às pessoas com deficiência. Importante sempre fazer as perguntas: quem é meu público? Para quem minha arte ainda não chega? Que tipo de acesso eu proporciono? Quem são os artistas? Para que de fato as práticas acessíveis possam ser implementadas e cumpram seu papel de proporcionar o acesso ao equipamento e fruição ao produto, não somente às pessoas com deficiência, mas para todos.

Vale destacar que aqui se trata da abordagem da pessoa com deficiência como platéia, mas há o protagonismo da pessoa com deficiência como artista e outros profissionais da cultura.

Pessoa com deficiência como platéia: práticas acessíveis no circo

Sabe-se que o fazer artístico apresenta algumas dificuldades, seja em relação à valorização profissional, orçamento para montagens de trabalhos, formação de plateia, entre outros. Nesse cenário, a acessibilidade surge como um desafio a mais para ser resolvido e por diversos fatores, principalmente pela desinformação é deixado para última hora e algumas práticas são realizadas somente para constar que foi efetuado. A acessibilidade cultural precisa ser uma realidade em todos os documentos, escolas, espetáculos teatrais, equipamentos culturais, mobiliários, espaços urbanos, dentre outros, pois é um direito da pessoa com deficiência e de todos, pois as práticas acessíveis também podem ser utilizadas por idosos, crianças e gestantes, por exemplo.

Partindo disso, o circo também necessita se adequar para garantir a pessoa com deficiência, o direito à cultura previsto na constituição, leis e decretos. Sabe-se do desenvolvimento de algumas ações circenses com acessibilidade, mas quando se trata do circo de lona itinerante não há muita informação, a não ser das antigas práticas de adequação do espaço para contemplar o acesso do cadeirante, a exemplo de rampas que até se aproximam do que prega o Desenho Universal, mas não estão de acordo com a NBR 9050/2015 ou de atividades esporádicas com dia marcado para acontecer e que também priorizam um ou dois tipos de deficiências. Desta forma como acessibilizar um espetáculo?

É importante que a acessibilidade seja pensada desde o início da montagem do espetáculo e que os usuários dos recursos acessíveis, ou seja, pessoas com deficiência, façam parte desse processo. Trazendo a reflexão para a linguagem circense, área de estudo da pesquisa, primeiramente deve-se ter empatia. Algo que a priori aparenta ser simples, mas faz toda a diferença na efetivação das práticas acessíveis em qualquer equipamento cultural. Em seguida, o conhecimento das práticas acessíveis e sobre as especificidades de seus usuários.

O circo encanta e une a plateia através do seu espetáculo que possui uma linguagem universal em que os artistas desafiam as leis da natureza e seus limites. Além disso, é um grande produtor e disseminador da cultura e da arte no mundo (MAVRUDIS, 2011). Não há data e local específico do surgimento do circo, mas desde a Antiguidade havia resquícios dessa arte na China, Índia, Grécia, entre outras

civilizações. No século XVIII, de acordo com Castro (2005), em 1770 Phillip Astley criou o modelo de circo conhecido atualmente e espalhou pelo mundo até chegar ao Brasil, no século XIX através das famílias tradicionais de circo.

O circo se estrutura como manifestação cultural de grande valor devido a sua forma de transição e adaptação, permanecendo assim firme em sua missão de transmitir seus saberes àqueles que os recebem. Também se mantém como uma arte capaz de se relacionar e agregar todas as outras manifestações artísticas e culturais, fazendo de si próprio um ambiente de difusão e propagação do fazer artístico (CORDEIRO, 2015, p. 10-11).

O circo pode ser: tradicional, itinerante, circo social, circo-teatro e novo ou contemporâneo. O circo de lona itinerante é “uma engrenagem onde funcionam ao mesmo tempo empresa, casa, trabalho e viagem” (MAVRUDIS, 2011, p. 35). Viajam de cidade em cidade demonstrando apresentações profissionais no espetáculo formado por diversos artistas, como: trapezistas, contorcionistas, malabaristas, acrobatas, mágicos, palhaços, entre outros. Entretanto, para compor o espetáculo tal como apresentado atualmente e continuar propagando a sua arte pelo mundo, o circo de lona itinerante necessitou passar por transformações ao longo da história.

Contudo, na década de 1970 diversos fatores levaram às mudanças profundas nas companhias circenses. A ascensão dos meios de comunicação em massa, de empresas do entretenimento e a demanda do público por espetáculos diversificados fez com que o circo sucumbisse, em certa medida, ao capitalismo. Companhias circenses maiores se tornaram empresas, algumas de médio porte se fundiram e as pequenas continuam até hoje perambulando pelas periferias (KRONBAUER; NASCIMENTO, 2013, p. 239).

Mesmo com essa façanha o circo precisou de fomento por meio de apoios, parcerias e patrocínios. O circo de lona itinerante constantemente necessita se adaptar para agradar ao público e assim, não desaparecer. Sua principal fonte de renda provém da bilheteria, em seguida da praça de alimentação e também das vendas de brindes e brinquedos. Os avanços tecnológicos e as novas mídias proporcionaram a oferta de outras formas de consumo e lazer, desta maneira contribuíram com a redução do público do circo.

Os circenses se uniram no sistema de cooperativa para que pudessem, enquanto classe, reivindicar direitos para melhor desenvolvimento do seu ofício. Por conseguinte, o Estado, nos três níveis de governo, precisou elaborar e executar medidas que assegurassem a continuidade do circo de lona itinerante por meio da

criação de políticas públicas, editais de fomento, livretos, guias, informativos, campanhas, para citar alguns. Essas ações trouxeram efeitos muito positivos, no entanto não são suficientes, pois não ocorrem de forma pontual e nem conseguem fomentar a todos.

Para lidar com essas questões, o circo necessita de alguém que esteja à frente, administrando e buscando incentivos adequados para que possa continuar difundindo sua arte através dos seus espetáculos. Essa função é realizada pelo secretário de frente que é o:

[...] profissional responsável pela circulação do circo, que antes do circo chegar, anda por praças para localizar terrenos, licenciar o circo, fazer publicidade e pagamentos. Também é responsável pelas despesas e pela liberação do espetáculo. O circo depende do jogo de cintura do secretário para conseguir local para trabalhar. Na falta de legislação específica para o circo, depende de seu poder de convencimento conseguir autorizações verbais ou Alvarás de funcionamento (MAVRUDIS, 2011, p. 351).

O secretário de frente, produtor circense, é uma das peças fundamentais no circo, pois cabe a ele conhecer boas praças para instalar o circo, licenciar, providenciar a divulgação do espetáculo, efetuar pagamentos dos artistas, liberação do espetáculo, despesas e manutenção do circo. Além de administrar e acompanhar todos os processos artísticos, de mudança, e de reestruturação do circo. A produção circense gira em torno da produção do espetáculo (produto final) e da gestão empresarial, mediante as demandas exigidas pelo circo (CORDEIRO, 2015).

Deste modo, o circo é um negócio de risco que faz grandes investimentos sem ter a certeza se haverá retorno, um exemplo disso é quando o secretário de frente/produzidor circense vai à uma cidade em busca de uma praça para instalar o circo, os primeiros investimentos são com os pagamentos de taxas para obter toda documentação e em seguida com a divulgação do espetáculo. Dentre os principais desafios que o circo encontra estão: as instabilidades financeiras causadas pela redução do público, motivada por diversas opções de consumo e lazer (CANCLINI, 2010); dificuldade em fazer um capital de giro, devido os pagamentos serem semanais em alguns circos; a falta de espaços públicos para montagem do circo por causa da especulação imobiliária; burocracias e altas taxas para instalação do circo nas cidades; variações de leis quanto à instalação do circo nas cidades; a falta de políticas públicas que

promovam o acesso ao circo; oscilação nos órgãos da cultura; inconstância na realização dos editais existentes de fomento ao circo; manutenção do espetáculo e da estrutura física do circo; mercado e outras vulnerabilidades (MAVRUDIS, 2011).

Para atrair e melhor atender seu público o circo sempre precisou fazer mudanças e adaptações ao longo do tempo, a exemplo: da troca de lamparinas por refletores; da substituição do material antigo da lona por outro mais resistente; do oferecimento de novos formatos de pagamento além do dinheiro em *cash*, como o cartão de débito ou crédito e aplicativos digitais; inserir novidades no espetáculo como personagens de desenhos animados, show musicais e de comediantes famosos; se acostumar com o circo sem animal; entre outras mudanças que necessitou fazer para continuar seu espetáculo. Alguns circos de lona itinerante não conseguiram resolver esses desafios e atualmente, existem somente nas lembranças do público que lhe assistiu.

Em contrapartida, há os que estão superando esses desafios e se adequando para continuar encantando e divertindo as platéias por onde passam. Da mesma forma, precisará fazer mais uma adaptação em seu espetáculo e equipamento cultural, no qual garanta o direito à cultura da pessoa com deficiência no circo. Uma das dificuldades encontrada, quando se aborda o tema acessibilidade cultural, está relacionada ao pouco conhecimento de gestores e produtores sobre essa área. Pois, geralmente, de imediato a implantação das práticas acessíveis é associada a um alto investimento logo, impossível de ser realizada ou então, que será um processo sem retorno de consumo pelas pessoas com deficiência. Isso ocorre devido à visão assistencialista e depreciativa que a sociedade ainda tem em relação às pessoas com deficiência, reforçando assim fragilidades as quais todos os movimentos de pessoas com deficiência lutam a cada dia para que não firam seus direitos. Para acessibilizar, evidentemente se faz necessário um investimento e a aplicação dos formatos acessíveis varia de acordo com o equipamento cultural a exemplo se é um museu, teatro, cinema, entre outros.

A acessibilidade deve ser pensada desde a entrada até a saída da pessoa com deficiência, desta forma segue alguns exemplos de práticas acessíveis: piso podotátil; área plana sem barreiras; rampas de acordo com inclinação prevista nas normas técnicas; divulgação do espetáculo por meio de vídeos com audiodescrição, legenda e

janela com intérpretes de Libras; uso do Qr Code para facilitar o acesso de todas as pessoas aos links com informações de horários, local, data e valores do ingresso; descrição das imagens postadas nas redes sociais; portas largas em toda área de acesso ao circo; mapa tátil; audiodescrição durante o espetáculo; intérpretes de Libras durante o espetáculo; acesso sem barreiras a bilheteria; formatos de pagamentos acessíveis – máquinas de cartão acessíveis; placas luminosas de informação e alerta; cardápio da praça de alimentação em BRAILLE; balcões acessíveis a todas as estaturas; banheiros químicos acessíveis; equipe treinada para se comunicar independente da pessoa ter ou não deficiência – quando bem acolhidos todos voltam ao lugar e as práticas acessíveis podem ser utilizadas por todos.

É necessário pensar a acessibilidade desde a construção de um espetáculo até o local em que será apresentado. Assim a inclusão acontecerá de fato e o espetáculo contemplará a diversidade. Vale destacar a importância da consultoria no processo de pensar e implantar as práticas acessíveis junto a um (a) especialista em acessibilidade cultural, para desmistificar equívocos quanto à acessibilidade e também para que as práticas sejam de fato acessíveis. Por isso é importante que os projetos circenses ou de outra linguagem artística sempre tenham na equipe pessoas com deficiência. O estado também precisa intervir promovendo ações que auxiliem na implementação de recursos acessíveis.

Considerações finais

Quando se observou que a pessoa não porta uma deficiência e que o problema não está nela por apresentar a deficiência, mas nos ambientes e serviços que não estão preparados para recebê-los, como: transportes, equipamentos culturais, ruas e praças para citar alguns, mudou-se o nome de aleijados ou portadores de deficiência, para serem chamados de pessoa com deficiência. Mas a mudança do termo ainda não tirou a visão distorcida, assistencialista e limitada da sociedade quanto às pessoas com deficiência, provocando fragilidades nos seus direitos.

Pensando na acessibilidade desses lugares, produtos e serviços, foram criados decretos, Normas Técnicas 9050/2015 e 15599/2008, a Lei Brasileira de Inclusão - LBI, Plano Nacional dos Direitos da Pessoa com Deficiência (nº 7612/2014), Desenho

Universal (5.296/2004), Tecnologia Assistiva (7.612/2011), entre outros. Erroneamente, achava-se que somente o fato da pessoa com deficiência estar presente em um equipamento cultural, já estava sendo cumprido o direito desta como cidadã e de todas as deficiências, mas devido às barreiras de comunicação e de atitude, logo essa prática foi abandonada. Sendo assim, com a oficina Nada sobre nós sem nós e organização de movimentos da pessoa com deficiência, pode-se pensar a acessibilidade a partir das especificidades de cada deficiência e das dimensões da acessibilidade. Por mais que a arquitetônica (sem barreiras físicas) seja a mais comentada, a programática (sem barreiras embutidas nas leis), comunicacional (sem barreiras na comunicação), atitudinal (sem estereótipos), metodológica (sem barreiras nos métodos e técnicas), instrumental (sem barreiras nos instrumentos, utensílios, entre outros) também são importantes para uma boa experiência com autonomia e fruição no equipamento cultural.

A criação do Plano Nacional de Cultura, leis e normas possibilitaram a ampliação das práticas de acessibilidade na cultural, tanto para aqueles que desejam apreciar da plateia, quanto para os que querem seguir carreira artística. As pessoas com deficiência podem ser artistas e seu corpo pode ser trabalhado de acordo com sua especificidade, sem estereótipos.

A empatia é o start da acessibilidade, mas precisa vir acompanhada de informação e ação, pois os equipamentos culturais precisam oferecer práticas acessíveis para receber seu público diverso e no circo não é diferente. Sabe-se que há necessidade de um investimento para que a acessibilidade aconteça, mas também há práticas acessíveis de baixo custo ou até mesmo gratuitas que podem ser utilizadas por gestores, produtores e artistas para que a acessibilidade seja garantida como direito da pessoa com deficiência. A exemplo da descrição de imagens nas redes sociais; aplicativos para facilitar a comunicação simples; divulgação acessível, entre outros. Destaca-se que a discussão é muito ampla sobre a implantação de práticas acessíveis no processo criativo e também nos equipamentos culturais, a curadoria se faz necessária desde a elaboração das práticas até a aplicação e uso.

Referências

ABNT NBR 9050: Acessibilidade a edificações, mobiliário, espaços e equipamentos urbanos. Rio de Janeiro: ABNT, 2015.

ARAÚJO, E. A. B. S. de; FERRAZ, F. B. O conceito de pessoa com deficiência e seu impacto nas ações afirmativas brasileiras no mercado de trabalho. In: **Anais do Encontro Nacional do Conpedi**, 19. Fortaleza, 2010.

BAMPI, L. N. da S.; GUILHEM, D.; ALVES, E. D. Modelo social: uma nova abordagem para o tema deficiência. **Rev. Latino-Am. Enfermagem**, v. 18, n. 4, jul./ago. 2010. Disponível em: www.eerp.usp.br/rlae. Acesso em: 5 nov. 2020.

BRASIL, Lei 13.146 de 06 de julho de 2015. Institui o Estatuto da Pessoa com Deficiência – Lei Brasileira de Inclusão. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/Lei/L13146.htm. Acesso em: 04 out. 2020.

CANCLINI, N. G. Consumidores e cidadãos. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.

CORDEIRO, L. V. da S. **Circo além da lona**: os processos de organização e produção das artes circenses. 2015. 68 f. Monografia (Pós-Graduação em Gestão e Produção Cultural) – Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2015.

DECLARAÇÃO UNIVERSAL DOS DIREITOS HUMANOS, 1948.

Decreto nº 5.296, de 2 de dezembro de 2004. Regulamenta as Leis nos 10.048, de 8 de novembro de 2000, que dá prioridade de atendimento às pessoas que especifica, e 10.098, de 19 de dezembro de 2000, que estabelece normas gerais e critérios básicos para a promoção da acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida, e dá outras providências. Diário Oficial [da] União, 3 dez. 2004. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2004-2006/2004/Decreto/D5296.htm. Acesso em: 24 out. 2020.

DORNELES, P. S. et al. **Do direito cultural das pessoas com deficiência**. Revista de Políticas Públicas, 2018.

FAIRBANKS, A. de S. P. **O Tratado de Marraqueche**: direitos fundamentais e as limitações dos direitos autorais. 2016. 88f. Monografia (Bacharelado em Direito) – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Três Rios, 2016.

FRANCO, M. Os Palhaços do Nosso Povo. **Estudos de teatro**. 2012. Disponível em: <https://www.ent.art.br/os-palhacos-do-nosso-povo/>. Acesso em: 29 ago. 2020.

KRONBAUER, G. A.; NASCIMENTO, M. I. M. .O Circo e suas miragens: a Escola Nacional do Circo e a história dos espetáculos na produção acadêmica brasileira. in: **Revista HISTEDBR On-line**, v. 52, p. 238-249, 2013.

MAVRUDIS, S. K. **EnCircopédia**: dicionário crítico ilustrado do circo no Brasil. Belo Horizonte: Mútua Cominacção, 2011.

SARRAF, V. P.; OLIVEIRA, A. S. Do direito à cultura, ao esporte, ao turismo e ao lazer. In: SETUBAL, J. M.; FAYAN, R. A. C. (Org.). **LBI Comentada**. 1. ed. Campinas: Fundação FEAC, 2016. v. 1, p. 143-154.

SASSAKI, R. K. Inclusão: acessibilidade no lazer, trabalho e educação. **Revista Nacional de Reabilitação** (Reação), São Paulo, v. 12, p. 10-16, mar./abr. 2009.

SILVA, A. C. da. **Os (Des)equilíbrios da produção circense no Brasil contemporâneo**. 2014. Monografia (Licenciatura em Teatro)–Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2014.

SILVA, E. S. **Circo-Teatro**: Benjamim de Oliveira e teatralidade circense no Brasil. São Paulo: Editora Altana, 2007.

GESTÃO CULTURAL ENGAJADA: NOVAS REFERÊNCIAS E PERSPECTIVAS A PARTIR DAS EXPERIÊNCIAS DO ACERVO DA LAJE E DO ESPAÇO CULTURAL ALAGADOS, EM SALVADOR - BAHIA

Joelma Stella²⁷

Poliana Bicalho²⁸

Vitor Barreto²⁹

Resumo

Esse trabalho busca discutir a centralidade da cultura para o desenvolvimento de uma sociedade democrática e de direitos, a partir do conceito de gestão cultural engajada. Para tanto, partiremos de abordagens teóricas propostas pelos autores, Víctor Vich (2015, 2017), Vânia Rodrigues (2021), Stéfane Souto (2020), Giuliana Kauark, Gisele Nussbaumer (2021) e Mariana Albinati (2019). Para tanto, traçaremos aproximações com duas experiências de gestão de espaços culturais insurgentes, o Espaço Cultural Alagados e o Acervo da Laje, localizados na península de Itapagipe e no subúrbio ferroviário, respectivamente, regiões historicamente colocadas à margem da configuração geopolítica soteropolitana.

Palavras-chave: cultura; gestão cultural engajada; espaços culturais insurgentes.

Qual o projeto de nação brasileira almejamos? Para esta escrita partimos da centralidade da cultura para o desenvolvimento de uma sociedade democrática e de direitos. E na urgência de um pensamento de gestão cultural ampliada para novas perspectivas, o autor Víctor Vich (2017, p. 49) coloca: “Para transformar a realidade, é preciso primeiro mudar a maneira de olhar para ela”. Portanto, é num posicionamento de gestão cultural menos tecnicista e mais engajada que esta escrita se propõe, ao aproximar reflexões teóricas às práticas exercidas pelo Acervo da Laje e o Espaço Cultural Alagados, ambos localizados na cidade de Salvador - Bahia - Brasil.

Neste sentido, nos é caro pensar sobre o que é cultura, em uma perspectiva da antropologia contemporânea “A cultura preexiste aos sujeitos, e estes se constituem no interior dela, a partir de suas regulações e discursos. A cultura produz desejos, leis

²⁷ Universidade Federal da Bahia. E-mail: joelma.stella@ufba.br.

²⁸ Universidade Federal da Bahia. E-mail: polianabicalho@ufba.br.

²⁹ Universidade Federal da Bahia. E-mail: vitor.barreto.cultura@gmail.com.

e práticas, a partir das quais são geradas as estruturas de pensamento e as subjetividades que as habitam” (VICH, 2015, p. 13). Para o mesmo autor, no escopo de um pensamento latinoamericano a cultura deveria estar situada longe dos debates estritamente culturais e culturalistas, para dar-lhes invólucro de agente chave de mudança social. Neste sentido, as políticas culturais precisam ser compreendidas para além de seu objeto, mas, transversalizadas com outros setores sociais.

Víctor Vich (2015) apresenta o termo “desculturalizar a cultura” como proposta de nova semântica. No pensamento deste autor as políticas culturais não deveriam se atentar em articular um conjunto de ações para o fomento às artes apenas, mas sobretudo compreender a cultura como um campo de produção de subjetividades e que, portanto, devem atuar para o combate à corrupção, misoginia, racismo e homofobia, por exemplo. Compreendendo que não são as ações punitivas que o Estado impõe aos infratores que modificarão a estrutura de opressão, para ele é preciso possibilitar a construção de novos imaginários, seja a partir do acesso dos historicamente excluídos aos espaços de poder, seja na difusão de narrativas contra-hegemônicas. A cultura precisa ser vista para além de assunto de especialistas e acadêmicos ou ainda como objeto de entretenimento, e sim como uma pauta relevante para a transformação social.

Novas práticas do gestor cultural

O gestor cultural é um profissional que exerce um importante papel no desenvolvimento cultural de um país. As autoras Giuliana Kauark e Gisele Nussbaumer (2021) fazem um breve histórico sobre o impacto das políticas culturais brasileiras e seus impactos na formação e atuação do gestor cultural, destacando como o processo de institucionalização dos órgãos de cultura, foram e são importantes para ampliação do raio de atuação destes profissionais. As autoras demarcam claramente a importância da formação crítica dos gestores e a atuação engajada em uma oposição à perspectiva meramente tecnicista. O autor Jacques Ranciere (2009, apud VICH, 2017, p. 50) nos aponta que o trabalho do gestor não deve ser "mera gestão do existente", em uma perspectiva de maior valorização dos produtos, ao invés dos processos. É importante compreender que as várias etapas dos processos de

gestão de uma obra, uma instituição, um grupo cultural, são fundamentais para o campo.

As autoras fazem uma crítica à "política de editais", como mecanismo de financiamento que instaura uma lógica de competitividade e poder no campo cultural e com baixa aderência ao trabalho estruturante e em rede. Um outro aspecto refere-se ainda a lógica mercantil que muitas vezes norteia a prática de gestores culturais, muito mais preocupados em gerar números quantitativos do que qualitativos. Nesse mesmo sentido, Vich afirma que "o que faz o capitalismo funcionar hoje são as suas próprias atividades de gestão". (VICH, 2017, p. 50). Para tanto, o gestor cultural precisa se formar e atuar no tecido social de forma incisiva.

Para tanto, nos é oportuno elencar, as quatro identidades do gestor cultural, delineadas pelo autor Vich (2017). A primeira é de etnógrafo, aquele que conhece as chaves interpretativas do espaço social, dos principais conflitos que nos estruturam como sociedade. Conhecer e reconhecer o seu público, em "360 graus", é estar inserido e implicado na comunidade. A segunda identidade é de curador, como um profissional que gere a produção cultural numa lógica não mercadológica ou estatal, produzindo novas narrativas, a partir da escuta das demandas sociais. A terceira identidade é do militante, como alguém que aposta em um trabalho mais longo e contínuo, de desenvolvimento de vínculos e de lutas, pois sabe da importância da cultura para criação de novos imaginários sociais. E por fim, a identidade do administrador, pois também é necessária competência técnica para planejar, gerenciar, e executar de forma eficiente e eficaz, mas, sem se esquecer da potencialidade do coletivo.

No escopo deste debate, podemos dialogar com o trabalho da pesquisadora Vânia Rodrigues (2021) que propõe examinar a relação entre artistas e produtores, discutindo criticamente o papel de um gerente de arte e em formas alternativas de organização coletiva. Segundo a autora, sua pesquisa parte de

frustrações com as contradições na aplicação prática das relações verticalizadas, com a contradição entre um discurso artístico politicamente comprometido, 'progressista', e práticas internas de trabalho que não oferecem resistência aos abusos do capitalismo, nem procuram distanciar-se dos modelos organizativos da esfera empresarial (RODRIGUES, 2021, p. 420-421).

Nos parece interessante destacar, as inquietudes da autora como disparadora de seu processo de investigação, assim como, a escolha metodológica por realizar 26 entrevistas com gestores e gestoras culturais atuantes em Portugal. A partir da sistematização destas experiências e da análise dos discursos, ela estabelece a existência de três linhas de força que diretamente impactam na atuação deste profissional.

A invisibilidade refere-se à ausência do reconhecimento de seus pares e dos demais integrantes da cadeia produtiva sobre as competências e habilidades deste profissional. A autora nos esclarece que existe uma diferença de visibilidade pública e o justo reconhecimento. O que se reivindica não é a visibilidade artística, mas, sim o entendimento social sobre esta profissão.

A subordinação marca uma relação hierarquizada entre os criadores e gestores. Numa perspectiva limitadora do papel do gestor, como um mero burocrata apto apenas a captar recursos, preencher planilhas, escrever justificativas. Cabe portanto, ao gestor ser o esteio dos devaneios criativos da equipe de criação. O que este distanciamento ocasiona é a falta de sensibilidade dos gestores sobre os meandros das especificidades dos objetos artísticos. E aqui, destacamos sobre o papel do gestor público e como esta ausência reverbera em processos de gestão extremamente burocráticos e em alguns aspectos distantes das necessidades dos agentes culturais.

A terceira linha de força, é o pragmatismo. Pensar no gestor cultural para além da sua dimensão utilitária no projeto/equipamento cultural. É ter consciência ao mensurar o tempo tomado para aspectos burocráticos. Esta linha de força é um convite ao exercício de autorreflexão sobre o seu próprio fazer. É fundamental termos espaços de reflexividade, como um exercício não apenas de avaliação, mas, de encontro com as reais motivações que determinaram esta escolha profissional. Assim, compreendemos que para haver uma gestão cultural engajada, faz-se necessário o exercício de autocrítica.

A gestão cultural deverá afirmar-se não apenas como um conjunto de competências orientadas para a acção e para a resolução de problemas, mas também como prática intelectual e, seguramente,

como campo de pesquisa e experimentação (RODRIGUES, 2021, p. 404).

A autora Stéfane Souto (2020), no seu artigo “Aquilombar-se: insurgências negras na gestão cultural contemporânea”, trata como sujeito da enunciação o corpo negro. Ela busca nos apresentar a ideia de como as narrativas negras insurgentes estão impactando a cena da contemporaneidade, fazendo com que surjam novos posicionamentos no que tange ao papel da cultura e como a gestão cultural, enquanto campo profissional organizativo, pode responder a questões próprias do momento o qual estamos vivendo. Este deslocamento dos posicionamentos dos corpos, cria uma estrutura circular e não verticalizada. O público deixa de ser um fruidor passivo e torna-se também um produtor de cultura. Souto problematiza a partir do pensamento de Vladimir Safatle (2015):

explica que é com o esvaziamento do proletariado enquanto ator histórico de transformação social revolucionária e da luta de classes como dispositivo político central e chave de leitura para os conflitos sociais que, a partir da década de 90, a afirmação cultural das diferenças passa a ocupar esse lugar de centralidade, através das lutas por reconhecimento protagonizadas por grupos historicamente vulneráveis e espoliados de direitos (como negros, gays e mulheres) (SOUTO, 2020, p. 136).

Ainda nas palavras de Souto, as lutas pela afirmação das identidades empreendidas no campo do simbólico se destacam como movimentos culturais insurgentes à medida que assumem uma posição de enfrentamento a uma ordem pré-estabelecida, reivindicando novos regimes de visibilidade e autonomia para se expressar a partir das periferias que ocupam (SOUTO, 2020, p. 137). Mais especificamente sobre as culturas negras, a autora nos lembra que a trajetória de resistência empreendida pela população negra brasileira contra a expropriação material e imaterial promovida pelo colonialismo europeu, nos mostra a capacidade inventiva de grupos marginalizados, no sentido de desenvolver, nas brechas do sistema dominante, táticas que possibilitam formas alternativas de existência e produção de cultura. Nessa perspectiva, a autora, com referências de escritos de Beatriz Nascimento, chega a ideia de aquilombamento como uma tecnologia ancestral negra que pode ser relacionada com a ideia de engajamento.

Ainda segundo Souto (2020), dado o aspecto transversal da cultura no contexto contemporâneo e sua posição estratégica no que se refere às transformações sociais em curso, é coerente que a função desempenhada pela gestão cultural hoje seja deslocada de um papel de caráter mais administrativo para assumir um posicionamento mais engajado no embate político e cultural. Na experiência do quilombamento, o ponto de vista adotado é o da subjetividade negra diaspórica, constituindo-se então uma prática de gestão em primeira pessoa, na qual a vivência do/a gestor/a está inscrita nas ações que desenvolve. Em segundo lugar, uma vez que essa perspectiva leva em consideração o lugar de fala de quem é submetido à violência da invisibilidade, o ato de criar sentidos de quilombamento através de signos culturais produz novas lógicas de representação e, conseqüentemente, uma relação direta de pertencimento e de identificação é criada com o público envolvido. Em terceiro lugar, destaca-se o caráter autônomo e autogerido das experiências culturais de quilombamento assim como foram estruturados os quilombos pelas insurgências ancestrais. Por fim, destacamos o aspecto anticolonial associado a esta perspectiva de atuação na cultura, evocando um posicionamento urgente e ativo da gestão cultural no que se refere ao tensionamento e transformação das estruturas sociais vigentes.

Espaços culturais insurgentes

No artigo *Espacialização das diferentes expressões culturais na cidade*, a autora Mariana Albinati (2019), ao fazer uma reflexão sobre conceitos e definições de espaços culturais, apresenta diferentes lógicas do pensamento sobre cultura que subsidiam também diferentes tipos de espaços culturais. São elas:

- a) a lógica mercantil, fundada na cultura como valor de troca, quer pelo comércio direto de produtos culturais, quer pelo interesse em atrair outros capitais a partir da implantação desses espaços; b) a lógica republicana/distributiva, em que, tomando a cultura como valor de uso, Estado ou iniciativa privada – geralmente com incentivos públicos – procuram democratizar o acesso a produtos culturais e à sua produção, a partir de uma determinada visão de cultura – uma Cultura no Singular; e c) a lógica insurgente, em que entendendo a cultura como valor de uso e/ou como valor de troca, os grupos produzem espaços insurgentes frente ao planejamento cultural do Estado e à lógica do mercado de bens culturais, problematizando o acesso e a distribuição de bens e espaços culturais na cidade, afirmando sua própria visão de cultura e construindo uma Cultura no Plural (ALBINATI, 2019, p. 138-139).

Os diferentes tipos de espaços produzidos por essas diferentes lógicas, são categorizados da seguinte forma: “espaços culturais empreendedores”, “espaços de acesso à cultura” e “espaços culturais insurgentes”. Para Albinati essas sínteses, no entanto, não constituem caixinhas onde se pode acomodar os diferentes espaços culturais para categorizá-los, mas sim conjuntos de elementos e questões com as quais se pode relacionar a prática efetiva desses espaços a fim de analisar e repensar as políticas culturais subjacentes. Os espaços Culturais Empreendedores, são fundados em uma lógica mercantil em consonância com o ideário econômico-cultural do capitalismo flexível; os Espaços de Acesso à Cultura, são fundados em uma lógica republicano/distributiva que se aproxima do ideário da democratização cultural; e a terceira espécie de espaço, no entanto, merece ser formulada diante da necessidade de ampliação da ideia de espaço cultural que a noção de cultura no plural coloca, sendo denominados Espaços Culturais Insurgentes, que, fundados em lógicas outras, colocam em xeque a ideia de cultura no singular.

Albinati lembra ainda que a invenção desses espaços culturais, aqui caracterizados como insurgentes, se realiza fundamentalmente de duas formas diferentes: em primeiro lugar, através das táticas desviantes, de que nos fala Michel de Certeau, que são jogadas astuciosas dos "fracos" para se apropriar do mundo vivido aproveitando as brechas deixadas pelas estratégias dominantes (CERTEAU apud ALBINATI, 2019). Em segundo lugar, através das lutas pelo reconhecimento, ação dos grupos culturalmente subordinados que disputam o poder simbólico com os grupos dominantes, tendo como meta sua participação paritária na sociedade (FRASER apud ALBINATI, 2019). A tática e a luta são, portanto, duas formas de insurgência possíveis àqueles que, de uma forma ou de outra, buscam praticar sua cultura, contribuindo para a construção de uma cultura no plural.

Gestão engajada no território da península de Itapagipe

Conforme mapa organizado pela Associação Cultural do Acervo da Laje - ACAL disponível no site do Acervo da Laje, os museus da capital baiana estão concentrados, em sua ampla maioria, no centro histórico e em bairros da orla turística que compreende o circuito do carnaval, habitados majoritariamente por uma população de classe média branca. Esse contexto de concentração se estende para além dos

museus, abrangendo outros equipamentos culturais públicos e privados, enquanto bairros mais afastados carecem de espaços culturais.

Figura 01: Circuito de abrangência de equipamentos culturais em Salvador.



Fonte: <https://www.acervodalaje.com.br>

Este é o caso dos bairros que formam a região conhecida como cidade baixa ou Península de Itapagipe, território no qual estão inseridas as duas experiências de gestão cultural que tomamos como exemplo para este trabalho, o Espaço Cultural Alagados e o Acervo da Laje ambos localizados na cidade de Salvador.

O Espaço Cultural Alagados fica no fim de linha do Uruguai, Península de Itapagipe, instalado no que foi anteriormente um anexo da Escola Polivalente e faz parte do quadro de espaços culturais da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia - SECULT. Fundado em 1989, é resultado de anos de reivindicações dos moradores da região por um espaço cultural que atendesse as demandas da população.

Assim, o movimento cultural em Alagados foi forjado tendo, desde o princípio, a participação como pressuposto e a transformação da realidade social como objetivo, de modo que a confluência entre os movimento de moradia e de cultura se deu pela percepção dos

interesses comuns e das possibilidades de potencialização que um movimento representava para o outro (ALBINATI, 2010, p. 70).

Antes da criação do Espaço Cultural Alagados houve na região um Cine Teatro, equipamento cultural implementado pelo estado, e que não dialogava com a comunidade nem abria espaço para que a população participasse ativamente das escolhas para a gestão do local. Era um modelo de gestão não participativa e vertical, na qual os moradores da região eram meros espectadores do que era arbitrariamente escolhido pelo estado. Em 2009 o Espaço Cultural de Alagados passou a ser gerido pela educadora social Jamira Muniz, que se tornou referência em gestão cultural engajada por estabelecer uma relação de ponte entre a comunidade e a SECULT, a partir de um processo de diálogo e escuta das demandas dos moradores, que vai muito além do oferecimento de uma programação cultural. A gestão de Jamira transita pelas escolas, casas e postos de saúde da região. Durante a crise ocasionada pela pandemia do Covid-19 o centro cultural virou posto de arrecadação de mantimentos para famílias de Alagados. Em entrevista em vídeo realizada em 2021 para o projeto “Arquivo do Espaço” da Dimenti produções, a gestora coloca que o espaço fechou durante os primeiros meses da pandemia, mas reagiu e reabriu parcialmente porque a demanda da população era muito grande. Segundo Jamira (2021): “As pessoas estavam passando fome, não havia mais a escola para as crianças merendarem, nem o espaço cultural para socializarem, e além disso tudo, a falta de interação social afetou a saúde mental da população”. As ações de arrecadação de alimentos e suporte à comunidade realizadas pelo espaço cultural demonstram um modelo de gestão cultural que pensa a cultura por um viés social, atuante e integrado à comunidade na qual está inserida. Esse tipo de gestão vai além dos aspectos usualmente atribuídos a espaços culturais administrados de um modo mais convencional, onde o equipamento cultural apenas atende a demandas de exibição de trabalhos artístico culturais e eventualmente de formação. A gestão de Jamira coloca-se como agente sócio cultural de transformação das condições desiguais instaladas de modo estrutural na sociedade soteropolitana.

O segundo espaço observado nesta escrita é o Acervo da Laje, que nasceu em 2011 na casa de dona Vilma Santos e do seu marido, o professor e pesquisador José Eduardo, no Alto do Cabrito. Segundo entrevista para a revista Trip em 2018, José Eduardo diz que começou a garimpar as peças que compõem o acervo após uma

provocação de um dos professores presentes em sua banca de doutorado, que disse que depois de estudar os problemas do subúrbio na sua pesquisa, agora ele deveria se dedicar a estudar a beleza do lugar.

Hoje o Acervo da Laje ocupa duas casas, Casa 01 e Casa 02, o sobrado inicial onde o casal vivia e o acervo nasceu, e a segunda casa projetada pelo arquiteto Frederico Calabrese junto com José e Vilma, construída para ser na nova moradia da família e também para melhorar a distribuição do acervo e abrigar espaço para oficinas. O que era um projeto do casal virou a Associação Cultural do Acervo da Laje, composta por moradores da região que trabalham para a manutenção do espaço e difusão das ações ali desenvolvidas. No site do Acervo ele é definido como um espaço de memória artística, cultural e de pesquisa sobre o subúrbio ferroviário de Salvador. Para bell hooks (2006), “Enquanto nos recusarmos a abordar plenamente o lugar do amor nas lutas por libertação, não seremos capazes de criar uma cultura de conversão na qual haja um coletivo afastando-se de uma ética de dominação”. Indo ao encontro dessa afirmativa, segundo José Eduardo, ainda na entrevista para a Trip, “o acervo é resultado da inquietação de uma população que não está conformada com o que é dito sobre ela, é um ato de amor com os moradores do subúrbio e com a própria cidade”.

O Acervo da Laje atua portanto diretamente de modo engajado no processo de valorização da memória, identitária e cultural do subúrbio, em contraponto a ótica estereotipada e pejorativa que recai sobre a região, alimentada em grande medida pela estrutura social classista, racista e violenta que predomina em Salvador. Em 2021, o Acervo da Laje compôs a exposição “A memória é uma invenção”, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, com obras de artistas do subúrbio ferroviário, Indiano Carioca, Zaca Oliveira e Adilson Paciência. O Acervo integrou a exposição que reunia também parte do acervo do Museu de Arte Negra/IPEAFRO, associação carioca responsável pelo legado de Abdias Nascimento, e peças do acervo do MAM-RJ como obras de artistas consagrados no mercado cultural como a pintora modernista Anita Malfatti e a artista plástica mineira Yara Tupynambá. Esse movimento de saída de parte do acervo do subúrbio soteropolitano para um museu que, apesar de moderno, se encaixa nos moldes tradicionais do espaço museal, geopoliticamente instalado em um dos centros econômicos e culturais no país, é

resultado da gestão engajada da associação para difundir e valorizar a própria cultura, por tantas vezes marginalizada. Isso contribui não só para a economia criativa da região, mas principalmente para o fortalecimento da autoestima da população, colocada constantemente em posição de subalternidade na geopolítica soteropolitana, e para a ampliação do horizonte de possibilidades oferecida a essa população.

Desafios e perspectivas

Diante das reflexões sobre gestão cultural engajada, bem como das experiências de gestão de espaços culturais aqui relatadas, entendemos que as experiências apresentadas dizem respeito a espaços culturais que podem ser compreendidos como insurgentes, pois comportam noções de cultura a partir de sua pluralidade. Assim sendo, nos propusemos, mediante uma revisão teórica, refletir sobre os desafios e perspectivas que a gestão de espaços culturais insurgentes tem tido diante do cenário atual brasileiro, em meio a uma catástrofe social, sanitária e política. Destacamos que ambos os gestores, dos supracitados espaços culturais, possuem práticas de gestão engajada e que portanto é possível reconhecer as quatro identidades propostas por Vich.

Destacamos que a gestão destes espaços considera suas características locais de convivência comunitária, favorecendo a criação de contextos de ajuda mútua, solidariedade e fortalecimento de vínculos tão necessários para aplacar a acentuação das dificuldades que a conjuntura política apresenta. As comunidades que estamos tratando nessa perspectiva podem ser construídas a partir de suas características no território físico, como é o caso do entorno, das redondezas do espaço cultural, bem como podem ser comunidades identitárias ou simbólicas, que são aquelas onde pessoas se reúnem por se verem unidas por um vínculo comum como a raça, classe, gênero, faixa etária, sexualidades, ou mesmo pelas expressões culturais fomentadas no local, como é o caso de espaços vocacionados para práticas culturais específicas, como espaços de hip-hop, de cultura cigana, de cultura latina, só para citar uma variedade de exemplos.

Em um cenário de restrições de financiamento, com a diminuição dos mecanismos de fomento públicos e privados diante da debacle econômica que o país enfrenta, o

desafio da sobrevivência pode ser considerado um elemento chave para a gestão de espaços culturais insurgentes, e nessa perspectiva, o desenvolvimento de lógicas de economia solidária, fortalecendo uma rede coletiva de atuantes nesses espaços, pode significar o aumento das condições de sobrevivência. É sabido que o peso das dificuldades de manter um espaço aberto se dá muito pela capacidade de continuar criando atividades e desenvolvendo práticas culturais no dia a dia. Assim, o fortalecimento de dinâmicas coletivas, com divisão de horários e cômodos do espaço entre diferentes pessoas, grupos e/ou coletivos, pode amenizar o aperto que significa bancar solitariamente as despesas e a manutenção do espaço físico, sua memória e as atividades realizadas.

Por fim, trazemos um último elemento que se apresenta como um desafio contemporâneo para a gestão de espaços culturais insurgentes, qual seja: a interseccionalidade entre as várias identidades e pautas dos grupos sociais que constroem tais espaços culturais, de forma que possam ser superadas as dificuldades de relacionar as teorias sobre justiça social entre diferentes grupos com práticas cotidianas que muitas vezes reforçam desigualdades, contribuindo para o enfraquecimento das dinâmicas de convívio e conformação de uma nova realidade, pois, como nos lembra Vânia Rodrigues (2021), "os problemas sociais também estão implicadas no campo da produção artística, e desse modo, diferentes formas de dominação também estão presentes na área cultural, mesmo quando ela se apresenta progressista e com discursos contra-hegemônicos".

Referências

ACERVO DA LAJE. Disponível em: <https://www.acervodalaje.com.br> Acesso: 10 mar. 2022.

ALBINATI, M. **Assistir, entrar em cena, ou roubar a cena?** Políticas culturais no território de Alagados (Salvador - BA) Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia. UFBA. 2010.

ALBINATI, M. Espacialização das diferentes expressões culturais na cidade. IN: KAUARK, G., RATTES, P., LEAL, N. **Um lugar para os espaços culturais: gestão, territórios, públicos e programação.** Salvador: Edufba, 2019.

DIMENTI PRODUÇÕES - ARQUIVO DE ESPAÇO: ESPAÇO CULTURAL ALAGADOS E JAMIRA MUNIZ. Disponível em: <https://youtu.be/YYKN5vWDufl> Acesso em: 30 mar. 2022.

HOOKS, b. O Amor como prática de liberdade. In: **Outlaw Culture**. Resisting Representations. Nova Iorque: Routledge, 2006, p. 243–250. Disponível em: <https://medium.com/enugbarijo/o-amor-como-a-pr%C3%A1tica-da-liberdade-bell-hooks-bb424f878f8c>.

KAUARK, G.; NUSSBAUMER, G. Formação e prática em gestão cultural: entre o tecnicismo e o engajamento. **Extraprensa**, São Paulo, v.14, p.____, mês. 2021. (NO PRELO)

RODRIGUES, V. Gestão cultural: um repto pela desobediência civil. In: **Anais 7 ed. Diálogos sobre Gestão Cultural**. UFBA/UFRB. Ed. Pinaúna, 2021. Disponível em: https://www.coletivogestaocultural.com/_files/ugd/2168e7_20b7456de852405990f39f590fdaadfd.pdf

SOUTO, S. Aquilombar-se: insurgências negras na gestão cultural contemporânea. **Revista Metamorfose**, vol. 4, nº 4, jun de 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/metamorfose/article/view/34426/21352>

VICH, V. O que é um gestor? In: CALABRE, L; REBELLO, C. **Políticas culturais: conjunturas e territorialidades**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. p. 49-54. Disponível em: https://issuu.com/itaucultural/docs/ic-polculturais_vol3_online_af

VICH, V. Dossiê “Políticas culturais na América Latina” - **Periódicos UFF**. Ano 5, número 8, semestral, out/2014 a mar/ 2015. Disponível em: <http://www.pragmatizes.uff.br>

GESTÃO COMPARTILHADA DE EQUIPAMENTO DO PROGRAMA PRACINHAS DA CULTURA: DESAFIOS E PERSPECTIVAS

Tânia Cristina da Silva³⁰

Valéria Cristiane Almeida da Silva³¹

Aítlá Lidiane Hermógenes de Souza Jatobá³²

Luzia Coelho Rodrigues³³

Resumo

Um dos grandes desafios dos municípios na gestão compartilhada de equipamentos culturais é a efetiva mobilização social, que envolve desde a promoção do sentimento de pertencimento das comunidades aos equipamentos até a capacitação para o exercício da gestão do equipamento. Tal desafio é imprescindível para a efetivação do conceito-base do equipamento público oriundo do atual Programa Pracinhas da Cultura, inicialmente denominado Praça do PAC, implantado no ano de 2010 na segunda fase do Programa de Aceleração do Crescimento do governo federal. O presente artigo traz um relato de experiência sobre a atuação no Grupo Gestor do equipamento Pracinha da Cultura do município de Juazeiro-BA, no período de 2018 a 2021. O objetivo é apresentar os desafios e perspectivas da gestão compartilhada do equipamento, a partir de recortes da atuação como membro do Grupo Gestor da Pracinha da Cultura, de aporte de documentos legais relacionados ao equipamento e contribuições de estudos e publicações em bases de dados sobre os temas Gestão Compartilhada, Gestão Cultural e Intersetorialidade. A experiência possibilitou reconhecer alguns entraves que dificultam a participação social na gestão pública de equipamentos culturais e traçar estratégias para uma efetiva gestão compartilhada.

Palavras-chave: gestão compartilhada; gestão cultural; intersetorialidade.

O Programa “Pracinhas da Cultura”, denominação adotada a partir da publicação da Portaria MTUR nº 15, de 10 de maio de 2021, é um equipamento público de caráter intersetorial, já que apresenta em sua estrutura, conforme Cartilha de orientação para as ações de mobilização social nos CEUs (Centros de Esportes e Artes Unificados), a integração de atividades e serviços culturais, práticas esportivas e de lazer, formação e qualificação para o mercado de trabalho, serviços socioassistenciais, políticas de

³⁰ Universidade Federal do Vale do São Francisco. E-mail: tania.silva@univasf.edu.br

³¹ Prefeitura Municipal de Petrolina-PE. E-mail: valeria.cristiane.jua@gmail.com

³² Universidade Federal do Vale do São Francisco. E-mail: aitla.lidiane@univasf.edu.br

³³ Universidade Federal do Vale do São Francisco. E-mail: luzia.coelho@univasf.edu.br

prevenção à violência e inclusão digital em municípios e áreas com escassez dessas atividades (BRASIL, 2014).

Inicialmente denominado Praça do PAC (BRASIL, 2010a), o equipamento também já recebeu outras nomenclaturas, a saber: Praça dos Esportes e da Cultura (PEC), Centro de Esportes e Artes Unificados (CEU), conforme disposto na Portaria nº 18, de 21 de fevereiro de 2013, e Estação Cidadania-Cultura, por meio da Portaria nº 876, de 15 de maio de 2019.

O equipamento foi idealizado no ano de 2010 numa ação conjunta dos Ministérios da Cultura, Esporte, Desenvolvimento Social e Combate à Fome, Justiça, Trabalho e Emprego, que atualmente compõem a pasta do Ministério da Cidadania, sob a gestão do Presidente Jair Bolsonaro (2018-2022); e do Planejamento, Orçamento e Gestão, sob a responsabilidade atual do Ministério da Economia; por meio de Portaria Interministerial (BRASIL, 2010a) que instituiu processo de seleção de propostas para a implantação de Praças do PAC, apoiadas com recursos do Orçamento Geral da União - OGU na segunda etapa do Programa de Aceleração do Crescimento - PAC 2, destinados a municípios elegíveis de acordo com critérios pré-estabelecidos neste programa, visando à promoção da cidadania e à redução da pobreza nos territórios onde seria construído (BRASIL, 2014).

Conforme portaria, a infraestrutura da Praça atende a três modelos de referência desenvolvidos por uma equipe multidisciplinar e interministerial, que foram previstos para terrenos com dimensões mínimas de 700m² (Modelo I), 3.000m² (Modelo II) e 7.000m² (Modelo III), segundo o Manual de instruções para a seleção das Praça do PAC (BRASIL, 2010b), os quais foram financiados com recursos no valor de 1,9 até 3,3 milhões de reais, considerando a dimensão e localização do equipamento, o qual contempla, em sua infraestrutura básica, cineteatro, telecentro, biblioteca, salas multiuso, Centro de Referência da Assistência Social (Cras), pista de skate e jogos de mesa, e, a depender do modelo, ainda dispõe dos seguintes espaços: quadra coberta, espaço criança, quadra de areia, pista de caminhada, vestiários e anfiteatro.

O documento ressalta ainda que a Praça do PAC está situada no eixo Comunidade Cidadã, da segunda etapa do Programa de Aceleração do Crescimento (PAC 2), que

previa, de acordo com o material de orientação, investimentos em habitação, saneamento, mobilidade urbana, pavimentação e equipamentos sociais e urbanos a serem executados pelo Governo Federal, em parceria com estados e municípios (BRASIL, 2014).

Cabe destacar que o programa surge durante a gestão do Presidente Lula (2003-2010), contexto em que foi iniciada a proposta de criação do Sistema Nacional de Cultura, que propõe, entre outras diretrizes, a democratização da gestão com a participação e controle social (PEIXE, 2016; OLIVEIRA, 2018). Nesse sentido, o Programa Pracinha da Cultura (2021), traz uma importante instância de participação que é a mobilização social. Tal proposta também coaduna com diretrizes propostas pela Agenda 21 da Cultura, entre elas, o exercício da democracia e da participação popular nas decisões públicas referentes à cultura (ORTIZ, 2016).

Segundo a Cartilha de orientação, a mobilização social é “a criação de um espaço público de encontro, debate e construção de agendas coletivas (...) que deve funcionar para articulação entre a comunidade, entidades e o poder público...” (BRASIL, 2014, p. 10). O documento traz ainda a ideia de tornar esse espaço referência no território local, além de conceber a mobilização social como “ferramenta para a indução da participação social durante o processo de implantação do equipamento, visando potencializar sua gestão” (BRASIL, 2014, p. 10).

Nesse sentido, os documentos legais e materiais de apoio que norteiam o Programa Pracinhas da Cultura ressaltam que a gestão do equipamento deve ser desenvolvida de maneira compartilhada entre as prefeituras e a comunidade, com a formação de um Grupo Gestor, que é um coletivo formado por representantes do poder público e da sociedade civil, preferencialmente de composição tripartite (poder público, comunidades do entorno e sociedade civil organizada), responsável pelo acompanhamento a administração do equipamento, elaboração de normas que orientam a atuação do coletivo, a exemplo do Estatuto do Grupo e o Regimento Interno do espaço, bem como o repasse de informações acerca do funcionamento no sistema de gerenciamento das Pracinhas, o e-Praças (BRASIL, 2022).

Para potencializar a participação social, os entes federados são obrigados a cumprir uma meta de Mobilização Social e Planejamento da Gestão, além da construção civil e da aquisição de materiais para os equipamentos (BRASIL, 2022). “As ações de mobilização social nos CEUs são de responsabilidade dos entes federados e devem acompanhar o cronograma de execução das obras, tendo duração de cerca de 18 meses” (BRASIL, 2014, p. 27).

A Cartilha de orientação apresenta um anexo com sugestões de programação e dinâmicas para as sete oficinas de mobilização social, que contam com apoio financeiro do Governo Federal e têm como metas a formação do Grupo Gestor, além da execução de uma ação de intervenção no CEU pela comunidade. Vale destacar o que prevê a Cartilha de orientação acerca das etapas necessárias para a gestão e mobilização social do Centro de Esportes e Artes Unificados:

após a inauguração, a equipe de mobilização social do Ministério da Cultura visita os CEUs para validar e ampliar o mapeamento sociocultural realizado. A programação de ativação conta com dois dias no território, nos quais são realizadas conversas com lideranças e gestores, reunião com o Grupo Gestor e uma oficina ampliada com participação da comunidade do CEU (BRASIL, 2014).

No que se refere ao Grupo Gestor, uma de suas competências previstas no modelo de Estatuto do Grupo Gestor é

pesquisar os atores locais (pessoas, lideranças locais, equipamentos e instituições do município, que se localizam próximos à Praça CEU, e tenham participação ou potencial de participação nas atividades do equipamento) para produzir o Mapeamento do Território de Vivência (mapeamento dos atores locais do entorno da Praça CEU) (BRASIL, 2019).

Nesse sentido, ressalta-se a necessidade de formação dos gestores e comunidades para a criação de redes que possibilitem parcerias com outras entidades, a exemplo de projetos extensionistas universitários, que contemplem o equipamento com atividades integradoras socioculturais para a inclusão da comunidade. No Art. 43, item VII da Lei de Diretrizes e Bases da Educação – LDB, uma das finalidades da educação superior é promover a extensão, aberta à participação da população, visando à difusão das conquistas e benefícios resultantes da criação cultural e da pesquisa científica e tecnológica geradas na instituição (BRASIL, 1996).

Para isso, destaca-se a relevância da intersetorialidade que está presente desde a concepção do equipamento, que abrange a assistência social, lazer, cultura e educação, até o conceito-base de gestão compartilhada previsto para o equipamento, e, segundo Moll e Santos (2020, p. 341) “exige trabalho em rede, facilitando o acesso da comunidade do entorno às políticas públicas”.

No entanto, de maneira geral, ainda se observa inúmeras dificuldades de interlocução entre os setores da administração pública, conforme aponta estudo desenvolvido por Ungheri et al. (2021), entre elas estão a falta de formação dos gestores públicos e o déficit de recursos humanos e financeiros. Apesar de ser um estudo direcionado às dimensões do lazer e do esporte, aborda aspectos relevantes sobre os desafios da efetivação do trabalho intersetorial na administração pública.

Apesar de ser executado com recursos do Governo Federal, os municípios são responsáveis pelas obras, aquisição de equipamentos e mobiliário, mobilização social e gestão do equipamento a partir da gestão compartilhada do equipamento. Em pesquisa realizada pela Coordenação Geral de Gestão de Equipamentos, que desde 2015 realiza pesquisas online com as Pracinhas da Cultura inauguradas, visando conhecer o funcionamento e a gestão dos equipamentos e identificar boas práticas, desafios e dificuldades, em 2019, 22% do total de 177 respondentes, apresentam como principal dificuldade para tornar efetiva a gestão compartilhada a falta de recursos humanos e financeiros (BRASIL, 2019).

É necessário notar que os avanços institucionais conquistados em relação à participação social, concorrem com retrocessos, como a apatia política e o "cansaço participativo" gerado na sociedade civil diante das dificuldades e do descaso do poder público na implementação das deliberações construídas coletivamente, ou seja, diante da não realização do que foi definido no âmbito das instituições participativas (conselhos, conferências). (OLIVEIRA, 2018, p. 155).

O objetivo deste relato de experiência é apresentar os desafios e perspectivas da gestão compartilhada de um equipamento público, a partir de recortes da atuação como membro do Grupo Gestor, de aporte de documentos legais relacionados ao equipamento e contribuições de estudos e publicações em bases de dados sobre os

temas gestão compartilhada, gestão cultural e intersetorialidade. A experiência possibilitou reconhecer alguns entraves que dificultam a participação social na gestão pública de equipamentos culturais e traçar estratégias para uma efetiva gestão compartilhada.

A atuação no Grupo Gestor da Pracinha da Cultura

A Praça do PAC (nomenclatura utilizada à época) do município de Juazeiro-BA foi selecionada, conforme resultado divulgado na Portaria nº 484, de 02 de dezembro de 2010, com o modelo II (3.000m²). A obra teve um custo total de R\$ 2.258.008,44, sendo a contrapartida do município no valor de R\$ 238.008,44. O equipamento foi inaugurado em 20 de julho de 2018, durante as festividades alusivas ao aniversário do município, que é celebrado no dia 15 de julho.

Durante a implantação do equipamento era necessário que o ente federado municipal, promovesse oficinas de mobilização social, com o objetivo principal de instigar a participação social e o fortalecimento da gestão do espaço, com a formação do Grupo gestor. Para isso em 2012, a Prefeitura Municipal de Juazeiro-BA publicou no Diário Oficial o Decreto nº 084/2012, que dispõe sobre a criação a Unidade Gestora Local – UGL para acompanhamento, mobilização social e interlocução da Prefeitura Municipal de Juazeiro, com o Ministério da Cultura e os demais Ministérios responsáveis pela Gestão das Praças dos Esportes e da Cultura – PECs, durante o período de obras.

A UGL era estruturada com apenas funcionários do poder público, intitulados coordenadores, de diferentes secretarias, ocupando as seguintes representações: Coordenação Geral; de Engenharia; de Cultura; de Esporte; de Assistência Social; de Desenvolvimento Econômico; de Segurança Cidadã e de Inclusão Digital, objetivando, por meio de cada segmento, promover um enriquecimento prático e teórico durante as mobilizações sociais.

Ainda em 2012, a UGL começou o seu trabalho de apropriação do projeto da Praça dos Esportes e da Cultura (PEC), dando continuidade com a mobilização interna nas secretarias municipais de Juazeiro, para apresentar o equipamento e solicitar o apoio na mobilização social, além da participação no Seminário Internacional em Gestão de

Equipamentos Públicos em Brasília-DF, que contou com dois representantes da localidade de implantação da Praça (CULTURA E MERCADO, 2012).

A mobilização social, primeiro passo para a formação do Grupo Gestor, segundo a Cartilha de orientação do PEC, era dividida em sete oficinas: 1) Sensibilização para apresentar o Projeto PEC, envolvendo os participantes e promovendo um sentimento de apropriação ao equipamento implantado; 2) Grupo Gestor - Gestão Compartilhada, apresentando a importância da participação social; 3) Grupo Gestor - Objetivos e composição, expondo os objetivos do Grupo Gestor e a composição formada por representantes da comunidade, poder público e sociedade civil organizada; 4) Grupo Gestor- Regras e Institucionalidade, momento que seria discutido elementos para compor o regimento interno e estatuto do Grupo Gestor; 5) Usos e programações, para discutir projetos e propostas de utilização do espaço e rotina diária de funcionamento; e por último, duas oficinas de Intervenção artística/ Paisagística, para planejar a ambiência, arborização do espaço e realizar a execução da ação (BRASIL, 2014).

A UGL iniciou a mobilização social em agosto de 2012, com o mapeamento das lideranças dos bairros próximos à construção da PEC, reunião e definição do início das oficinas com essas lideranças, promovendo, a partir daí, apenas duas oficinas até dezembro. Nos anos seguintes, devido a questões administrativas, não houve a continuidade da mobilização social, retornando apenas em outubro de 2017 com a nomeação de novos representantes da UGL, novo mapeamento das lideranças da localidade e comunidades do entorno. Já apresentando o projeto como CEU - Centro de Artes e Esportes Unificados, foram realizadas as sete oficinas com a participação de representantes religiosos, de escolas públicas e privada local, Guarda municipal, servidores da Unidade Básica de Saúde local, usuários e servidores dos Centro de Referência da Assistência Social, secretários municipais e servidores de diferentes instâncias, representantes de associação de moradores, estudantes.

Inicialmente, para as oficinas de mobilização, foi utilizado recurso próprio da Prefeitura Municipal de Juazeiro e, posteriormente, uma instituição foi contratada para promover os momentos que teve como produto: a capacitação dos participantes sobre os conceitos de gestão compartilhada; aproximação de membros representativos e

articuladores do poder público local para um trabalho em conjunto; ambiência artística do espaço que expressou nas paredes do CEU o desejo da comunidade de expor sua história e cultura local (com a cabocla, as brincadeiras de pneu e as mulheres que iam no rio com a lata d'água na cabeça, garantir a sua sobrevivência); o nome do espaço “Centro de Esportes e Artes Unificados Alan Cleber Souza Dantas” em homenagem póstuma a uma criança de 11 anos, morador da comunidade, que faleceu vítima de uma doença, e que, segundo os moradores, era conhecida por várias pessoas pela sua alegria, disposição e prestígio (a votação foi realizada nas escolas do bairro, a partir da indicação de mais outros três nomes sugeridos durante as oficinas, que também foram utilizados para nomear outros espaços do equipamento); formação do Grupo Gestor e definição da metodologia para constituição do grupo, sendo escolhida a eleição que ocorreu em uma assembleia.

O primeiro grupo gestor foi instituído por meio de portaria publicada em 24 de janeiro de 2019, no Diário Oficial do município de Juazeiro-BA. Na oportunidade também foram publicados o Regimento Interno e o Estatuto do Grupo Gestor do Centro de Esportes e Artes Unificados Alan Cleber Souza Dantas, atual Pracinha da Cultura (DIÁRIO OFICIAL, 2019).

Segundo o Estatuto, o Grupo Gestor tem a composição tripartite com membros representantes do poder público, da comunidade do entorno do CEU e da sociedade civil organizada, responsáveis pela gestão compartilhada do equipamento, com poder deliberativo sobre as ações e funcionamento do CEU (DIÁRIO OFICIAL, 2019).

Entre as competências do Grupo Gestor, estão ainda a garantia do envolvimento da comunidade nas atividades do CEU; a articulação com as demais instâncias de participação popular do município; a articulação com demais Políticas, Programas e Ações das esferas federal, estadual e municipal; e a divulgação das atividades do CEU, bem como as relativas ao trabalho do Grupo Gestor para a comunidade (DIÁRIO OFICIAL, 2019).

Nesse sentido, o Grupo Gestor eleito realizou diversas reuniões ordinárias para tratar de questões relativas à Pracinha da Cultura e reivindicar do poder público municipal a manutenção do equipamento, a contratação de pessoal para a oferta de atividades

programadas e a devida transparência na gestão dos recursos financeiros. Mesmo com a dificuldade de obter quorum, as reuniões informais eram mantidas como espaço para o diálogo e encaminhamento de demandas relacionadas ao equipamento. É importante ressaltar que desde a primeira reunião do Grupo Gestor, nunca houve uma participação efetiva dos membros do poder público, bem como uma compreensão acerca da função e importância dessa instância para Praça e seu entorno.

Com o surgimento da Pandemia de Covid-19 e a adoção de medidas preventivas de biossegurança e distanciamento social, as reuniões presenciais foram suspensas. Apesar da tentativa de realização de reuniões por videoconferência, houve apenas a manutenção do grupo de *whatsapp* como canal de comunicação e compartilhamento de informes relacionados ao equipamento, sendo que a retomada das reuniões presenciais ocorreu em outubro/2020.

Em que pese a atuação do Grupo Gestor na busca do pleno funcionamento do equipamento, inúmeros entraves foram observados no cumprimento de suas competências, entre eles: a ausência do cumprimento das etapas previstas na Cartilha de orientação, a saber a visita da equipe de mobilização social do Ministério da Cultura; a realização das etapas de mobilização, pelo ente federativo municipal, apenas para cumprimento das exigências de implantação do equipamento e não por acreditar no efetivo trabalho de uma gestão compartilhada, percebida nas ausências dos representantes do poder público em reuniões e no atendimento às demandas; a troca de secretários da pasta de cultura e o desconhecimento da constituição da política pública do equipamento e da instância de gestão compartilhada.

Conforme noticiado em mídias da região, o equipamento foi inaugurado durante as comemorações do aniversário de 140 anos do município (BLOG CARLOS BRITTO, 2018), no entanto, não houve a presença de representantes do Ministério da Cultura, em desacordo com o documento de referência, impossibilitando a realização de uma etapa importante do processo de mobilização social.

O que se observou na prática é que não havia uma compreensão por parte da sociedade da concepção do grupo gestor e da sua importância como instância de participação social na execução da política cultural. Percebeu-se ainda o não

reconhecimento por parte do ente federado municipal da gestão compartilhada, o que ocasionava inúmeros entraves na efetivação das políticas públicas direcionadas ao equipamento.

Diante desse contexto, as comunidades não entendiam seu papel no controle social e participação na gestão do equipamento, inviabilizando a gestão compartilhada pela descrença nesta instância de poder, somava-se a ausência do sentimento de pertencimento ao patrimônio público. Tais entraves ficaram evidentes na baixa adesão da população às oficinas de mobilização social, mesmo com a divulgação por meio de anúncios em carro de som e divulgação em escolas públicas do bairro. A falta de pertencimento também foi observada no baixo número de pessoas engajadas nas ações desenvolvidas no equipamento.

Nesse sentido, Peixe salienta que

Outra grande dificuldade é o despreparo dos gestores e quadros técnicos da área da cultura para lidar tanto com o planejamento na gestão cultural como com a participação e o controle social. Esse quadro exige um forte investimento na formação e qualificação técnica de gestores e funcionários dos órgãos públicos e instituições culturais. O MinC vem atuando junto com os demais entes federados e universidades, no entanto essa atuação ainda é muito tímida e limitada, diante da importância da questão (PEIXE, 2016, p. 237).

No tocante ao não reconhecimento por parte do ente federado do conceito-base do equipamento que é a gestão compartilhada, implicou na centralização do planejamento e da tomada de decisão e execução das políticas culturais direcionadas à população atendida pelo equipamento, o que descaracteriza a mobilização social e acaba desencorajando a participação dos atores das comunidades.

Em contrapartida, percebe-se a necessidade de geração de informações compartilhadas para os atores envolvidos, a fim de possibilitar estratégias de planejamento coletivo no âmbito das instâncias organizativas intersetoriais (SERRA, 2004; VEIGA; BRONZO, 2014). De acordo com Veiga e Bronzo (2014), a gestão municipal precisa gerenciar as capacidades e recursos para o atendimento a demandas territoriais. Nesse sentido, mudanças organizacionais e de gestão que considerem, em cada política e/ou programa específico, a cultura organizativa dos diferentes setores são necessárias para permitir a identificação de padrões de gestão

compartilhada, considerando, ainda, os arranjos institucionais que viabilizam a gestão horizontal de cada política.

Ressalta-se ainda que a gestão compartilhada preconiza uma relação horizontal, que, pela ausência de conhecimento sobre esse conceito-base, ocasionou a falta de liderança, distribuição de tarefas e responsabilização pelo encaminhamento de demandas. Desta forma, foi observada uma dificuldade na operacionalização de tarefas simples, como o registro da reunião em Ata, o repasse de informações para as secretarias envolvidas na gestão do equipamento, planejamento anual de atividades, entre outras ações.

Outra dificuldade observada foi a ausência de recursos humanos e financeiros, percebida no período de atuação no grupo gestor durante a realização das reuniões ordinárias com periodicidade mínima mensal, conforme estatuto, muitas vezes, canceladas pela falta de quórum, principalmente, pela ausência de representantes do poder público. Também se verificou essa dificuldade na oferta de atividades para a comunidade na Pracinha da Cultura do município de Juazeiro-BA, que deveriam contemplar atividades e serviços culturais, práticas esportivas e de lazer, formação e qualificação para o mercado de trabalho.

Apesar da pesquisa nacional revelar um percentual significativo de funcionamento das Pracinhas, com 98% de atividades programadas e em 70% dos equipamentos distribuídos pelo país, a oferta de atividades programadas ocorrer durante toda a semana, incluindo os finais de semana (BRASIL, 2019), o equipamento localizado no município de Juazeiro não apresentou nenhum cronograma de atividades para a população atendida, no período de 2018 a 2021, excetuando as ações executadas pelo Centro de Referência em Assistência Social, que são viabilizadas por políticas públicas específicas.

A falta de recursos financeiro e de pessoal também foi observada na dificuldade de executar os reparos na infraestrutura de alguns espaços, reposição de materiais esportivos e contratação de monitores para a oferta de atividades programadas, já que o município ainda não dispõe de um orçamento específico para o equipamento, conforme Lei Orçamentária Anual do ano 2022 (DIÁRIO OFICIAL, 2022), contrariando

o que dispõe o regimento interno, que prevê a inclusão de uma “ação específica para o CEU no orçamento municipal, visando garantir recursos para a gestão, manutenção, equipe, desenvolvimento de serviços e atividades no CEU” (DIÁRIO OFICIAL, 2019).

Considerações finais

Pensar a gestão compartilhada no âmbito do Programa Pracinhas da Cultura a partir dos documentos referenciais, da atuação no Grupo Gestor e do aporte teórico pesquisado revelou a necessidade de maior sensibilização da população acerca da relevância das instâncias de participação social, a necessidade da adoção de políticas públicas que promovam a continuidade de ações direcionadas à mobilização social e a formação de gestores públicos e comunidades sobre a gestão compartilhada e a intersetorialidade.

Nota-se, ainda, que o fortalecimento de instâncias de participação social é urgente, devido aos frequentes ataques que a democracia tem sofrido. O desmonte das políticas culturais no Brasil revela a fragilidade de mecanismos de controle social para esse segmento, o que corrobora a relevância do grupo gestor para a efetivação da gestão compartilhada do equipamento.

Para isso, percebe-se a necessidade de articulação de diferentes lideranças e entidades nesse processo formativo, orientado para a promoção do sentimento de pertencimento e envolvimento da população e do poder público na gestão consciente e efetiva do equipamento. A exemplo de ações extensionistas, com o estabelecimento de parcerias com as instituições de ensino superior; do engajamento de movimentos sociais do território na ocupação criativa desses espaços para a divulgação de temas como a economia solidária, educação ambiental, entre outros.

As vivências e contribuições teóricas apontam para a necessidade de esforços coletivos para a preservação dos espaços de participação social constituídos e sensibilização das comunidades na apropriação dessas instâncias de gestão democrática, a fim de garantir a efetivação das políticas públicas culturais.

Referências

BRASIL. Ministério da Educação. Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, LDB 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Disponível em:
http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9394.htm. Acesso em: 07 mar. 2022.

_____. Portaria Interministerial MP/MinC/ME/MDS/MJ/MTE nº 401 de 09/09/2010, institui processo de seleção de propostas para a implantação de Praças do PAC, a serem apoiadas com recursos do Orçamento Geral da União - OGU na segunda etapa do Programa de Aceleração do Crescimento - PAC 2. 2010a. Disponível em:
<https://www.legisweb.com.br/legislacao/?id=225496>. Acesso em: 05 mar. 2022.

_____. Manual de instruções para a seleção de propostas de Praças do PAC. 2010b. Disponível em:
<http://pracinhas.cultura.gov.br/wp-content/uploads/sites/28/2017/12/manual-selecao.pdf>. Acesso em: 05 mar. 2022.

_____. Pracinhas da Cultura – O Programa. [página virtual]. Disponível em:
<http://pracinhas.cultura.gov.br/o-programa/>. Acesso em: 05 mar. 2022.

_____. Portaria MINC nº 95, de 17 de setembro de 2014, regulamenta os procedimentos e as disposições relativas ao acesso, execução e prestação de contas dos recursos destinados às atividades de Mobilização Social e Planejamento da Gestão do Programa Centros de Artes e Esportes Unificados (CEUs), instituído pela Portaria Interministerial MP/MinC/ME/MDS/MJ/MTE nº 401, de 9 de setembro de 2010. Disponível em: <https://www.gov.br/turismo/pt-br/centrais-de-conteudo-publicacoes/atos-normativos-secult/2014/portaria-minc-no-95-de-17-de-setembro-de-2014>. Acesso em: 05 mar. 2022.

_____. Cartilha de orientação para ações de mobilização social nos CEUs. 2ª edição – revista e atualizada Brasília, 2014. Disponível em:
https://prefeitura.pbh.gov.br/sites/default/files/estrutura-de-governo/cultura/7.%20CeU%20das%20Artes%20-%20Cartilha%20de%20orienta%C3%A7%C3%A3o%20para%20mobiliza%C3%A7%C3%A3o%20Social_0.pdf. Acesso em: 05 mar. 2022.

_____. Portaria nº 108, de 27 de outubro de 2015, regulamenta os procedimentos e as disposições relativas ao acesso, execução e prestação de contas dos recursos destinados à meta de Mobilização Social para Ocupação em Formação Artística e Cultural do Programa Centros de Artes e Esportes Unificados- Praças CEUs, instituído pela Portaria Interministerial nº 401, de 9 de setembro de 2010. Disponível em:
https://www.in.gov.br/materia/-/asset_publisher/Kujrw0TZC2Mb/content/id/33297096. Acesso em: 05 mar. 2022.

_____. Coordenação-Geral de Gestão de Equipamentos. Pesquisa sobre o funcionamento das Estações Cidadania – cultura Edição 2019. Disponível em:
http://pracinhas.cultura.gov.br/wp-content/uploads/sites/28/2020/07/final_Dados_Pesquisa_resumo_2019.pdf. Acesso em: 05 mar. 2022.

_____. Pracinhas da Cultura. Modelo de Estatuto do Grupo Gestor dos Centros de Artes e Esportes Unificados - Praças CEUs. Disponível em: <http://pracinhas.cultura.gov.br/wp-content/uploads/sites/28/2019/03/estatuto-do-grupo-gestor.pdf>. Acesso em: 09 mar. 2022.

BLOG CARLOS BRITTO. Espaço destinado à promoção do esporte, cultura, lazer e entretenimento é inaugurado em Juazeiro. 2018. Disponível em: <https://www.carlosbritto.com/espaco-destinado-a-promocao-do-esporte-cultura-lazer-e-entretenimento-e-inaugurado-em-juazeiro/>. Acesso em: 10 mar. 2022.

CULTURA E MERCADO. MinC promove Seminário Internacional em Gestão de Equipamentos Públicos – Cultura e Mercado. 2012. Disponível em: <https://culturaemercado.com.br/minc-promove-seminario-internacional-em-gestao-de-equipamentos-publicos/>. Acesso em: 11 mar. 2022.

DIÁRIO OFICIAL. Prefeitura Municipal de Juazeiro. Anexo I, Estatuto do Grupo Gestor do Centro de Esportes e Artes Unificados Alan Cleber Souza Dantas. Edição 1.391, Ano 7, 24 de janeiro de 2019, p.10. Disponível em: <http://doem.org.br/ba/juazeiro?dt=2019-01-24>. Acesso em: 05 mar. 2022.

DIÁRIO OFICIAL. Lei Orçamentária Anual. Edição 2.426, Ano 10, 08 de janeiro de 2022. Disponível em: <http://doem.org.br/ba/juazeiro/diarios/previsualizar/Yad0kyam>. Acesso em: 09 mar. 2022.

MOLL, J.; SANTOS, L. A. dos. A Praça CEU na perspectiva da Cidade educadora: políticas e equipamentos públicos a Serviço da vida. **Revista Humanidades e Inovação**, v.8, n.5, 2020. p. 335-345. Disponível em: <https://revista.unitins.br/index.php/humanidadesinovacao/article/view/2956/1494>. Acesso em: 05 mar. 2022.

OLIVEIRA, D. J. de. A democracia participativa no âmbito do Sistema Nacional de Cultura (SNC): reflexões sobre a efetividade dos seus mecanismos. **Revista Extraprensa**, [S. l.], v. 11, n. 2, p. 145-157, 2018. DOI: 10.11606/extraprensa2018.148019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/148019>. Acesso em: 6 mar. 2022.

ORTIZ, V. Agenda Cultura 21 – A Porto Alegre do Fórum Social Mundial. In: RUBIM, A. A. C. (Org.). **Política cultural e gestão democrática no Brasil**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2016. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fpabramo.org.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/196/Cultura-WEB-1.pdf?sequence=1>. Acesso em: 05 mar. 2022.

PEIXE, J. R. Sistema Nacional de Cultura: um novo modelo de gestão cultural para o Brasil. In: RUBIM, A. A. C. (Org.). **Política cultural e gestão democrática no Brasil**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2016. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fpabramo.org.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/196/Cultura-WEB-1.pdf?sequence=1>. Acesso em: 05 mar. 2022.

SERRA, A. La gestión transversal: expectativas y resultados. In: **Congreso Internacional del Clad**, IX, Madri, 2004. Disponível em:

<http://biblioteca.municipios.unq.edu.ar/modules/mislibros/archivos/0049633.pdf>.
Acesso em: 08 mar. 2022.

UNGERI, B. O.; DA SILVA PINTOS, A. E.; CHABARIBERY CAPI, A. H.; STARLING DE ALENCAR, G.; CLAVER BARCELOS DE MIRANDA, P. Trabalho em rede e intersectorialidade nas políticas públicas de lazer e esporte de Ouro Preto/ MG. **Revista Brasileira de Estudos do Lazer**, [S. l.], v. 8, n. 1, p. 18–37, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/rbel/article/view/26230>. Acesso em: 5 mar. 2022.

VEIGA, L. da; BRONZO, C. Estratégias intersectoriais de gestão municipal de serviços de proteção social: a experiência de Belo Horizonte. **Revista de Administração Pública**, 2014, v. 48, n. 3, pp. 595-620, maio/jun.2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rap/a/Typ84H5vxBZwhrsrqMhzdSc/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 08 mar. 2022.

GESTÃO DE ESPAÇOS CULTURAIS INDEPENDENTES E A INFLUÊNCIA SOBRE AS IDENTIDADES CULTURAIS

*Pablo Sousa*³⁴

*Maria Fernanda Cavalcanti*³⁵

Resumo

O presente artigo traz o estudo sobre aspectos da gestão e atuação de espaços culturais independentes e sua grande influência perante as identidades culturais, abordando como exemplo o Museu da Maré, que através de sua idealização contribuiu para a ressignificação da história e memórias locais refletindo no fortalecimento identitário de grupos sociais populares. Considerando, também, o contexto pandêmico e as problemáticas que surgiram nesse período e suas readaptações. Assim como o papel de um gestor cultural está alinhado à etnografia, curadoria, militância e gestão (VICH, 2007) o presente estudo traz a compreensão acerca destes espaços contra hegemônicos como instigadores de reflexões culturais e políticas, que influenciam e fortalecem a autoestima de diferentes grupos na sociedade, resultando na formação e no desenvolvimento de identidades sociais fazendo com que os seres humanos criem suas próprias finalidades culturais.

Palavras-chave: espaços culturais; identidades culturais; Museu da Maré.

O referido artigo traz como identificação central de estudo a gestão e atuação de espaços culturais independentes e sua grande relevância no desenvolvimento do fenômeno das identidades culturais. Trazendo o Museu da Maré como um grande

³⁴ UNIPAMPA. E-mail: pablosousa.aluno@unipampa.edu.br

³⁵ UNIPAMPA. E-mail: mariaferraz.aluno@unipampa.edu.br

exemplo de um espaço contra hegemônico e que contribui para o fortalecimento identitário local. Levando em consideração o contexto pandêmico que não deixa de ser atual, onde esses espaços e a própria cultura se mantêm vulneráveis, foi então regulamentada a Lei Aldir Blanc, como tentativa de amparar os lugares e agentes que trabalham e vivem de cultura.

A Lei Aldir Blanc prevê uma renda emergencial mensal (R\$ 600,00 em três parcelas) aos trabalhadores e trabalhadoras da cultura; subsídio mensal (entre R\$ 3 mil e R\$ 10 mil) 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 (RABELO, 2020).

A partir de um olhar advindo da gestão cultural e a dimensão do ensino de Produção e Política Cultural o pensamento será direcionado no aprofundamento da cultura como fortalecimento da autoestima de diferentes grupos sociais e na compreensão desses lugares, como provocadores de pensamentos, de desenvolvimento e formadores de identidades sociais, a partir de suas ações que instigam o sujeito e sua consciência para que crie suas próprias finalidades culturais e assim possa intervir no mundo à sua volta, como crítica sobre si mesmo e sobre a sociedade.

De fato, o objetivo de um gestor é construir novas vontades coletivas. A justiça econômica é urgente, mas sabemos que, para mudar a sociedade, é preciso uma nova cultura comum além da construção de um novo imaginário, de novas mentalidades. O gestor cultural é, então, uma pessoa que acredita na cultura como agente decisivo nesse aspecto. Ele sabe que, trabalhando com objetos culturais, é possível intervir nos imaginários, influenciar os laços humanos (VICH, 2007, p. 53).

Os espaços culturais independentes são lugares que reinventam as noções de cultura, comunidade e memória, usando a arte e as dimensões da vida social como elemento principal para crítica dentro de um processo de transformação social, pensando nas necessidades do público como espectador e também inserindo-o como participante ativo diante de todos os programas e ações que são realizados ali. Acerca do contexto pandêmico, muitos desses espaços não tiveram outra escolha e começaram a usar a tecnologia virtual para dar continuidade aos seus trabalhos e atividades, que de tal forma continuam resistindo e trazendo mais visibilidade e reconhecimento para a cultura, mas como as gestões desses lugares dedicados ao imaginário, à memória, à fruição e ao conhecimento traçaram suas ações para

alcançar o público e despertar o sensível diante da experiência que se deslocou do real para o virtual.

Diante da reflexão abordada, pode-se pensar nas limitações e dificuldades desses espaços culturais perante o deslocamento da sua interação com os públicos de cultura, que passa nesse momento para o meio virtual e fazer com que se desperte o imaginário do público, para que todas as formas de compreensão sejam passadas e assim compartilhadas, focando na absorção dessas ideias que são criadas e difundidas diante da experiência adquirida através desses lugares. Ressalta-se a grande importância desses espaços para a alimentação da vida cultural e como dispositivos de desenvolvimento das identidades culturais ali presentes, considerando seu público como estrutura principal para tratar de diferentes assuntos a partir de uma forma crítica, para que possam se enxergar e refletir sobre o mundo ao seu redor e poder quebrar estigmas de que são cotidianamente passados despercebidos na sociedade.

A cultura é capaz de conformar ou modificar, prender ou libertar a sociedade e tais opções dependem inexoravelmente do próprio tratamento que é dado à cultura. Quanto mais controlável e padronizada, menos ela será capaz de promover mudanças de comportamentos, hábitos e valores. Quanto mais censurada em suas formas de expressão artística e de manifestação política, religiosa, etc, menos contribuirá com os processos de libertação de medos, preconceitos, violências e injustiças (KAUARK e LEAL, 2019, p. 143-144).

Assim também aprofundar os pensamentos sobre o fenômeno das identidades culturais que residem e se constroem perante cada um desses espaços estudados, trazendo a percepção de como esses lugares se enxergam e quais os papéis deles diante a sociedade. Pensando nas formas de gestão e criação de ações que instigam suas próprias identidades, fazendo com que esses espaços não se percam e ganhem ainda mais visibilidade e autonomia de poder, tratando de assuntos que problematizam seu próprio território e o mundo afora.

Ressalta-se a importância da ação cultural que se apresenta nesses diferentes espaços culturais como ferramenta de criação e organização, fazendo com que as pessoas inventem seus próprios fins no universo cultural. Consideram-se os espaços culturais independentes onde a produção cultural se torna muito mais crítica, com um

dos objetivos de facilitar o acesso das pessoas aos pontos provedores de cultura, às suas ações e obras, e de pessoas a outras a partir do sensível despertado pelas relações com tais obras, emergindo na união de pensadores e desenvolvendo o seu eu e se transformando em nós, o coletivo.

O coletivo se dá a partir de todas essas ideias e pensamentos compartilhados, construindo uma teia de conhecimentos, possibilitando que todos possam se expressar de diferentes maneiras e tenham seu momento de fala e reflexão. Porém, em meio à pandemia, essa ideia de coletivo cultural acaba sofrendo uma enorme ameaça, pois ele conseqüentemente acaba acontecendo virtualmente, sendo assim bem mais difícil de atender a demanda do público devido às limitações de comunicação. Pensamos na necessidade de ações culturais que estejam mais próximas dos públicos e dos espaços. Nesse sentido, é interessante destacar a grande necessidade dos espaços culturais independentes em se reinventar constantemente na relação com a comunidade em que atuam, para estar atendendo as demandas do público e assim poder tratar do foco central, que é o desenvolvimento de identidade social.

Contextualização de espaços culturais

O intuito de abordar os espaços culturais independentes como formadores e desenvolvedores perante a sociedade se dá decorrente dos estereótipos que se formam e se difundem sobre esses locais. Muitos enxergam esses espaços como apenas “mais um edifício” e seguem marginalizando e generalizando sem ao menos conhecer, ignorando totalmente sua história e a importância de seu papel como espaço cultural.

Nesse sentido, este artigo traz a ideia de alavancar questões a respeito de como interpretar estes locais não apenas como estrutura, mas como disseminadores capazes de fortalecer identidades culturais, assim, quebrando estigmas sociais. Por intermédio disso, aprofundam-se contextos desses equipamentos e suas finalidades.

Compreende-se por equipamentos e espaços culturais aqueles locais cujos usos ou apropriações têm como objetivo produzir e difundir práticas culturais e bens simbólicos. Com frequência, essas

terminologias são utilizadas de maneira sinônima, apesar da noção de equipamento ser de edifícios previamente concebidos para acolher uma ou mais expressões culturais e atividades correlatas, diferindo-se da ideia de espaços culturais, locais que, a princípio, não foram construídos com a função de abrigar atividades culturais, mas que terminam se transformando em espaços de criação, formação, produção ou difusão de expressões artísticas culturais (KAUARK e LEAL, 2019, p. 128).

Estes espaços e onde estão localizados contribuem na autoestima de diferentes grupos sociais, tanto na zona periférica quanto na zona central de uma cidade. São abordadas formas diferentes de ações culturais, pois cada grupo tem realidades distintas, porém todos têm o mesmo foco. E é onde entra uma das mais importantes funções desses espaços, conhecer seu público e focar sua curadoria diante os mesmos, mas não é apenas elaborar uma ação cultural deve-se pensar no público além de um alvo a ser atingido, inserindo-os nas elaborações, alimentando suas finalidades culturais e contribuindo para o direito de cada um à participação da sua própria vida cultural e seu direito de livre criação.

Na Recomendação sobre a Participação dos Povos na Vida Cultural (1976), a Unesco definiu de forma mais precisa duas dimensões dessa participação: a dimensão ativa, que pode ser traduzida como o direito à livre criação; e a dimensão passiva, aqui compreendida como direito à fruição. Por dimensão passiva entende-se, “as oportunidades concretas disponíveis a qualquer pessoa, particularmente por meio da criação de condições socioeconômicas apropriadas, para que possa livremente obter informação, treinamento, conhecimento e discernimento, e para usufruir dos valores culturais e da propriedade cultural”; por dimensão ativa compreende-se “as oportunidades concretas garantidas a todos - grupos e indivíduos - para que possam expressar-se livremente, comunicar, atuar e engajar-se na criação de atividades, com vistas ao completo desenvolvimento de suas personalidades, a uma vida harmônica e ao progresso cultural da sociedade (RATTES, 2014, p. 11).

Focando nos espaços culturais independentes, que é a temática abordada, a sua diferenciação está nas ações culturais proposta por esses lugares, são de uma aproximação maior com o público e tendem a se reinventar frequentemente, e a produção cultural se torna muito mais crítica e contra hegemônica, abordando assuntos que são tabus para a sociedade. Estes lugares pensam além de comunicar a arte com pessoas, focam também em comunicar pessoas com pessoas.

A partir disso, destaca-se o Museu da Maré como um exemplo de espaço cultural que foi localizado para abordagem e segue nessa linha de pensamento. Atrilando o

uso da cultura no desenvolvimento diante a sociedade em meio de uma orquestra de vários instrumentos culturais, que tocam seu público e instigam as pessoas para que possam se enxergar e assim também poder ver o mundo de forma crítica, restabelecendo suas conexões.

Pode-se afirmar a importância das necessidades destes locais para as cidades e seus povos, de diversidade distinta, gerando desigualdades sociais existentes. Mas também se ressalta a grande função destes locais, que é a criação e fomentação do coletivo, unindo os públicos a uma causa e objetivo, usando da cultura como arma principal para rebater os ataques que a própria cultura sofre diante todos os cenários vividos e que se resiste até os dias atuais. Podem-se pautar também os ataques que os espaços culturais acabam sofrendo e muitas vezes a desvalorização desses lugares, mas sempre se mantendo firmes e bem estruturados para que possam intervir na sociedade, não só como um vago espaço, mas como um coletivo que se intensifica a cada saber adquirido e a cada ação realizada.

Museu da Maré e identificação cultural

Os espaços culturais podem alcançar diferentes grupos na sociedade, diante disso, também influencia no desenvolvimento de cada um, possibilitando diversas linguagens e expressões artísticas, que caminham lado a lado em seu cotidiano. Estes lugares não apenas oferecem acesso à cultura e reconhecimento das artes e suas histórias, mas incluem tais grupos a tais instrumentos culturais.

Como os espaços culturais independentes são bem mais próximos de seu público, eles são obrigados a reinventar estratégias para que exista o envolvimento dos grupos, dentro das ações culturais, possibilitando a interação social. Com isso, estes pontos de cultura não são apenas reprodutores de ações culturais, mas sim lugares que atrelam camadas mais densas, como o desenvolvimento das identificações culturais, simbólicas e da memória, pois é a partir do conhecimento que o homem é capaz de sonhar, imaginar, criar, produzir e mudar o mundo a sua volta. A forma crítica abordada por estes espaços serve para desenvolver o sensível dos receptores das ações culturais, fazendo com que criem uma autocrítica da realidade, possibilitando diversas visões de mundo.

Nesse sentido é interessante destacar que os espaços culturais independentes tendem, em sua maioria, a se reinventar constantemente. Seja na forma como se financiam, relação com a comunidade em que atuam, nas novas alternativas que estabelecem para o mercado, ou na maneira como comunicam suas ações (WANDERLEY, 2012, p. 92-95).

Então, apresenta-se o Museu da Maré. Esse precioso espaço de difusão cultural e patrimônio material e imaterial foi inaugurado em 2006 na favela da Maré, no Rio de Janeiro, e é conhecido por ser o primeiro museu de favela no Brasil criado pela própria comunidade. Diante a isso, ressalta-se a forte atuação dos moradores locais neste espaço, permitindo a disseminação do protagonismo das identidades existentes nessa região. De acordo com Chagas, deve-se democratizar o acesso aos museus, mas, além disso, deve-se também relacionar a democratização no próprio museu.

É importante não apenas democratizar o acesso aos museus, mas democratizar o próprio museu, a própria concepção de museu, exemplificado pelo Museu da Maré, que foi fundado por um grupo de moradores ou ex-moradores da região da Maré (CHAGAS, 2011, p. 33).

O fenômeno das identidades culturais está sempre em constante transformação e é um dos papéis principais dos espaços culturais contribuírem para este desenvolvimento. O Museu da Maré tem um estrondoso impacto em sua localidade, pois atua não somente como um espaço de difusão cultural, mas também, um refletor de vivências onde instiga ainda mais a sua comunidade a se transformarem e se conectarem, destacando a sua tremenda função no desenvolvimento sobre as identidades, que se encontram em meio a esse anseio pela representatividade e locais nos quais possam difundir e refletir sobre suas memórias.

Atualmente, diante à cultura midiática, observa-se a grandiosa diversificação de identidades culturais que é utilizada por milhares de pessoas culturalmente diferentes. Os meios de comunicação contribuem diante a sociedade, ressaltando em seus trabalhos as diferentes realidades existentes no mundo. Isso tudo serve de reflexo para que outras comunidades possam absorver conhecimento e vivências que não fazem parte de seu cotidiano, as facilidades que estes mecanismos trazem nos dias atuais são de grande relevância para o desenvolvimento cultural, pois essas redes vão se ampliando e se reinventando. Não se pode simplesmente ignorar o fato

de que estes espaços estão interligados a identificações culturais, pois suas ações instigam o ser humano resultando nas suas representações simbólicas da sociedade e também valorizando a autoestima de grupos que por muitas vezes diante dos preconceitos sociais são superestimados. Independentemente da localização desses espaços, todos são ligados a um tipo de público e tendem a ter demandas que se referem à necessidade dos mesmos, assim, se tornam importantes os estudos sociais das comunidades que estão ao redor desses pontos culturais, pois pode-se elaborar estratégias que façam com que se desperte o sensível diante desse público e logo após esse mapeamento pensar também como irão reproduzir essas ações culturais, para que não se perca a mensagem e se possa ter um retorno da ação proposta, os compartilhamentos dessas ideias resultam no restabelecimento do desenvolvimento de suas ideologias culturais.

Espaços culturais: do real para o virtual

Os espaços culturais são locais ligados constantemente ao imaginário, à vivência, e à percepção. Conforme o contexto pandêmico que ocorreu por conta do vírus do COVID-19, muitos espaços foram obrigados a fechar suas portas e encerraram suas atividades por tempo indeterminado, para evitar a disseminação da doença em aglomerações ocasionadas nos locais públicos, mas uma das maiores dúvidas é como estes locais se reinventaram perante a pandemia para restabelecer contato com seu público e como traçaram seu caminho que de repente sai do real para o virtual.

Pensando também no papel social atribuído às instituições culturais, esses espaços têm procurado reinventar suas práticas diárias e se adaptar ao momento. Para isso investem na criação de conteúdos diferenciados e nas práticas que podem suscitar novas reflexões sobre a arte, seus acervos e à cultura em geral e trabalham, sobretudo na ideia de transformar as plataformas digitais e redes sociais em novos espaços para discutir e fomentar a arte (QUAIATTO, 2021, p. 179).

Ressaltando as problemáticas causadas, destacam-se exemplos de como estes lugares estão sobrevivendo diante da precariedade que ocorre sobre a cultura, e também com a falta das experiências adquiridas no contato presencial da obra e ações culturais que eram realizadas, que neste momento sofre a transição do meio físico para o digital. Pensando no ambiente virtual, que facilita este contexto precário

o contato com as pessoas, as ferramentas de comunicação ajudam muito na disseminação desses conteúdos que são produzidos e compartilhados na internet pelos espaços culturais. Resultando na famosa globalização que a partir da era da informação acaba interconectando os povos e suas culturas.

Como argumenta Anthony McGrew (1992), a “globalização” se refere àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado (HALL, 1992, p. 67).

Sobre este cenário, podem-se ressaltar as dificuldades que estes espaços enfrentam, tanto na economia quanto na reprodução de suas atividades que se deslocam para o virtual, sendo assim, acabam totalmente com a sensibilidade que era despertada no presencial. Em detrimento disso, estes espaços começam a usar as suas redes sociais como uma das alternativas para dar continuidade ao seu trabalho e mostrar resistência sobre este cenário precário. As formas de transmissão das ações culturais tendem a ser pensadas de acordo com a absorção das ideias do público sobre tais atividades, para que a absorção desses conhecimentos seja efetivamente adquirida. Tornando a facilidade da web uma ferramenta educacional, para que se possa utilizá-la como maneira de fuga para todas as formas de alienação que rodeiam esse ambiente, assim esses espaços passam a oferecer cursos, palestras e oficinas na área da cultura.

Conclusão

A cultura, propriamente, tem várias camadas e se funde de diversas maneiras. Mas para poder viver de cultura não é simplesmente fácil, como se pode enxergar diante a todas as circunstâncias abordadas no artigo presente. Estes espaços culturais independentes fazem um papel o qual muitos não entendem e não procuram entender, mas é exatamente esse o ponto que estes locais querem atingir. O Museu da Maré é dado como um grande exemplo de espaço que relaciona suas ações culturais a sua regionalidade, desperta o desenvolvimento dos povos que ali residem, atingindo suas representações identitárias e servindo de forte influência a outros espaços, destacando que não existe um lugar específico para fruição da arte. O contexto pandêmico, diante a esse repertório, desperta um forte antagonismo para se reconectar com a sociedade, destacando problemáticas que já eram existentes,

porém em meio à pandemia se tornaram mais evidentes. A compreensão que surge a partir de todas as ações culturais realizadas por estes meios culturais, que englobam o ser humano, fazem com que ele amplie sua visão diante da sociedade e do mundo, despertando a sua crítica e o sensível que atualmente é um fenômeno muito difícil de ser tocado, mas é por isso que estes espaços culturais focam no desenvolvimento das identificações culturais, para que diferentes grupos se conheçam, se atrelem e se respeitem como um coletivo em meio à esse grande mundo.

Referências

ARAÚJO, H. M. M. Museu da Maré: entre educação, memórias e identidades. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. FapUNIFESP. Ciências Humanas, [S.L.], v. 12, n. 3, p. 939-949, dez. 2017.

HALL, S. Globalização: compressão espaço-tempo e a identidade. Em direção ao pós-moderno global? In: HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. p. 67-89.

KAUARK, G.; LEAL, N. Camadas tangíveis e intangíveis da gestão de espaços culturais. In: RUBIM, A. A. C. (org.). **Gestão cultural**. Salvador: EDUFBA, 2019. p. 127-147.

RABELO, C. Lei Aldir Blanc, Política Cultural e Audiovisual. **Revista Exibidor**, São Paulo: 2020.

RATTES, P. C. dos S. Espaços culturais públicos e participação social: A busca por um modelo de gestão compartilhada. In: **Anais do III Encontro Internacional de Direitos Culturais**. Fortaleza: 2014.

VICH, V. O que é um gestor? In: CALABRE, L.; REBELLO, D. **Políticas culturais: conjunturas e territorialidades**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017, P. 49-54. Disponível em: https://issuu.com/itaucultural/docs/ic-polculturais_vol3_online_af Acesso em: 20 mar. 2022.

QUAIATTO, R. Bienal 12 Online. **Revista Farol**, [S.L.], v. 16, n. 23, p. 176-187, 24 jan. 2021. Universidade Federal do Espírito Santo. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.47456/rf.v1i23.31262>.

Insurgências e práticas contra hegemônicas na gestão de espaços culturais

Gisele Nussbaumer³⁶

Nathalia Leal³⁷

Stéfane Souto³⁸

Vitor Barreto³⁹

Resumo

Assim como os estudos das políticas culturais consideram, há algum tempo, que seus sujeitos podem ser múltiplos. As formulações acerca da gestão cultural também têm se debruçado sobre uma pluralidade de experiências, modelos e sujeitos, apesar de ainda privilegiarem aquelas mais institucionalizadas e tradicionais. Neste artigo procuramos identificar e analisar as iniciativas do Acervo da Laje, Casa Preta e Teatro Gamboa, espaços culturais de Salvador, cuja gestão cultural se contrapõem aos modelos tradicionais de gestão cultural, bem como a contextos sociais e políticos hegemônicos e conservadores como o que assola hoje o Brasil. Procuramos compreender a partir de estudos e entrevistas realizadas junto a esses espaços, o que seria e qual a importância de uma gestão cultural engajada ou contra hegemônica, em que contextos tais experiências e práticas estão inseridas e se desenvolvem, que sujeitos e agentes estão mais diretamente nelas envolvidos e que implicações e fissuras podem provocar no status quo.

Palavras-chave: Espaços culturais; gestão cultural; Insurgências

O desmonte e o desmando do governo federal fizeram a gente se reaglutinar, se repensar, voltar para a base. O recuo que a gente deu foi na verdade para essa explosão que vai acontecer e está acontecendo.

José Eduardo Ferreira – Acervo da Laje

Os estudos sobre as políticas culturais reconhecem, há algum tempo, que os sujeitos e protagonistas responsáveis pelas mesmas são cada vez mais diversos, até mesmo porque o Estado, apesar dos avanços em um período recente no Brasil, nunca se mostrou capaz de atender de forma estruturante e contínua as demandas do campo

³⁶ Universidade Federal da Bahia. E-mail: gica.mn@gmail.com.

³⁷ Universidade Federal da Bahia. E-mail: leal.nathalia@gmail.com.

³⁸ Universidade Federal da Bahia. E-mail: stefanesouto@gmail.com.

³⁹ Universidade Federal da Bahia. E-mail: vitor.barreto.cultura@gmail.com.

da cultura em sua amplitude. As formulações acerca da gestão cultural também vêm se dedicando, mais recentemente, a uma maior pluralidade de experiências e práticas de gestão, assim como reconhecendo a sua importância e impactos no cenário político-cultural, apesar de ainda privilegiarem as mais institucionalizadas e tradicionais.

Considerando essa perspectiva e a necessidade premente de se repensar esse emergente campo de atuação profissional que é a gestão cultural, o propósito deste artigo é refletir sobre e dar visibilidade a algumas experiências de gestão que vêm sendo desenvolvidas em espaços culturais da cidade de Salvador, na Bahia. São experiências que se distanciam dos modelos mais tradicionais de gestão e que se contrapõem, de diferentes formas, a contextos políticos hegemônicos e conservadores como o que nos assola hoje no país.

Entendemos que alguns espaços soteropolitanos são hoje referência enquanto 'espaço cultural' justamente pela forma como são geridos e se posicionam no contexto em que se inserem. São espaços culturais que vem se afirmando em enfrentamentos inevitáveis e trazendo à tona provocações que pautam o debate contemporâneo na área. Estamos falando, em sua maioria, de casas culturais que dialogam entre si e com outros espaços e coletivos, que atuam em rede e têm um papel fundamental nos seus territórios, onde assumem muitas vezes responsabilidades que seriam, a priori, do poder público.

Tais espaços culturais são costumeiramente denominados como "alternativos, autônomos ou independentes", ou até mesmo considerados "intencionais e/ou insurgentes". Muito mais que alternativos a um circuito cultural tradicional, eles se apresentam como autônomos em relação às convenções ou às dimensões simbólicas hegemônicas, pois não estão a serviço do mercado, nem do Estado, nem de uma instituição mantenedora, sendo, sobretudo, locais de encontros e convivência que fazem contraposição a uma ordem vigente (TOLEDO, 2014). A subversão à lógica hegemônica que predomina hoje seria a principal tática de existência desses lugares que, segundo a pesquisadora Mariana Albinati (2019), surgem justamente a partir da ausência ou do desejo de artistas, grupos e coletivos de não se submeter aos espaços

existentes (que ainda são poucos), seja geridos pelo Estado ou pelo mercado. A autora explica:

A invenção desses espaços culturais, aqui caracterizados como insurgentes, se realiza fundamentalmente de duas formas diferentes. Em primeiro lugar, através das *táticas desviantes*, de que nos fala Michel de Certeau, que são jogadas astuciosas dos “fracos” para se apropriar do mundo vivido aproveitando as brechas deixadas pelas estratégias dominantes (CERTEAU, 1994). Em segundo lugar, através das lutas pelo *reconhecimento*, ação dos grupos culturalmente subordinados que disputam o poder simbólico com os grupos dominantes, tendo como meta sua participação paritária na sociedade (FRASER, 2007). A tática e a luta são, portanto, duas formas de insurgência possíveis àqueles que, de uma forma ou de outra, buscam praticar sua cultura, contribuindo para a construção de uma Cultura no Plural (ALBINATI, 2019, p. 150).

O Acervo da Laje, a Casa Preta e o Teatro Gamboa se destacam como espaços de referência em Salvador e são aqui analisados considerando os seus papéis, importância, formas de atuação e modos de gestão que, em nosso entendimento, são determinantes para a sua própria sobrevivência, principalmente considerando o contexto de desmonte das políticas e das instituições responsáveis pelas políticas para a área, além dos episódios de perseguição e de censura que se tornaram frequentes no campo cultural no Brasil a partir do projeto neoliberal-necrófilo do governo Bolsonaro.

Para melhor conhecer e analisar esses três espaços culturais, além da pesquisa bibliográfica, da consulta a documentos e acompanhamento das redes sociais, promovemos uma entrevista/encontro⁴⁰ com os gestores e gestora que estão à frente dos mesmos, reunindo para uma escuta e troca: José Eduardo Ferreira e Vilma Santos (Acervo da Laje⁴¹), Gordo Neto (Casa Preta⁴²) e Maurício Assunção (Teatro Gamboa⁴³).

Nossa intenção foi a de compreender como esses(a) profissionais percebem os espaços que gerem, suas formas de gestão, se suas práticas se contrapõem de fato a modelos mais tradicionais ou hegemônicos de gestão cultural, quem são as pessoas

⁴⁰ Entrevista realizada com José Eduardo Ferreira e Vilma Santos (Acervo da Laje), Gordo Neto (Casa Preta) e Maurício Assunção (Teatro Gamboa), no dia 22 de novembro de 2021, pela plataforma Google Meet.

⁴¹ <https://www.acervodalaje.com.br/>

⁴² <https://casapreta.art.br/>

⁴³ <https://www.teatrogamboaonline.com.br/>

que estão à frente desses espaços, em que medida suas trajetórias interferem na gestão dos mesmos e qual a importância de uma gestão engajada/comprometida politicamente no momento atual.

Interessava-nos ainda localizar os reflexos do ambiente político instaurado pela ascensão da extrema-direita ao governo nacional a partir do golpe de 2016 na atuação dos mesmos, as táticas desenvolvidas para o enfrentamento a esse ambiente, e quais as perspectivas para um futuro próximo dos espaços culturais independentes no Brasil e, mais especificamente, na Bahia.

Para isso, consideramos os reflexos desse ambiente também na Bahia, que em 2007, com a eleição de Jaques Wagner (PT) como governador, criou uma secretaria de cultura autônoma, se alinhou com as diretrizes do governo Lula e se destacou por suas políticas para a área cultural; mas que hoje, com Rui Costa (PT) como governador, também passa por um desmonte que, no que se refere ao pouco prestígio que a cultura goza entre as prioridades do governo, não se diferencia tanto daquele que vivemos no contexto nacional.

O Acervo da Laje - casa, museu, escola

O Acervo da Laje é um espaço de memória artística, cultural e de pesquisa sobre o Subúrbio Ferroviário de Salvador (SFS). Foi criado em 2011, pelos professores José Eduardo Ferreira⁴⁴ e Vilma Santos, com o objetivo de superar a invisibilidade e a exclusão desse território no circuito formal das artes, recuperar a sua memória ancestral e artística bem como a de seus artistas, ser um espaço de encontro com a arte e a cultura produzidas no subúrbio, quebrar os estereótipos de exclusão e pobreza das periferias e promover um maior diálogo do território com a sociedade civil, academia, agentes culturais da Bahia, Brasil e do mundo (FERREIRA, 2014, p. 14-15).

⁴⁴ O espaço surge também como um desdobramento dos trabalhos de pesquisa de José Eduardo. Após o doutorado em Saúde Pública pela UFBA (2008), ele passou a se dedicar ao projeto *A arte invisível dos trabalhadores da beleza das periferias de Salvador*, que parte de uma provocação do professor Gey Espinheira para estudar a beleza do território ao invés da questão da violência. Em seguida veio o pós-doutorado no PAAC/UFRJ (2011), com o projeto *Enraizamento e produção cultural dos artistas invisíveis do Subúrbio Ferroviário de Salvador: tipos de artistas, produção e redes de cooperação*.

O casal de gestores costuma descrever o Acervo da Laje como uma “casa-museu-escola”. O desejo deles sempre foi que, diferentemente dos espaços museais tradicionais de Salvador, que estão localizados majoritariamente na região central da cidade, o Acervo fosse um espaço de acolhimento, de fomento às artes periféricas e de formação cultural a partir da sua localização, do subúrbio. Quer dizer, que fosse um “espaço de democratização, que provoca deslocamentos dentro da cidade, faz o subúrbio pertencer a cidade, faz essa troca entre territórios periféricos e centrais”⁴⁵.

O Acervo é formado por duas casas, sendo que em ambas os moradores vivem no térreo e nas partes superiores funciona o museu, onde são realizadas visitas, oficinas, encontros, etc. A casa 01 está localizada na Rua Nova Esperança, no bairro do São João do Cabrito. Foi nessa casa que tiveram início as pesquisas sobre a produção artística no território, a aquisição de obras artísticas, a reunião de arquivos históricos, livros e outros objetos que se relacionam com a beleza e a história do lugar. A casa possui um térreo e mais dois andares. Como a fachada principal fica em uma área mais escondida da rua, o acesso do público se estabeleceu a partir dos fundos, através de um beco formado pelas paredes das casas vizinhas. Para chegar, é necessário passar pela cozinha da casa e acessar uma escada para subir ao primeiro andar. No segundo andar está a laje onde tudo começou, onde ficam as obras ocupando praticamente todos os espaços.

A casa 02 foi construída como residência e está localizada na Rua Sá Oliveira, no mesmo bairro. Ela foi projetada pelo arquiteto Frederico Calabrese com contribuições do casal, que participou também do processo de construção, assim como de vizinhos e amigos. “A união de amigos, vizinhos e do casal durante a construção da casa é apenas um dos exemplos dessa prática de ‘mutirão’ para execução de ações no museu, ou seja, da prática de reunião de muitas pessoas para tornar o Acervo vivo, possível”⁴⁶. A casa possui três andares: o primeiro andar é aberto ao público e conta com varanda, sala de reuniões/exposições e sala de música; o segundo com área de oficina, arquivo, cozinha e varanda; e o terceiro é uma área de convivência.

⁴⁵ Ferreira, entrevista citada.

⁴⁶ https://www.acervodalaje.com.br/files/ugd/d78ebf_c688295c67b34dae8356b3772a5bd82c.pdf

A gestão do Acervo da Laje é compartilhada. Existe um núcleo central, formado por José Eduardo e Vilma Santos, que conta com a efetiva participação de jovens produtores culturais da cidade. Os gestores lembram que, em 2011, quando a Agência Experimental da Faculdade de Comunicação (Facom) da UFBA fez um mapeamento de espaços culturais do bairro, se estabeleceu a aproximação com vários/as estudantes e o tema da gestão apareceu mais fortemente: “Se não fosse a presença deles e delas como produtores, alguns e algumas nascidos no Subúrbio, a gente não teria discutido essa questão da gestão e a possibilidade dos editais”⁴⁷. A gestão do espaço é baseada também na autogestão e na colaboração, sendo que quando não há financiamento para os projetos e a possibilidade de remunerar os envolvidos o fator colaborativo é ainda mais importante. A gestão do Acervo da Laje se dá então, segundo eles, a partir de três aspectos fundamentais: o compartilhamento, a autogestão e a colaboração.

Há uma preocupação evidente com a valorização do trabalho artístico e de produção cultural. Para além das doações, a maioria das obras foi comprada diretamente dos/as artistas e as equipes de produção envolvidas nos projetos são normalmente remuneradas, de forma a gerar uma circulação de capital e uma relação mais profissional e respeitosa. Foi buscando esse profissionalismo e a formalização do espaço que, em 2019, foi criada a Associação Cultural Acervo da Laje, formada por sete pessoas, o que possibilitou tirar um pouco da pessoalidade na gestão do espaço.

Os gestores⁴⁸ ressaltam que, diferente do que acontece no Acervo, os espaços hegemônicos têm fundos que garantem o seu funcionamento, tem financiamento para sobreviver, com funcionários, manutenção, etc. Para eles, não existe uma democratização de recursos, tem espaços culturais que têm sempre apoio público e outros que se forem contemplados em dois editais já são questionados, mesmo que, por não terem sido educados para lidar com o dinheiro inclusive, ofereçam muito mais do que o que recebem nos editais.

Criticando as políticas públicas para os espaços culturais e destacando a atuação dos espaços chamados muitas vezes de independentes, autônomos, alternativos ou

⁴⁷ Ferreira, entrevista citada.

⁴⁸ Idem.

insurgentes, eles defendem que o foco dos governos nos espaços mais hegemônicos tira a possibilidade de que outros espaços culturais surjam e se mantenham, principalmente em tempos de pandemia. Ferreira pondera, no entanto, que “são os pequenos espaços que estão segurando a barra nessa hora. Enquanto está tendo um desmonte na cultura, a gente está apostando na cultura, na diversidade de espaços, está apostando que nossos territórios têm uma importância”⁴⁹.

Exemplificando o que acontece, ele conta que durante a pandemia o Acervo da Laje ganhou um edital internacional do Goethe-Institut, que “a Alemanha olhou para o Acervo e a Bahia não, que foi o Goethe e não o Estado que tirou o eixo da centralidade para mostrar que tem vida nas bordas, nas fronteiras”⁵⁰ da capital baiana. Quando o Acervo passou a ser reconhecido e se tornou local de visitas constantes de artistas, inclusive de artistas internacionais residentes no Goethe Salvador, eles perceberam que era preciso organizar essas visitas, conversar e monetizar o tempo de trabalho, “ter autocuidado e cuidado nas relações institucionais para que o respeito acontecesse de ambas as partes”. Para Ferreira, “as pessoas se podam muito de falar com medo de serem limadas dos círculos culturais”⁵¹, o que, ao final, implica em uma certa convivência e contribuição para a manutenção do *status quo*, seja nas políticas públicas ou no modo como são percebidos os espaços culturais que estão fora do circuito tradicional, do mercado.

Os gestores do Acervo contam que a partir de uma exposição que fizeram no MAM Rio, entre o final de 2021 e o início deste ano⁵², receberam um convite para expor também no MAM da Bahia, espaço gerido pela Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SecultBA), porém sem financiamento. Nesse caso, Vilma questiona “por que eles não entendem que a gente trabalha e precisa, que as pessoas que estão ao nosso redor não são voluntárias?”⁵³, ao que José Eduardo acrescenta: “fazer voluntariado com pessoas em situação de vulnerabilidade é repetir escravidão, porque nossos corpos precisam de saúde, dinheiro e bem-estar”⁵⁴.

⁴⁹ Idem.

⁵⁰ Idem.

⁵¹ Idem.

⁵² <https://mam.rio/programacao/a-memoria-e-uma-invencao>

⁵³ Vilma, entrevista citada.

⁵⁴ Ferreira, entrevista citada.

José Eduardo e Vilma relatam que as pessoas pensam que o Acervo da Laje não tem as mesmas complexidades do mundo da arte, que por estarem na periferia eles não tem consciência do valor do seu acervo e do trabalho que sustenta o espaço, e é justo o contrário.

A gente faz biografia de gente invisível, durante a pandemia artistas morreram. Ninguém vê a complexidade que é gerir esse espaço e chegam com esse olhar salvacionista. A gente está falando de um trabalho que é de museu, de acervo, que é constante. Se a gente não se colocar nesses termos vai ser reduzido. Os enfrentamentos são para isso.⁵⁵

Esses e outros episódios mostram o quanto o setor público, o campo cultural institucionalizado e o circuito formal das artes são ainda conservadores e excludentes em seu olhar e em suas políticas. Mostram também a importância dos enfrentamentos e daquelas instituições que conseguem se rever, rever suas políticas e acompanhar, mesmo que minimamente, as demandas de espaços como o Acervo da Laje, a Casa Preta e o Teatro Gamboa, que não são necessariamente financeiras.

Uma provocação feita por José Eduardo durante o encontro citado traduz em boa medida o modo como se dá, muitas vezes, a gestão pública da cultura e a sua percepção dos espaços culturais: “Como você tem uma geração de gestores públicos de cultura que não frequenta espaços de cultura? Isso é uma questão muito simbólica. Implica no *modus operandi* com o qual essas pessoas trabalham”⁵⁶.

Ferreira chama atenção, ainda, para o fato de haver todo um investimento em espaços que são criados para homenagear grandes nomes da Cultura, a exemplo de Pierre Verger, Jorge Amado e Carybé, entre outros, ao mesmo tempo em que os chamados espaços independentes são desconsiderados e iniciativas estruturantes em termos de políticas públicas são descontinuadas. Nas artes visuais, para citar apenas duas dessas iniciativas, temos o caso dos tradicionais Salões Regionais de Artes Visuais da Bahia, que aconteceram por mais de 20 anos e foram descontinuados, e da Bienal da Bahia, cuja última edição foi em 2014.

⁵⁵ Idem.

⁵⁶ Idem.

Nesse contexto, não apenas permanecem as tristes tradições das políticas culturais no país, conforme apontadas pelo pesquisador e ex-secretário da cultura da Bahia, Albino Rubim (2010), quando fala de “ausências, autoritarismos e instabilidades”, como se somam a elas, mais evidentemente desde o golpe de 2016, a política de desmonte das instituições culturais e os episódios de censura e perseguição ao campo da cultura por parte do governo federal.

Ferreira lembra que a extinção do Ministério da Cultura (MinC), em 1º de janeiro de 2019, a partir da reforma administrativa do governo recém-empossado, foi uma ‘decepção tremenda’. No entanto, ressalta que as atividades continuaram e que foi criada uma rede de resistência que só vem se ampliando desde então. Quer dizer, “O desmonte e o desmando do governo federal fizeram a gente se reaglutinar, se repensar, voltar para a base. O recuo que a gente deu foi na verdade para essa explosão que vai acontecer e está acontecendo”⁵⁷. A sobrevivência do Acervo da Laje se deu por esses engajamentos, essa tática de se irmanar, estar junto e pensar política, arte como política. São muitos os exemplos de coletivos e projetos citados pelos gestores que foram ganhando força e se juntando nesses tempos pandêmicos e sombrios para o campo da cultura, “tem Leandro Souza com o ‘Do nada, um podcast’⁵⁸, Fabrício Cumming com o ‘Periferia de Sucesso’⁵⁹, Natureza França com o ‘Quilombo Aldeia Tubarão’⁶⁰, Ivana Magalhães com o ‘Quintal Sensorial’⁶¹, o ‘Punho Negro’⁶² que voltou...”⁶³.

Se muito se diz que durante a pandemia a cultura foi “a primeira a parar e será a última a voltar”, isso não significa que os/as artistas e gestores/as não se mobilizaram e não produziram, ao contrário. Nesse período, além da participação em inúmeros encontros, reuniões, *lives*, entrevistas, exposições, etc, que ampliaram muito a sua visibilidade e a sua rede de conexões, o Acervo ainda investiu em ações estruturantes,

⁵⁷ Idem.

⁵⁸ <https://www.instagram.com/donadanoinsta/>

⁵⁹ <https://www.instagram.com/periferiadesucesso/>

⁶⁰ <https://www.instagram.com/quiltubarao/>

⁶¹ <https://www.instagram.com/quintalsensorial/>

⁶² <https://www.instagram.com/punhonegro/>

⁶³ Ferreira, entrevista citada.

digitalizando grande parte das suas obras e criando uma galeria virtual que está disponibilizada no site⁶⁴ do espaço.

O Acervo da Laje se contrapõe a lógica dominante que sufoca o setor desde antes da pandemia a partir da sua própria localização, já que é um dos poucos museus que fogem da centralidade geográfica dos espaços culturais da cidade, se fazendo referência a partir do subúrbio, de um lugar de população majoritariamente negra e com uma história marcada pelo abandono em termos de políticas públicas; também pelo perfil de seus gestores, que entendem a importância do seu trabalho, do compartilhamento, da colaboração e da criação de redes de apoio e resistência.

O Acervo é uma galeria de arte instalada em duas lajes de uma região marginalizada, um espaço de tensionamento social que traz à tona narrativas periféricas, dá voz a artistas invisibilizados e viabiliza o acesso democrático a obras de arte, oficinas e outras atividades.

Casa Preta - acolhedora, alternativa, colaborativa

Localizada no bairro Dois de Julho, centro da cidade de Salvador, a Casa Preta Espaço de Cultura surgiu em 2009, a partir da iniciativa do antigo proprietário do imóvel que, junto com quatro amigos, iniciou o projeto de transformar o antigo sobrado residencial, datado da primeira metade do século XX, em um bar cultural. Naquele momento, o imóvel, que conta com quatro pavimentos (subsolo, térreo, 1º andar e terraço), encontrava-se em avançado estado de degradação, sem energia elétrica, com portas e janelas arrancadas.

A ideia era fazer um espaço que funcionasse como ponto de encontro, intervenções artísticas, bar e eventos esporádicos. Entretanto, com a escassez de espaços para ensaios de grupos artísticos, e considerando o seu estado de conservação e características arquitetônicas, aos poucos a casa passou a ser utilizada também para realizações de outras atividades, relacionadas à construção dramática dos projetos artísticos propostos.

⁶⁴ <https://www.acervodalaje.com.br/>

No primeiro ano de funcionamento, ainda na perspectiva inicial de funcionar como bar que abrigasse ações culturais esporadicamente, o espaço passou a ter um uso artístico-cultural mais duradouro, tornando-se sede de grupos como o Núcleo VAGAPARA⁶⁵, o Teatro BASE⁶⁶ e Vilavox⁶⁷. Ao longo dos anos muitos outros grupos e coletivos também ocuparam o local, alguns de maneira mais perene, participando efetivamente da gestão do espaço, e outros de forma passageira, realizando ali obras artísticas que dialogavam com o contexto da Casa. Essa característica de ser um local que abriga e apoia coletivos artísticos se mantém até hoje, compondo muito fortemente a imagem pública do espaço.

Em relação à sua gestão, a Casa Preta teve variados formatos ao longo desses 13 anos desde a sua criação, se ajustando aos diferentes momentos das ocupações ali realizadas, bem como as mudanças no cenário de financiamento do campo cultural, em especial nas políticas estaduais de cultura. Atualmente, os grupos que residem na Casa pagam aluguel mensal e os projetos temporários contribuem através do pagamento de pautas e/ou da troca de serviços. No cotidiano, as tarefas de organização administrativo-financeira, gestão da programação, comunicação e conservação são realizadas pelos componentes dos grupos e coletivos que residem no imóvel. Às vezes essas ações são desenvolvidas em conjunto pelos grupos, compondo um coletivo maior que faz a co-gestão do espaço, atuando em mutirões de limpeza, eventos em que todos participam; paralelamente às atividades coletivas, cada grupo realiza tarefas individualmente, a partir de suas propostas artísticas específicas.

Um momento especial de atuação coletiva dos grupos se deu com o projeto *Dinamização da Casa Preta* (2014), que possibilitou a realização de atividades ininterruptas no espaço durante oito meses, capitaneadas pelos grupos residentes e financiadas pelo Edital Dinamização de Espaços Culturais da Secult-BA. Esse momento é considerado por seus gestores como “um grande impulso para inscrever, definitivamente, a Casa no roteiro cultural da cidade” (NETO et al, 2019, p. 164.),

⁶⁵ O Núcleo VAGAPARA foi um coletivo cênico formado pelos artistas Isabela Silveira, Jorge Oliveira, Lisa Vietra, Lucas Valentim, Márcio Nonato, Olga Lamas e Paula Lince, que atuava de forma coletiva e colaborativa e ocupou a Casa Preta entre 2009 e 2010.

⁶⁶ O Teatro Base foi um coletivo de artistas egressos da Escola de Teatro da UFBA que desenvolvia pesquisas nas artes cênico-performativas e ocupou a Casa entre 2010 e 2012.

⁶⁷ O Grupo VilaVox é formado por multiartistas e ocupou a Casa entre 2010 e 2019. <https://grupovilavox.com.br/>

podendo ser considerado também um importante marco de ação cogestionada da Casa Preta.

Os diferentes coletivos e pessoas que gerem a Casa também atuam na mediação entre o espaço, artistas e público geral, intermediando e propondo projetos temporários que podem acontecer no espaço. Quando a Casa é alugada para a realização de eventos e atividades em suas dependências, prioriza-se a contratação dos profissionais vinculados aos grupos residentes como forma de fortalecer a dimensão coletiva e de pertencimento ao espaço, contribuindo também para a remuneração de seus ocupantes.

Apesar desses 13 anos de funcionamento, o espaço cultural não possui qualquer formalização jurídica. Esse caráter de informalidade, de ajuntamento de artistas e grupos que criam vínculos, estabelecem relações com a vizinhança, que muitas vezes contribui em atividades conjuntas, e as temáticas exploradas nos trabalhos artísticos realizados no local, conformam uma gestão que acaba por se contrapor aos modelos mais tradicionais de gestão de espaços culturais.

Entretanto, como conta Gordo Neto⁶⁸, atual proprietário do imóvel e um dos co-gestores da Casa Preta, nos últimos anos, com a série de reformas feitas no local, que aproximaram sua estrutura física com a de um espaço cultural mais convencional, e com o crescente interesse em criar uma associação entre os co-gestores, vê-se uma tendência de buscar uma gestão mais institucionalizada. Mas a ideia não é afastar o espaço de seu perfil contra hegemônico, e sim apontar para um futuro que garanta perspectivas mais estáveis e longevas de existência da Casa.

Nas palavras de Neto, “é importante questionar os males causados pela institucionalização ‘por dentro’, não negando a importância de se formalizar”⁶⁹. Mais que isso, é fundamental o desenvolvimento de outras possibilidades de institucionalidades no campo da cultura, que dêem conta da diversidade, das diferenças e complexidades de experiências como a dos espaços sobre os quais aqui nos debruçamos.

⁶⁸ Neto, entrevista citada.

⁶⁹ Idem.

Atualmente, a Casa Preta é composta pelas iniciativas e/ou grupos: Aldeia Coletivo⁷⁰, que realiza uma pesquisa baseada na contribuição de indígenas e população negra na formação da cultura brasileira, criando trabalhos que dialogam com o teatro, performance e música; o Ateliê Cenográfico Mauricio Pedrosa⁷¹, iniciativa do professor e cenógrafo de mesmo nome focada em desenvolver projetos cenográficos; a Bogum Ambiente Criativo⁷², empresa especializada em soluções técnicas para as artes que presta serviços em iluminação, sonorização, cenografia, filmagens e transmissões ao vivo; a Cia. La Bagaça⁷³, grupo de jovens atores criado após a realização do curso “Aprendiz em Cena” - projeto de formação em artes cênicas realizado em parceria com o Mercado laô; além de artistas, técnicos e gestores culturais independentes que compõem a gestão e realizam projetos no espaço.

As diferentes trajetórias e perfis dos grupos e pessoas que estão no espaço atualmente, e daqueles e daquelas que passaram, são importantes para a consolidação do modo de gestão do espaço, conformando essa característica de polo de apoio para grupos e coletivos. Neto⁷⁴ acredita que os variados perfis são pontos de fricção e tensão na convivência cotidiana, forjando conflitos e gerando situações que tanto definem quanto alteram a gestão do espaço, testando os limites de uma administração compartilhada.

Para ele, a importância de uma gestão comprometida e engajada não se dá apenas pelo contexto político atual, ainda que nesses momentos seja importante avivar engajamentos. Para reforçar sua tese, cita Berthold Brecht:

Há homens que lutam um dia, e são bons;
Há outros que lutam um ano, e são melhores;
Há aqueles que lutam muitos anos, e são muito bons;
Porém há os que lutam toda a vida
Estes são os imprescindíveis.

⁷⁰ Ocupa o Espaço desde 2014. <https://www.instagram.com/aldeiacoletivo/>

⁷¹ Ocupa o Espaço desde 2011. <https://www.instagram.com/ateliecenografico/>

⁷² Ocupa o Espaço desde 2019. <https://www.bogum.com.br/>

⁷³ Ocupa o Espaço desde 2021. <https://www.instagram.com/labagaca/>

⁷⁴ Neto, entrevista citada.

Considerando o contexto político constituído no país a partir do golpe que levou ao *impeachment* da Presidenta Dilma Rousseff, em 2016, a avaliação de Neto⁷⁵ é de que houve uma desagregação de um bloco político diverso em pequenos grupos com lutas específicas e grande dificuldade de formar uma nova coesão.

Essa desagregação impactou diretamente o campo cultural, em especial nos circuitos mais independentes e com menos visibilidade. Nesse sentido, a Casa Preta, enquanto um espaço não convencional, passou por dificuldades e teve que se adaptar às novas circunstâncias. Grupos culturais que funcionavam na casa se desarticularam ou deixaram o espaço, componentes de grupos se desvincularam em busca de novos projetos, assim como também outros grupos e pessoas se aproximaram, gerando alterações na dinâmica do espaço.

Para exemplificar, Neto lembra que, entre 2017 e 2019, os grupos do espaço realizaram o *Arraiá do Areal*, em parceria com moradores do bairro Dois de Julho. Aquilo que poderia ter sido encarado apenas como uma festividade junina realizada na rua em frente ao espaço, ao longo de suas três edições, foi essencial para consolidar uma relação de maior proximidade da Casa Preta com o bairro e a vizinhança, possibilitando pequenas oportunidades de geração de renda para trabalhadores/as informais do bairro e fortalecendo dinâmicas de convívio local e integração comunitária.

Nesse período também, a Casa Preta se aproximou de um movimento organizado por moradores/as do bairro, jovens alunos/as do Colégio Estadual Ypiranga e pequenos comerciantes, passando a atuar na micropolítica do cotidiano do bairro como uma forma de encarar o contexto político e buscar alternativas para o fortalecimento da comunidade. Assim, a Casa que já possuía a característica de ser abrigo de grupos da comunidade cultural, mais notadamente do teatro e das culturas alternativas do centro da cidade, passou também a se envolver e engajar no contexto territorial do bairro Dois de Julho.

⁷⁵ Idem.

Em relação às políticas públicas para a cultura, Neto⁷⁶ registra que o contexto do estado da Bahia a partir de 2015, apesar de não estar alinhado ideologicamente com a União, foi de evidente retrocesso, com a diminuição dos investimentos na área e uma forte retração em termos de políticas e ações no campo da cultura. A realização da Lei Aldir Blanc, diz ele, apesar de não se configurar em uma política pública perene, permitiu algum “respiro” diante do cenário de crise sanitária e de fechamento dos espaços culturais em todo o país.

Apesar do quadro político e do contexto da pandemia, o gestor acredita que as perspectivas para um futuro próximo “são boas porque nós, enquanto cidadãos, fomos arrastados tão tragicamente para um momento de dificuldades agudas que o momento atual é de certo otimismo por termos conseguido sobreviver”⁷⁷. Na visão de Neto⁷⁸, há na dinâmica da gestão da Casa uma nova força de ação diante dos aprendizados gerados pela pandemia.

Foi nesse período que a Casa Preta enfrentou mais objetivamente o desafio de realizar atividades culturais via *WEB*, gerando uma série de habilidades, reflexões e novas parcerias que reposicionaram o espaço e os seus gestores. Após o início da pandemia em março de 2020, com a reorganização dos modos de produção do setor cultural, a Casa criou seu canal⁷⁹ de vídeos nas redes sociais e já realizou até hoje (março de 2022) mais de 40 atividades com mais de 18 mil visualizações e mais de 1500 inscritos, além de ter sido contratada para produzir e entregar *lives* e outros projetos audiovisuais para muitos outros canais.

Teatro Gamboa - intimista, alternativo e inovador

O Teatro Gamboa é um teatro de bolso localizado em um antigo sobrado no centro de Salvador, entre o Passeio Público e o Largo dos Aflitos, em uma das vias que fazem a conexão entre a Cidade Alta e a Cidade Baixa, a Rua Gamboa de Cima. Com capacidade para 60 pessoas, preserva em sua estrutura compacta e colorida um ar intimista e irreverente e apresenta uma programação dinâmica e constantemente

⁷⁶ Idem.

⁷⁷ Idem.

⁷⁸ Idem.

⁷⁹ <https://www.youtube.com/c/CasaPretaEspacodeCultura/>

atualizada, funcionando presencialmente até a interrupção das atividades pela pandemia, com apresentações de teatro, dança, música e performances, além de exposições de artes visuais, oficinas, rodas de conversa e exibições de obras audiovisuais.

Estando localizado na falha geológica que divide a cidade em dois andares, o teatro tem uma vista privilegiada para a Baía de Todos os Santos que muitas vezes serve de cenário para os espetáculos que recebe, através da parede de vidro localizada no fundo da caixa cênica, um diferencial que costuma atrair público e artistas. Por conta da reunião desses e outro elementos, o Teatro Gamboa é reconhecido como um espaço original e autêntico. Mas, além disso, é também um espaço de resistência.

Ainda que seja quase passagem obrigatória para o que há de novo na cena artística local, o Teatro Gamboa ocupa hoje uma posição de maturidade entre os espaços culturais de Salvador. Inaugurado em 7 de junho de 1974 pelo ator Eduardo Cabús, o espaço passou por diversos proprietários, até ser comprado pelo ator e diretor carioca Perry Salles, em meados da década de 90, que por alguns anos residiu e trabalhou na casa, utilizando-a principalmente como espaço de experimentação cênica.

Somente em 2006, o também ator e diretor Maurício Assunção fez a proposta de arrendar o espaço, que a essa altura já vinha sendo subutilizado, correndo o risco de fechar e ser vendido, perdendo definitivamente seu caráter cultural. Na época, Maurício estava montando o solo *Casa de Ferro*, com direção de Rino Carvalho, diretor teatral, dramaturgo, figurinista e iluminador paulista radicado em Salvador desde 1995. Em 2007, Rino, Maurício e Juliana Matos, sua companheira e instrutora de yoga, assumiram o espaço e estrearam o espetáculo.

Relembrando esse início, Assunção⁸⁰ conta que, ao arrendar o sobrado, rapidamente percebeu que este não poderia se limitar a uma sala de ensaio e experimentação para o pequeno grupo que assumia a sua gestão. Considerando a estrutura e localização estratégica, vislumbrou que aquele poderia ser um potencial espaço de trânsito para toda uma geração que, assim como ele, se encontrava pulsante e desejava de experimentar novas formas e possibilidades de fazer e se expressar artisticamente.

⁸⁰ Assunção, entrevista citada.

Da mesma forma, compreendeu que apenas o sonho da autonomia e de ter o próprio local cênico não seria suficiente para a manutenção desse projeto embrionário, pois, se para o pagamento dos primeiros aluguéis foi necessário pedir dinheiro emprestado para familiares e passar a residir no sobrado com o intuito de diminuir os custos com moradia e destinar o máximo de dinheiro possível para o funcionamento do teatro, para a sustentação dos próximos aluguéis e outras despesas de manutenção seria preciso captar recursos e acessar políticas de fomento com as quais até então não se tinha familiaridade.

Para tanto, seria preciso atender a algumas burocracias, como a necessidade de formalizar a gestão do espaço através de um CNPJ, o que levou à criação da Associação Grupo Estado Dramático, inicialmente constituída por familiares que não estavam diretamente envolvidos com o projeto, apenas com o intuito de compor o quórum mínimo exigido para a criação da entidade jurídica sem fins lucrativos, que hoje conta com doze pessoas associadas, responsáveis pela gestão coletiva que define e executa as ações do espaço.

Segundo o ator, esse foi um período de muita sorte, pois coincidiu com o momento em que o petista Jaques Wagner assumiu o governo da Bahia, entre 2007 e 2014, e que as pastas da cultura e do turismo foram separadas em duas secretarias distintas, sendo o diretor teatral Márcio Meirelles nomeado Secretário de Cultura do Estado, entre 2007 e 2011, seguido pelo pesquisador Albino Rubim entre 2011 e 2014. Esse período foi marcado pela expansão das políticas públicas de cultura, a consolidação de uma política de editais como forma de democratização do acesso aos recursos financeiros e a adoção de uma compreensão mais ampliada do campo da cultura, em alinhamento à perspectiva assumida pelos ministros da cultura Gilberto Gil e Juca Ferreira na esfera federal.

Nesse contexto, em 2009, foi criado, no âmbito da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (Secult-BA), o *Edital de apoio a ações continuadas de instituições culturais*, com o intuito de promover apoio financeiro para instituições privadas sem fins lucrativos, com a proposta de custear as ações que ocorrem sob a gestão direta dessas

entidades em prol do acesso público a bens, produtos e serviços culturais, com recursos oriundos do Fundo de Cultura (FCBA) (ROSÁRIO, 2019, p. 60).

No ano de 2012, com o lançamento de uma nova chamada desse edital, que visava contemplar outras instituições para além daquelas já apoiadas, a Associação Grupo Estado Dramático se inscreveu com um projeto para o Teatro Gamboa e se tornou uma das 15 instituições contempladas com o apoio financeiro para o triênio de 2012 a 2015.

Assumindo o nome Teatro Gamboa Nova, o período inaugurado a partir desse apoio demarcou uma nova gestão e políticas assumidas pelo espaço. Com a entrada regular de recurso financeiro, a equipe cresceu, outras pessoas tornaram-se associadas e a Associação Grupo Estado Dramático estruturou um projeto de atendimento às/aos artistas independentes, sejam aqueles e aquelas que se encontram em início de carreira e possuem pouca estrutura para realização de seus espetáculos, sejam os/as que já gozam de reconhecimento e protagonizam carreiras consagradas, mas se mantêm no cenário alternativo ao *mainstream*, de forma que não se inserem no circuito da indústria cultural.

Ao estruturar um programa de atendimento e suporte à classe artística independente, sobretudo de Salvador, o pequeno sobrado do Largo dos Aflitos se tornou um espaço cultural de interesse público, reconhecido pela Câmara de Vereadores de Salvador, responsável por projetar artistas através de uma atuação política pautada na gestão democrática do recurso público que oferece pautas gratuitas, assessoria de imprensa, bilheteria, design, auxílio na montagem técnica de som e luz, além de valores fixos e populares de bilheteria. Ao oferecer essa estrutura, o teatro alcançou o objetivo de desonerar o/a artista para que este/a possa se dedicar à criação do espetáculo que será, em seguida, apresentado ao público em um formato próximo e íntimo, seja no modo presencial ou virtual.

Como ressalta Ana Carolina Rosário (2019), além de cumprir um importante papel na cidade, de ser 'porta de entrada' de muitos artistas em início de carreira no cenário cultural, sua

[...] programação artística busca estar conectada com temas e demandas atuais da sociedade, sendo um lugar onde a diversidade é

respeitada e tem espaço na cena. São exemplos disso, as programações temáticas desenvolvidas em alguns meses do ano, como as edições do “Setembro é GayBoa” e o “Novembro Negro”, que contam com espetáculos, bate-papos, shows e exposições com a temáticas ou produções de pessoas LGBTQIA+ e negras, respectivamente (ROSÁRIO, 2019, p. 86).

A experiência do Teatro Gamboa com o *Edital de apoio a ações continuadas* mostra como um espaço independente, ao se organizar e ter acesso a recursos e políticas públicas, é capaz de impulsionar a diversidade, criar micropolíticas a partir de macropolíticas, e instituir uma atuação democrática e contra hegemônica no campo da cultura. Para Maurício Assunção,

Quando a gente pega um espaço público e não torna ele público, a gente está sendo hegemônico. A gente está se utilizando daquele espaço, do poder que nos foi atribuído, para reduzir aquilo a um conceito, seja para prestigiar um grupo de artistas, um formato de artistas, com um olhar sempre muito reduzido para o social.⁸¹

Além da política de atendimento à classe artística, o apoio desse edital do FCBA possibilitou que a Associação Grupo Estado Dramático desenvolvesse uma estrutura organizacional própria, assumindo a autogestão como modelo administrativo e a horizontalidade, a coletividade e a autonomia como valores intrínsecos ao seu funcionamento. Dessa forma, todas as doze pessoas da equipe do Teatro Gamboa assumem funções pelas quais são inteiramente responsáveis e participam dos processos de decisão com o mesmo nível de participação.

Com mais ou menos tempo de casa, entre jovens e mais velhos, todos e todas estão diretamente comprometidos com a manutenção do espaço e com a sustentação do seu propósito, sendo igualmente responsáveis pela continuidade da proposta. Talvez por isso, por ter criado uma base sólida constituída a partir das noções de colaboração e participação, o Teatro Gamboa esteja atravessando um dos momentos mais desafiadores da sua história com coragem e audácia.

Em um contexto de forte retração do setor cultural, inicialmente engatilhada pelo desmonte das políticas públicas de cultura promovida pelo poder público em suas múltiplas instâncias, sobretudo a nível federal, agravada pelas condições impostas pela pandemia do Covid-19, o Teatro Gamboa foi pioneiro na ocupação do território

⁸¹ Idem.

virtual com as artes cênicas quando lançou, em meados de agosto de 2020, uma plataforma⁸² através da qual o público pode acessar a transmissão online e ao vivo dos espetáculos pelo mesmo valor que pagaria na bilheteria no contexto pré-pandêmico.

Ao fazer esse investimento, o teatro não apenas conseguiu se manter em funcionamento, cumprindo as metas exigidas pelo *Edital de apoio a ações continuadas*, como se colocou, mais uma vez, como um espaço de máxima importância para o circuito independente ao possibilitar que artistas e suas equipes pudessem ser pagos pela bilheteria dos espetáculos online em um momento em que todas as atividades presenciais foram suspensas e paralisadas sem previsão de retorno. Além disso, nenhum integrante da equipe precisou ser desligado. Ao contrário, profissionais que antes colaboravam enquanto prestadores de serviços foram integrados à Associação com o intuito de garantir alguma segurança em meio a tanta instabilidade.

No entanto, não bastassem as incertezas relacionadas à pandemia e à má gestão política da crise sanitária e humanitária decorrente, o projeto conduzido pelo Teatro Gamboa vem sendo ameaçado. Somando-se ao clima anti-cultura e anti-diversidade instaurado pelo governo Bolsonaro e consolidado na gestão de Mário Frias à frente da Secretaria Especial de Cultura, a gestão do governador Rui Costa no governo da Bahia vem sendo marcada pela falta de diálogo com o setor cultural, o que impacta diretamente no cotidiano do Teatro Gamboa e demais instituições culturais, inclusive através da ausência de posicionamento da Secult-BA no que se refere à renovação do *Edital de apoio a ações continuadas*, cujo último triênio finalizou no ano de 2020 e vem contando com aditivos desde então, com longos períodos de atraso no repasse financeiro, durante os quais as instituições ficam sem apoio, porém funcionando para não comprometer repasses futuros.

O que se percebe é uma nítida desaceleração que já alcança níveis de retrocesso no que se refere ao cenário político-cultural, sobretudo no âmbito das políticas culturais, que outrora foi favorável ao impulsionamento e estruturação de iniciativas como as do Gamboa. No contexto atual, em que esse cenário se inverte, insistir atuando em uma

⁸² <https://www.teatrogamboonline.com.br/>

perspectiva emancipadora exige um esforço de quem rema contra a maré. Nesse sentido, Maurício fala que o lema deles tem sido “cada dia uma remada”⁸³, pois o cenário atual só permite aos/às profissionais da cultura vislumbrar um caminho nebuloso, de poucos avanços e necessária reconstrução do que foi perdido nos últimos anos.

O gestor aposta nas possibilidades que surgiram com o formato *online* e que fizeram do teatro um símbolo de resistência e um espaço de respiro para aqueles e aquelas que desejam criar livremente. Segundo ele, o importante é investir no movimento, se manter remando para não correr o risco de ser afogado pela tempestade. Daí a decisão de abandonar o predicado “Nova” e voltar a se chamar apenas Teatro Gamboa, no intuito de valorizar a continuidade da história do espaço e demarcar sua longevidade no cenário cultural. Uma forma de mostrar-se firme diante das incertezas.

Considerações finais

O Acervo da Laje, a Casa Preta e o Teatro Gamboa, analisados neste artigo, fazem parte de um movimento contemporâneo de espaços culturais não convencionais que surgiram, em sua maioria, em resposta aos desejos e necessidades de grupos sociais e culturais que têm pouco ou nenhum acesso a equipamentos culturais tradicionais, seja por barreiras geográficas, simbólicas e até mesmo por não se identificarem com os princípios e conceitos de cultura operados por tais espaços, que por vezes é conservador e pouco aglutina a diversidade do campo (NUSSBAUMER, 2019).

Esses espaços são casas, lajes, teatros intimistas, salas, galpões, ou seja, lugares que não foram previamente pensados para o exercício da produção e fruição artística, mas que insurgem e transformam o que seria uma limitação física e estrutural em potência de criação e resistência. Eles trazem em suas gestões e modos de atuação aspectos desconsiderados nos espaços hegemônicos, que se baseiam, em sua maioria, em princípios tecnicistas e conservadores.

Os espaços culturais não convencionais, como os aqui apresentados, normalmente possuem uma relação mais orgânica com o entorno, desenvolvem políticas de apoio e

⁸³ Idem.

visibilização de sujeitos e artistas emergentes ou de obras não legitimadas por um circuito tradicional das artes, cultivam uma relação autônoma e mais humana com colaboradores/as e parceiros/as, se preocupando com a "saúde, dinheiro e bem-estar" de todos/as no espaço. Esses são elementos marcantes das suas gestões que apontam para uma "refundação" do que entendemos como função dos espaços culturais na atualidade, ou seja, eles são concebidos como locais de acolhimento e de existência dos sujeitos na sua complexidade e diversidade.

Segundo o pesquisador peruano Victor Vich, as políticas e a gestão cultural deveriam ser capazes de articular um conjunto de intervenções e processos sociais que transcendessem a simples soma de espetáculos, deveriam provocar transformação social. Ou seja, saber onde intervir, porque fazê-lo e com quais objetivos (VICH, 2015). Uma gestão cultural engajada e comprometida deveria se desenvolver, portanto, a partir da sua implicação com as problemáticas locais, operando na desconstrução de imaginários hegemônicos e na produção de novas representações sociais.

Os espaços culturais aqui pesquisados corroboram com tal perspectiva, uma vez que não se limitam a desenvolver uma gestão que problematiza tão somente as instabilidades e ausências das políticas públicas para cultura, em especial de políticas para espaços culturais, mas, principalmente, atuam fazendo frente ao avanço de um pensamento elitista, conservador, homogeneizante e opressor que vem se (re)instalando no país com mais força desde o golpe de 2016. Não apenas os gestores e as gestoras desses espaços, mas também os/as colaboradores/as, parceiros/as, artistas, técnicos/as etc. atuam a partir de suas implicações com os contextos nos quais vivem e trabalham.

Assim como faz Vich, defendemos que o gestor cultural deve ter uma formação mais crítica e uma maior consciência dos impactos de sua atuação:

É claro que deve ser um especialista em procedimentos de gestão, mas deve ser algo mais. Seu trabalho deve ser capaz de realizar atos mais radicais: deve saber quebrar as formas nas quais uma ideologia sutura o possível, deve saber desencadear novos debates públicos (VICH, 2017, p. 52).

Apesar de toda trajetória aguerrida do Acervo da Laje, Casa Preta e Teatro Gamboa, não podemos perder de vista o quão desolador é constatar que a sobrevivência e o

reconhecimento da atuação desses espaços se dão em um contexto de desmonte e descontinuidade das políticas culturais estaduais de cultura na Bahia. Os gestores e a gestora dos três espaços analisados chamam a atenção para a instabilidade e o retrocesso das políticas culturais no Estado, em especial no que se refere aos seus mecanismos de financiamento e fomento, que deixaram de ser ofertados de forma regular, comprometendo a manutenção e a continuidade de ações de uma diversidade de espaços, grupos e coletivos culturais da cidade e do estado.

No caso do Acervo da Laje, é notória a sua invisibilidade junto ao poder público, por tanto tempo. O reconhecimento da potência desse espaço periférico parece se dar apenas a partir do "olhar de fora", o que contribui para a ausência sequer de compartilhamento de tecnologias e orientação técnica na área museal, algo existente na própria estrutura do Estado. Ou seja, há aqui um pensamento nítido de enfraquecimento, desmerecimento e/ou desqualificação da cultura periférica, assim como uma dificuldade em pensar e formular políticas de apoio a espaços culturais para além do limitado aporte de recursos financeiros.

O cenário sombrio que se configurou a partir de 2016, de muitas restrições e poucas perspectivas de sobrevivência para alguns segmentos, e o avanço do projeto político conservador-necrófilo sobre as artes, as diferentes expressões culturais populares e os grupos subalternizados, nos colocam diante do desafio de repensar as bases das políticas e os modelos de gestão cultural que queremos para um futuro próximo. Para além de reconectar e reestruturar os ecossistemas culturais, é necessário compreender como instituições, espaços, casas e coletivos culturais podem, a partir de suas políticas, combater os pensamentos e sistemas conservadores, negacionistas e violentos, que avançam na disputa de narrativas e, ao mesmo tempo, apresentar caminhos outros para a organização da cultura, alicerçados, sobretudo, no afeto, na autonomia, na colaboratividade e no efetivo comprometimento com a transformação da sociedade.

Referências

ALBINATI, M. Espacialização das diferentes expressões culturais na cidade. In: KAUARK, G. LEAL, N., RATTES, P. (orgs). **Um lugar para os espaços culturais:**

gestão, territórios, públicos e programação. Salvador: EDUFBA, 2019. p. 87-102.
Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/32101>- Acesso em: 21 mar. 2022.

FERREIRA, José Eduardo. **Acervo da Laje**: memória estética e artística do Subúrbio Ferroviário de Salvador, Bahia. São Paulo: Scortecci, 2014.

NETO, G. et al. As casas do centro antigo de Salvador: um olhar sobre três espaços culturais alternativos. In: KAUARK, G. LEAL, N., RATTES, P. (orgs). **Um lugar para os espaços culturais**: gestão, territórios, públicos e programação. Salvador: EDUFBA, 2019, p.157-180. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/32101> Acesso em: 21 mar. 2022.

NUSSBAUMER, G. Refletir sobre espaços culturais: da experiência à crítica. In: KAUARK, G. LEAL, N., RATTES, P. (orgs). **Um lugar para os espaços culturais**: gestão, territórios, públicos e programação. Salvador: EDUFBA, 2019. p. 9 -16.
Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/32101> Acesso em: 21 mar. 2022.

ROSÁRIO, A. C. S. do. **Das políticas ao fomento e financiamento públicos da cultura**: o edital de apoio a ações continuadas de instituições culturais da Bahia. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Salvador, 2020.

RUBIM, A. A. C. Políticas culturais no governo Lula. In: RUBIM, A. A. C. (org). **Políticas culturais no governo Lula**. Salvador: Edufba, 2010, p. 9-24. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ufba/525/6/Políticas%20culturais%20governo%20lula.pdf> Acesso em: 21 mar. 2022.

TOLEDO, D. (Org). **Indie.Gestão**: práticas para artistas/gestores ou como assobiar e chupar cana ao mesmo tempo. Belo Horizonte: JACA, 2014. Disponível em: http://www.jaca.center/wp-content/uploads/2015/06/INDIE_GESTAO_FIN_OK.pdf Acesso em: 19 mar. 2022.

VICH, V. O que é um gestor? In: CALABRE, L.; REBELLO, D. **Políticas culturais**: conjunturas e territorialidades. São Paulo: Itaú Cultural, 2017, P. 49-54. Disponível em: https://issuu.com/itaucultural/docs/ic-polculturais_vol3_online_af Acesso em: 20 mar. 2022.

VICH, V. Desculturalizar a cultura - desafios atuais das políticas culturais. **PragMATIZES - Revista LatinoAmericana de Estudos em Cultura**, [S.l.], p. 11-21, mar. 2015. Disponível em: <http://periodicos.uff.br/pragmatizes/article/view/10398> Acesso em: 21 mar. 2022.

PARA ENTENDER A GESTÃO CULTURAL: DIÁLOGOS ATUAIS

Nara Pessoa⁸⁴

Resumo

Este trabalho configura-se como um exercício de reflexão sobre a gestão cultural tendo como base algumas referências recentes que tratam diretamente das particularidades do termo e da prática da gestão cultural. Assim, apresentamos a gestão cultural sob quatro enfoques, os quais percebemos mais usuais nas referências utilizadas: políticas culturais, formação, públicos e espaços culturais. O quinto tópico apresenta elementos vigentes que configuram uma gestão cultural emergente. Por fim, consideramos que outros caminhos vêm sendo gestados e anunciados no campo cultural e, sobretudo, reconhecidos nas pesquisas acerca do tema. Assim, compreendemos que os estudos não se localizam mais nas ferramentas da administração em busca da sua aplicabilidade nos espaços de cultura, mas relacionam a gestão cultural com a ideia ampliada de desenvolvimento cultural que abarca os valores democráticos e humanitários.

Palavras-chave: gestão cultural; políticas culturais; gestão cultural engajada.

Atualmente a gestão cultural pode ser tratada sob vários enfoques: como prática administrativa institucionalizada; relacionada diretamente às políticas culturais e à gestão pública da cultura; sob a perspectiva dos públicos; por meio do reconhecimento das competências necessárias para a formação profissional do gestor cultural; com ênfase nas questões territoriais e identitárias de uma população; analisada sob a perspectiva da estrutura de funcionamento de equipamentos e espaços culturais; entre muitos outros ângulos possíveis.

O termo gestão cultural começa a ser empregado, no Brasil, na década de 1980. Na década seguinte, há um desenvolvimento mais potente enquanto campo de formação profissional e acadêmica, com alguns cursos sendo oferecidos no Brasil. Já na primeira década dos anos 2000, a gestão cultural é compreendida sob o prisma da administração, porém abrangendo as especificidades da cultura. Na segunda década há uma expansão da gestão cultural compreendida enquanto campo de debate, reflexão

⁸⁴ Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte/ Universidade Federal da Bahia. E-mail: pessoa.nc@gmail.com

e produção de pensamento no país. E nos últimos anos, podemos dizer que a gestão cultural vem sendo convocada por meio de novos olhares. Assim, atividades, não

ligadas às políticas públicas ou às práticas mercadológicas, são examinadas enquanto formas emergentes de gestão cultural.

Neste trabalho não analisaremos a gestão cultural por meio de uma atividade específica, tampouco abordaremos alguma das muitas competências necessárias para o seu fazer profissional. O que nos interessa enquanto tema de estudo se refere às percepções de estudiosos da área, no que diz respeito a compreensão do termo, relacionada ao campo de atuação prática da gestão cultural. Isto posto, pretendemos analisar algumas referências recentes que tratam diretamente das particularidades da gestão cultural com vistas a iniciar um processo de compreensão das novas atuações no/do campo. Nos interessa sobretudo identificar uma possível mudança de chave nos estudos que possibilita novas categorias de análise para qualificar o conceito de gestão cultural.

É importante salientar que este trabalho se configura como um exercício de reflexão do termo gestão cultural, na limitação que aqui propomos, e que é parte de nossas atividades de pesquisa doutoral. Assim, se faz necessário o diálogo e o debate com os pares para o amadurecimento da proposta investigativa. De início, traremos a gestão cultural sob quatro enfoques, os quais perceberemos mais usuais nas referências utilizadas, e alguns de seus respectivos pontos de debate. O quinto ponto busca apresentar elementos vigentes nessas referências que configuram uma gestão cultural emergente. Por fim, apresentamos considerações sobre o que presumimos ser outra compreensão da gestão cultural na produção acadêmica recente.

Gestão cultural e políticas públicas

A gestão cultural vem sendo analisada sob a ótica da gestão pública da cultura por vários pesquisadores e estudiosos da área (para citar apenas alguns com elevado número de publicações: BARBALHO, CALABRE, RUBIM). Taiane Fernandes (2019), ao levantar um *Histórico da gestão cultural no Brasil*, inicia o seu texto pontuando uma característica irrefutável, ao nosso ver: "A gestão cultural é uma atividade que se define a partir do conceito de cultura acionado" (FERNANDES, 2019, p. 33). Nesse

sentido, é fundamental compreendermos que ao pensarmos a gestão cultural associada às políticas culturais, muitas concepções de gestão podem aparecer. Por exemplo, no Brasil, nos governos autoritários do Estado Novo e da Ditadura Militar, a gestão pública da cultura permitia a censura artística e o desenvolvimento da ideia de

uma cultura nacional única. Portanto, a concepção de cultura adotada por certa gestão determinará o tom das políticas públicas de cultura.

Outro ponto primordial no debate presente sobre a gestão cultural ligada às políticas públicas de cultura diz respeito a sua indissociabilidade do direito cultural, sobretudo, ao tratarmos de um regime democrático. O direito cultural, embora legitimado na Constituição Brasileira de 1988, na prática, não é plenamente consolidado. Ademais, no atual governo federal, de Jair Messias Bolsonaro, a população ficou órfã de qualquer direito cultural, ao contrário do que foi experimentado anteriormente no Brasil, nos governos Lula e Dilma. Sob essa ótica, é observado por Fernandes "(...) a gestão cultural é a política cultural em marcha, ou seja, corresponde ao seu processo de execução" (FERNANDES, 2019, p. 34). Nesse sentido, um grandioso modelo de política cultural no Brasil que, entre outras coisas, garantiu o direito à cultura (participação, fruição, criação, difusão, identidade) foi o Programa Cultura Viva. O Programa, internacionalmente reconhecido, permitiu que as diferentes culturas brasileiras fossem legitimadas pelo Estado e, portanto, se cumpriu a garantia do direito cultural.

Gestão cultural e formação

Os estudos que abordam a gestão cultural sob o prisma da formação buscam, de modo geral, compreender a área de atuação do gestor cultural para esboçar o perfil profissional que irá abarcar as funções compreendidas como essenciais para tal trabalhador. As competências para esse profissional não devem ser demasiado determinadas e enrijecidas, já que o gestor cultural lida com elementos que não são estanques pois se relacionam com questões mais amplas, político-sociais, ou mais específicas, como mediação cultural.

No escopo das competências necessárias e das possibilidades de formação para esse profissional, estão definidas, em um enfoque mais administrativo, as capacidades técnicas de planejamento, execução, avaliação e análise de resultados. Sob uma visão mais política, no sentido do engajamento, estão as competências de articulação social, de comunicação, de conhecimento da realidade, de reconhecimento e legitimação pela comunidade na qual o profissional está inserido.

Vale lembrar que, no Brasil, a formação em produção/gestão cultural e o próprio reconhecimento da atuação desse trabalhador como atividade profissional e não mais amadora se revelou em consonância com o advento das leis de incentivo à cultura, inicialmente federal, e posteriormente estaduais e municipais. O mecanismo de financiamento à cultura via programas de leis de incentivo, com todos os seus editais, normas, protocolos, formulários e modelos padrão, exigiu um profissional habilitado para lidar com as especificidades técnicas que até então não eram necessárias no setor cultural.

Seguindo este raciocínio, estudos mais recentes que tratam desse ponto, discutem a insuficiência da formação em gestão cultural com foco tecnicista no que se refere às demandas político-sociais que o profissional lida na atualidade (NUSSBAUMER; KAUARK, 2021). Há uma mudança de pensamento em curso, o qual reconhece que o(a) gestor(a) cultural é mais do que um técnico e precisa estar ciente das questões que envolvem o território que ele(a) ocupa.

Gestão cultural e públicos

Sabe-se que no Brasil são escassos os estudos e pesquisas sobre os públicos da cultura com capacidade para embasar modelos de gestão cultural que deem conta dos diferentes públicos e de suas particularidades (SANTANA; NUSSBAUMER, 2019). As pesquisadoras Adriana Alves Santana e Gisele Nussbaumer (2019) no artigo *Os públicos e a gestão da cultura* analisam quatro pesquisas nacionais que se preocuparam em compreender os públicos da cultura. Assim, as pesquisas corroboram com resultados já evidenciados anteriormente em estudo de referência internacional do Departamento de Estudos da Previsão e da Estatística (DEPS) do

Ministério da Cultura e da Comunicação da França sobre as práticas culturais dos franceses – desenvolvido de 1973 até hoje.

Um ponto fundamental para a compreensão da própria ideia de público e dos modelos de gestão pública da cultura é a constatação de que os valores de ingressos a atividades culturais e de entradas a espaços e equipamentos culturais não estão em primeiro plano quando se trata das barreiras existentes para o acesso e a fruição cultural. Essa verificação foi necessária para a mudança de paradigma nas políticas culturais passando da democratização cultural para a democracia cultural. Assim como os dois paradigmas citados estão substancialmente ligados à noção de cultura adotada, nesse caso, a cultura única versus as culturas no plural, eles também assumem em suas particularidades as noções de público, para a democratização cultural, e de públicos, para a democracia cultural.

Portanto, ao se identificar que a questão monetária não é o principal empecilho para o hábito cultural, se reconhece que não se pode falar em um público homogêneo porque as motivações para determinado consumo cultural são diversas. Além disso, é desenvolvida a compreensão de que os públicos não são elementos passivos em um circuito cultural. Pelo contrário, eles podem alternar, combinar e incorporar papéis e funções diferentes, como as de público, criador, produtor, etc. Nesse sentido, a atividade executiva de gestão cultural, além de estar imbuída do conceito de cultura acionado, espelhará também o entendimento sobre os seus públicos.

Gestão cultural e espaços culturais

A gestão cultural ao ser pensada sob a ótica dos espaços culturais (públicos, fechados, abertos, ao ar livre, entre outros) incorpora todos os debates apresentados até agora no texto. Qualquer espaço cultural requer políticas culturais que norteiem as suas atividades. Assim, a gestão do espaço cultural precisa ter uma compreensão de cultura que guie as tomadas de decisão. Os espaços culturais comportam uma equipe de pessoas que desempenham funções e que para isso necessitam demonstrar competências e habilidades bem desenvolvidas, portanto, a dimensão da formação também é essencial. Os públicos que participam, dialogam e que são convidados a estarem presentes nesses espaços também são figuras fundamentais a serem

trabalhadas nessa dimensão. Dessa maneira, todos os tópicos levantados anteriormente se encontram e se entrelaçam nos espaços culturais. Até porque na cultura é assim, nada está fechado em uma caixinha. As questões se atravessam.

Outro aspecto que tem sido colocado nos debates acerca dos espaços culturais é a dimensão do território. Nesta perspectiva, sinalizam Giuliana Kauark e Nathalia Leal (2019) que

O estabelecimento da noção de pertencimento junto ao território implica considerá-lo na sua dimensão simbólica através da compreensão e aceção das práticas culturais estabelecidas na comunidade, das demandas e anseios locais, de modo a firmar uma identificação efetiva entre o território e o equipamento cultural (KAUARK, LEAL, 2019, p. 140-141).

Assim, o fortalecimento do espaço acontece à medida que as pessoas da comunidade estão inseridas na sua história. As autoras trazem como exemplo de experiências de gestão cultural atrelada às questões do território o Centro Cultural Alagados e o Centro Cultural Plataforma.

(...) localizados em regiões periféricas de Salvador, cujas comunidades possuem um histórico de lutas sociais e de reivindicação em termos de políticas públicas que as incluem como atores principais nos processos decisórios. Nesses equipamentos, o corpo funcional, incluindo a gestão, é formado majoritariamente por

pessoas do território e a programação e regras de funcionamento são definidas em alinhamento com a comunidade e grupos sociais locais (KAUARK; LEAL, 2019, p. 141).

Neste trabalho compreendemos como fundamentais os aspectos levantados para a gestão do espaço cultural em sintonia com as questões e as pessoas do território no qual ele está inserido. No item seguinte abordaremos a gestão cultural que vem sendo pensada, praticada e desenvolvida sob novos olhares. Apontaremos a sua usual vinculação com os procedimentos da área da administração para então levantarmos elementos que nos sinalizem a mudança na concepção de gestão cultural.

Gestão cultural emergente

A gestão cultural foi por bastante tempo pensada como qualquer outra gestão, ligada à administração dos processos, porém voltada para a cultura. Nos próprios cursos de graduação em produção cultural não se encontrava uma forma satisfatória de se

abordar tal disciplina curricular, a de administração/gestão cultural. Os professores de administração não estavam familiarizados com as questões que permeavam a cadeia produtiva da cultura e os professores de humanas e de artes desconheciam metodologias a serem empregadas na gestão cultural. Nos equipamentos e órgãos culturais, também foi observada a não identificação entre as duas palavras que compõem o termo gestão cultural. No texto *Gestão da cultura e a cultura da gestão: a importância da capacitação de administradores culturais*, ao falar sobre os gestores públicos de cultura, Enrique Saravia coloca que

Em geral, os que neles ocupam cargos são ou administradores tradicionais pouco sensíveis às manifestações culturais que estão administrando, embora bons conhecedores dos labirintos da máquina governamental, ou, no outro extremo, pessoas sensíveis ao fenômeno cultural, mas que não conhecem adequadamente os métodos e técnicas administrativas que lhes permitiriam um melhor desempenho (SARAVIA, 2011, p. 17).

Ao longo das duas primeiras décadas dos anos 2000, temos uma conjuntura político-social que contribuiu para transformações no campo da cultura. Esse contexto se deu na gestão federal da cultura no período que compreende os governos Lula e Dilma (2003-2016), acompanhado de várias circunstâncias como as primeiras levas de egressos dos cursos de produção e gestão cultural, o fortalecimento e a emergência de movimentos sociais formados por grupos com forte relação com questões identitárias e a própria compreensão de cultura, em um alcance bastante ampliado, não se restringindo às artes ou às delimitações historicamente comuns e atualmente ultrapassadas (cultura erudita, cultura popular, cultura de massa).

No intuito de sistematizarmos a nossa percepção sobre o processo de mudança da compreensão do termo gestão cultural no âmbito epistemológico, observamos na bibliografia estudada duas tendências, que podem coincidir com recortes temporais mas que não indicam cortes lineares ou a passagem de uma ideia à outra. Tampouco essas abordagens são excludentes ou se contrapõem necessariamente. A primeira perspectiva é a gestão cultural pensada com base na administração, conforme apontamos anteriormente. Nesse sentido, o verbete Gestão Cultural, encontrado na segunda edição do livro *Gestão e Produção Cultural* (2017), é apresentado da seguinte maneira:

A gestão cultural está relacionada à administração da área cultural, seja por órgãos do governo, num âmbito maior, ou em âmbito menor, dentro dos próprios grupos que são produtores de cultura. É

representada por todas as atividades que venham a dar funcionamento às ações da organização administrada, seja na parte de recursos físicos (materiais e equipamentos), humanos (equipes de profissionais), assim como financeiros (verbas necessárias para execução das ações). Engloba, numa visão geral, o todo da organização, compreendendo aspectos como a comunicação, a busca de fontes financeiras, o desenvolvimento de um trabalho de qualidade, a procura por profissionais capacitados na área de atuação, o trabalho em parceria com outras organizações. Abrange mais do que a realização de projetos culturais, tendo como foco o crescimento, o reconhecimento da organização e o desenvolvimento do campo cultural como um todo. A gestão cultural preocupa-se com a produção, circulação e o consumo do produto cultural, não se atendo somente a um desses aspectos, devendo considerar a inclusão e a acessibilidade dos mais variados tipos de públicos. De um modo geral, pode-se dizer que a gestão cultural envolve o planejamento, a organização, a direção (liderança e motivação) e o controle (acompanhamento e avaliação) de uma dada atividade/ação/área cultural (LISBOA FILHO et al, 2017, p. 18-19).

A formulação ao mesmo tempo que se apresenta dentro dos parâmetros da administração se mostra abrangente. De forma breve, a definição toca no "desenvolvimento do campo cultural como um todo" enquanto uma competência da gestão cultural e nas questões de "inclusão", "acessibilidade" e "variados tipos de públicos".

Outra definição nessa mesma perspectiva trazida por Saravia, no texto citado anteriormente, diz que:

Falar em gestão cultural significa referir-se a um conjunto de ações de uma organização – pública ou privada – destinado a atingir determinados objetivos que foram planejados e – supõe-se – são desejados pela organização. Implica implementar normas, planos e projetos, estabelecer estruturas, alocar recursos humanos, financeiros, físicos e tecnológicos e, principalmente, empenhar criatividade e capacidade de inovação para atingir esses objetivos da melhor forma possível. A especificidade cultural está dada pelo fato de se tratar da implementação de políticas culturais ou de lidar com instituições culturais. Em outras palavras, de estar trabalhando com um intangível como é a cultura nas suas mais diversas manifestações (SARAVIA, 2011, p. 15).

No texto *Desafios e dilemas da gestão cultural*, Albino Rubim (2019) traz elementos ligados a um perfil administrativo da gestão cultural e chama a atenção para a complexidade da atividade, que segundo o autor, é desconhecida pela sociedade e pelo Governo, de modo geral.

Em verdade, a gestão da cultura lida com a administração financeira, de pessoal, de espaços, de infraestruturas, de recursos materiais,

como qualquer gestão. Mas ela trata, especialmente, da programação das atividades culturais, sob sua direção. Ainda que a curadoria da programação possa ser realizada por terceiros contratados, cabe ao gestor fazer a supervisão da programação selecionada e mesmo participar da escolha dos curadores. Essa singularidade caracteriza a gestão cultural (RUBIM, 2019, p. 11).

Um outro ponto a ser ressaltado nesse texto especificamente é que o autor trata da gestão cultural em uma perspectiva institucionalizada, pois fala sob a ótica das políticas públicas de cultura. Assim, a visão que se constrói no texto é de uma relação que deve ser saudável entre a gestão e o campo cultural. Nesse sentido, a gestão cultural e o campo cultural estão em lugares de representação diferentes. A seguir veremos que, sob outro ponto de vista, a gestão cultural e o denominado campo cultural podem estar imbricados.

A segunda perspectiva com a qual nos deparamos nas referências consultadas enfatiza outros elementos ao tratar de gestão cultural. Gostaríamos de destacar alguns deles e provocar o diálogo acerca dos seus entendimentos. São eles: transversalidade da cultura; coletividade, horizontalidade e autonomia; territorialidade; engajamento político atrelado à consciência da cultura como direito social; diversidade cultural; e sustentabilidade em perspectiva não meramente econômica.

Nesse sentido, os autores, ao mirarem essa segunda abordagem, enfatizam que a gestão cultural não deve ser compreendida pelo prisma da administração. O que importa, portanto, é que a gestão cultural acontece atrelada às questões caras a determinados grupos de pessoas, a despeito de estar ou não institucionalizada. Luiz Augusto Rodrigues, no texto *Cultura e território: aproximando saberes*, ressalta que o entendimento de gestão cultural não se dá "pelo viés empresarial ou empreendedor, mas sim ao entendimento de que a gestão de políticas culturais focaliza a palavra cultura, não gestão" (RODRIGUES, 2021, p. 213). Assim como colocado na citação de Fernandes (2019), no início deste texto, ao falar de gestão cultural é primordial ter clareza do conceito de cultura mobilizado.

O conceito de cultura e o que ele representa faz sentido quando em comunicação com outros aspectos da vida das pessoas e pode, portanto, ser a ponte para a transformação da realidade. Em vários textos recentes localizamos a necessidade de se pensar cultura transversalmente. Assim, em *Gestão cultural nos próximos dez*

anos, Albino Rubim, Luana Vilutis e Gleise de Oliveira relembram que "A noção ampliada afirma que a cultura enquanto dimensão simbólica perpassa toda sociedade e, por conseguinte, dialoga com os mais diversos campos sociais" (RUBIM; VILUTIS; OLIVEIRA, 2021, p. 22). Em seguida, os autores afirmam que "a busca da transversalidade se impõe como algo essencial para uma gestão cultural qualificada que impacte inclusive a potencialização dos recursos para a cultura" (Idem).

No texto *Formação e prática em gestão cultural: entre o tecnicismo e o engajamento*, Gisele Nussbaumer e Giuliana Kauark, ao tratar de espaços culturais independentes, coletivos e redes de artistas abordam a transversalidade da cultura sob a perspectiva do gestor cultural e afirmam que, para esses profissionais,

a transversalidade da cultura não é mera retórica e a ideia de competência está associada à capacidade de colaboração e compartilhamento. Seus propósitos, portanto, dialogam com a ideia de desculturalização da cultura, na medida em que sua atuação é capaz de produzir respostas e desmontar imaginários hegemônicos, difundindo, assim, outros tipos de representações sociais, urgentes e necessárias numa proposição mais crítica, engajada e contemporânea da formação de pessoal no campo da gestão cultural (NUSSBAUMER; KAUARK, 2021, p. 207).

Na mesma direção, Rodrigues interpreta a noção de desculturalização da cultura, de Victor Vich (2014), para afirmar que nela está implicada a necessidade de "arrancar a cultura de sua suposta autonomia e de sua estreita ligação com a arte e utilizá-la como recurso para intervir na transformação social" (RODRIGUES, 2021, p. 215).

Coletividade, horizontalidade e autonomia são aspectos que aparecem frequentemente nos estudos e pesquisas mais recentes sobre gestão cultural que abordam o campo com base em uma perspectiva antropológica da cultura (BOTELHO, 2016). Ao tratarem da gestão cultural comunitária como uma outra categoria de análise, Rubim, Vilutis e Oliveira (2021) destacam princípios próprios dessa categoria como união, afeto, solidariedade, cooperação, convivência e compartilhamento. Os autores compreendem que a gestão cultural comunitária

ocorre inscrita em um território e seu caráter coletivo e compartilhado configuram suas principais características. Ela é realizada por agentes culturais implicados social, política e economicamente no território e na ação cultural mobilizada. Por estarem diretamente envolvidos no fazer cultural, esses agentes combinam criação e fruição com participação e gestão (RUBIM; VILUTIS; OLIVEIRA, 2021, p. 19).

Em outro artigo, *Gestão cultural comunitária em três dimensões simbólica, cidadã e econômica*, Luana Viltutis (2019), aciona a distinção entre a gestão cultural comunitária de outros tipos de gestão cultural pelo seu "caráter coletivo e comunitário, praticado por agentes culturais envolvidos no fazer cultural e implicados socialmente, politicamente e economicamente nessa ação" (VILUTIS, 2019, p. 172). Mais a frente, a autora coloca que em alguns casos pode haver lideranças na comunidade que tenham a vocação para estar à frente de processos, mas ressalta que "na gestão cultural comunitária, o trabalho de gestão é compartilhado, as decisões são coletivas, há um cuidado especial na sistematização de experiências e na transparência para que o conjunto da comunidade esteja situado e possa se envolver nas ações com informação e conhecimento" (VILUTIS, 2019, p. 181).

Para além da cooperação, do compartilhamento e da atuação coletiva, a dimensão do território está presente em todos os textos que se propõem a analisar e refletir sobre outras possibilidades de gestão cultural. "A construção da cultura no território é orientada por relações de proximidade, convivência e confiança, valores e princípios da gestão cultural comunitária. É nessa forte relação simbiótica entre cultura e território que é gestado o sentido de pertencimento de grupos sociais" (VILUTIS, 2019, p. 174-175).

Ao se ocuparem da gestão de equipamentos culturais no texto *Camadas tangíveis e intangíveis da gestão de espaços culturais*, Kauark e Leal tocam em um ponto fundamental que diz respeito ao território: as pessoas envolvidas ora são público, ora são criadores, produtores ou gestores, ou melhor, podem ser ao mesmo tempo criadores, gestores, produtores e público. Além disso, as autoras falam da importância da participação social, inclusive em espaços culturais sob cautela do Estado, nos quais a ideia de participação e ação colaborativa também deve existir. Assim, defendem que:

Uma guinada neste sentido impede que a gestão de um espaço cultural procure fortalecer suas redes territoriais enxergando os grupos sociais locais não somente como espectadores, mas como fazedores e, porque não, possíveis gestores ou cogestores do mesmo. Ter comunidades e grupos sociais territoriais no centro das gestões de equipamentos culturais, sobretudo quando estes são vinculados patrimonialmente ao Estado, significa entender os processos históricos e de lutas do território, cujo resultado deve ser a

construção de um espaço cultural com e para a comunidade (KAUARK; LEAL, 2019, p. 141).

Para além do envolvimento dos grupos sociais na gestão de espaços culturais localizados em suas comunidades, seja como profissionais específicos e em atividades remuneradas, quando se trata da participação dessas pessoas o que está em jogo vai muito além de cumprir uma função. Há um engajamento político atrelado a essa colaboração que permeia as questões vividas por determinado grupo social. Para Nussbaumer e Kauark (2021), os movimentos insurgentes contemporâneos deflagram episódios de racismo, sexismo, homofobia e censura, típicos do pensamento conservador que ganhou força em alguns espaços da sociedade brasileira. A cultura, portanto, ao mesmo tempo que tem a capacidade de manter a ordem vigente, sob o pretexto do próprio pensamento conservador, por outro lado, tem o poder de transformar, de ser mola propulsora da mudança (BAUMAN, 1998). Nesse contexto, a gestão cultural pode ser operacionalizada por meio de outra categoria de análise, a gestão cultural engajada, pensamento que vem sendo desenvolvido por Nussbaumer e Kauark. Assim, as autoras colocam que

Uma gestão cultural engajada e democrática deve, necessariamente, possibilitar que diferentes sujeitos e grupos acessem o poder de se representarem e significarem sua própria condição, bem como tornar visíveis estruturas de poder que impedem a participação e a contribuição de muitos na vida e no fazer cultural. (NUSSBAUMER; KAUARK, 2021, p. 203-204).

Está nítida a relação entre a gestão cultural engajada e o compromisso com a democracia, a cidadania e com valores que devem permear as políticas culturais ao entenderem que a cultura é um direito social. Nessa segunda perspectiva, com foco em novos elementos e privilegiando aspectos que em outros momentos não eram levados em consideração ou não estavam em evidência, se destaca o debate sobre gestão cultural e diversidade cultural.

José Márcio Barros já há algum tempo chama a atenção para a urgência de não reduzirmos a gestão cultural a um modelo único e desenvolve seu principal tema de pesquisa, a diversidade cultural, sob esse prisma. Para o autor,

Diversidade cultural e gestão são expressões que, longe de revelarem consenso e homogeneidade, nos remetem ao campo das ambiguidades e contradições com que pensamos e nomeamos nossas diferenças e nossos modos de geri-las. Há, portanto, a necessidade de, ao relacionar os dois termos, submetê-los a uma espécie de filtro do pensamento complexo, inaugurando a

possibilidade efetiva de superação de abordagens normativas e disciplinares (BARROS, 2011, p. 20).

Desse modo, Barros defende que as diferentes dinâmicas da cultura não podem ser compreendidas e geridas sob o mesmo olhar porque tudo o que lhes diz respeito se comporta de maneiras variadas. Um exemplo corriqueiro disso é a pretensão de fomentar as diferentes atividades culturais por meio de editais de financiamento. Ora, o uso de formulários específicos, padronizados, baseados na escrita formal, com espaços determinados para os preenchimentos que se esperam adequados para se obter tal recurso, não é uma ferramenta que atende às urgências de todas as pessoas envolvidas (nem mesmo da maioria) com a cultura. Ademais, não se trata apenas de uma superposição utilitária, por exemplo, a utilização da gestão cultural em prol da cultura. Barros sustenta a ideia de que não existe um modelo pronto quando se concebe a diversidade cultural. É necessário o reconhecimento também de diferentes modos de instituir, já que as concepções da realidade são diversas. O autor prossegue esclarecendo que

Não se trata de pensar apenas o que a cultura, em suas múltiplas formas de expressão, tem a contribuir com os modelos normativos de gestão e nem tão pouco, como tais modelos podem nos ajudar a compreender e domesticar a cultura. Trata-se de pensar na imbricação entre os termos, ou seja, ao se falar de diversidade cultural nos referimos a modelos normativos diversos que ordenam não apenas a produção e as trocas simbólicas no campo estético, religioso e lúdico, mas que se referem também às maneiras como se definem as formas de aprendizagem, circulação, apropriação, distribuição, mercantilização de bens e processos culturais. A diversidade cultural é, forçosamente, mais que um conjunto de diferenças de expressão, um campo de diferentes e, por vezes, divergentes modos de instituição. Chamo a isso, modos de instituir, de modelos de gestão. Para além de reconhecer a necessidade de se construir competências gerenciais nos diferentes campos culturais, o desafio parece ser o de estar atento para os modos de gestão que se fazem presentes nos diferentes padrões culturais. Reconhecer na diversidade cultural apenas a presença de diferenças estéticas é simplificar a questão. Há sempre, e é isso que torna a questão complexa, a tensão política e cognitiva de diferentes modelos de ordenamento e gestão. Diversidade cultural é a diversidade de modos de se instituir e gerir a relação com a realidade (BARROS, 2011, p. 20-21).

Nesse sentido, a gestora cultural Stéfane Souto (2020), em seu texto *Aquilombar-se: insurgências negras na gestão cultural contemporânea* sugere a ideia do "aquilombamento no campo das artes e da cultura" para "compreender o que a identidade negra afrodiáspórica, como categoria social dissidente, pode propor em

termos de tecnologia de organização e insurgência cultural anticolonial" (SOUTO, 2020, p. 135).

Dentre os elementos relacionados ao debate sobre a gestão cultural atual, a sustentabilidade das práticas culturais também requer ser compreendida sob óticas outras que não as tradicionalmente mercantis. Como evidencia Rubim, Vilutis e Oliveira (2021), "Se um grupo cultural não gera receitas próprias nem possui bilheteria, seguramente ele move outras dinâmicas de sustentabilidade, muitas vezes não monetárias, como trocas diretas de produtos e serviços, doações, ajuda mútua etc." (2021, p. 23). Não se trata de negar a importância monetária ou do devido pagamento dos agentes e profissionais envolvidos nas atividades culturais, mas de compreender outras dimensões que não se inserem na lógica mercantil.

Em outro texto, que compõe a mesma revista com o propósito de pensar a gestão cultural para a próxima década, Nussbaumer e Kauark destacam a gestão cultural coletiva e engajada de espaços culturais. Na mesma perspectiva dos autores citados anteriormente, afirmam que a sustentabilidade não se associa diretamente a questão financeira, "mas, sobretudo, aos desejos e propósitos dos artistas e dos gestores envolvidos e à ideia de colaboração, tão cara a uma gestão cultural que se pretenda mais comprometida e contemporânea" (NUSSBAUMER, KAUARK, 2021, p. 206). É nesse sentido que reconhecemos a concepção de sustentabilidade nos autores citados: a medida que as ações fortalecem a cultura e o desenvolvimento local, portanto, um propósito que condiz com os ideais democráticos.

Considerações finais

O reconhecimento de outros modos de instituir a gestão cultural e das relações estabelecidas nesse âmbito, as definições de temas urgentes, as fontes de pesquisas empíricas, as implicações das atividades realizadas no campo são tópicos presentes na bibliografia nacional disponível que nos revelam uma outra compreensão sobre a gestão cultural na academia. Seja sob o nome de gestão cultural compartilhada, gestão cultural comunitária, gestão cultural independente ou, mais recentemente sugerido, gestão cultural engajada (NUSSBAUMER, KAUARK, 2021), o que está em jogo não é mais a compreensão de como administrar as especificidades da cultura, ou

ainda, a análise da eficácia de determinada política cultural, embora as políticas culturais estejam em permanente diálogo com a gestão cultural - na verdade as políticas públicas de modo geral. O foco nos parece outro.

Como apontado por alguns autores, há uma herança oriunda das mudanças ocorridas na gestão pública da cultura no Brasil, que vai do início do Governo Lula (2003) até o golpe político que tem como marco o impeachment da presidenta Dilma (2016). Alexandre Barbalho (2017) em análise sobre a crise da gestão pública da cultura no Brasil pós-golpe, sustenta a ideia da politização do campo da cultura como legado dos anos anteriores. Por politização, o autor se refere "ao fortalecimento de valores próprios ao campo político – representação, participação, deliberação, produção ideológica – no campo cultural" (BARBALHO, 2017, p. 37). Taiane Fernandes (2019) indica que o paradigma da democracia participativa no Brasil ao longo do período mencionado "renovou a prática da gestão cultural do ponto de vista do próprio estado e das organizações da sociedade civil sem fins lucrativos, ao dar luz ao fazer cultural fora do eixo mercadológico" (FERNANDES, 2019, p. 45). Nos parece perceptível a mudança da sociedade no campo da cultura, no que se refere a tomada de consciência e de autonomia, frutos de políticas públicas ao longo dos anos citados.

Nosso texto não dá conta de todas as referências, sendo necessário o acréscimo de várias outras, inclusive de fora do Brasil, a partir desse exercício inicial. A segunda perspectiva que trouxemos não ignora a primeira, nem tampouco uma se contrapõe a outra, necessariamente. Ademais, dependendo do recorte e do objeto abordado, um autor pode focar mais em aspectos técnicos da gestão cultural ou não. O que nos interessou, de fato, foi reconhecer outra abertura nos estudos, olhares que reconhecem e valorizam a compreensão de gestão cultural em estreito vínculo com a ideia ampliada de desenvolvimento cultural que abarca os valores democráticos e humanitários.

Neste exercício reflexivo, portanto, buscamos elementos em referências bibliográficas nacionais recentes para apontarmos com mais propriedade uma mudança na compreensão acadêmica e, portanto, manifestada na sua produção intelectual. É possível que essa renovação seja percebida como uma mudança de pensamento para a área, o que já podemos apontar como um caminho. Isso vem sendo reconhecido nos

estudos da área em diálogo com os grupos, movimentos e coletivos culturais. É correto afirmarmos que os estudos sobre gestão cultural não se localizam mais nas ferramentas da administração em busca da sua aplicabilidade nos espaços de cultura. O caminho tem sido diferente.

Referências

- BARBALHO, A. Em tempos de crise: o MinC e a politização do campo cultural brasileiro. In: **Políticas Culturais em Revista**. Salvador, V. 10, n. 1, p. 23-46, jan./jun. 2017.
- BARROS, J. M. Diversidade cultural e gestão: sua extensão e complexidade. In: BARROS, J. M.; OLIVEIRA JÚNIOR, J. (orgs.). **Pensar e agir com a cultura: desafios da gestão cultural**. Belo Horizonte: Observatório da Diversidade Cultural, 2011.
- BAUMAN, Z. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- BOTELHO, I. **Dimensões da cultura: políticas culturais e seus desafios**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.
- FERNANDES, T. Histórico da gestão cultural no Brasil. In: RUBIM, A.A.C. (org.). **Gestão cultural**. Salvador: EDUFBA, 2019.
- KAUARK, G.; LEAL, N. Camadas tangíveis e intangíveis da gestão de espaços culturais. In: RUBIM, A. A. C. (org.). **Gestão cultural**. Salvador: EDUFBA, 2019.
- LISBOA FILHO, F. F. et al. **Gestão e produção cultural**. 2. ed. rev. e ampl. Curitiba: Appris, 2017.
- NUSSBAUMER, G. M.; KAUARK, G. Formação e prática em gestão cultural: entre o tecnicismo e o engajamento. In: **Extraprensa: cultura e comunicação na América Latina** / Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Gestão cultural para a próxima década – v. 14, n. 2. (jan./jun. 2021) - São Paulo: CELACC-ECA-USP, 2021.
- RODRIGUES, L. A. **Cultura e território: aproximando saberes**. In: **Extraprensa: cultura e comunicação na América Latina** / Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Gestão cultural para a próxima década – v. 14, n. 2. (jan./jun. 2021) - São Paulo: CELACC-ECA-USP, 2021.
- RUBIM, A. A. C. Desafios e dilemas da gestão cultural. In: RUBIM, A. A. C. (org.). **Gestão cultural**. Salvador: EDUFBA, 2019.
- RUBIM, A. A. C.; VILUTIS, L.; OLIVEIRA, G. C. F. Gestão cultural nos próximos dez anos. In: **Extraprensa: cultura e comunicação na América Latina** / Centro de

Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Gestão cultural para a próxima década – v. 14, n. 2. (jan./jun. 2021) - São Paulo: CELACC-ECA-USP, 2021.

SANTANA, A. A. ; NUSSBAUMER, G. M. Os públicos e a gestão da cultura. In: RUBIM, A. A. C. (org.). **Gestão cultural**. Salvador: EDUFBA, 2019.

SARAVIA, E. Gestão da cultura e a cultura da gestão. In: BARROS, J. M.; OLIVEIRA JÚNIOR, J. (orgs.). **Pensar e agir com a cultura**: desafios da gestão cultural. Belo Horizonte: Observatório da Diversidade Cultural, 2011.

SOUTO, S. Aquilombar-se: insurgências negras na gestão cultural contemporânea. **Revista Metamorfose**, vol. 4, nº 4, jun de 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/metamorfose/article/view/34426/21352> Acesso em: 16 nov. 2021.

VICH, V. Desculturalizar a cultura: desafios atuais das políticas culturais. **PragMATIZES - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura**, p.11-21, mar. 2015. Disponível em: <http://periodicos.uff.br/pragmatizes/article/view/10398>. Acesso em: 22 out. 2021.

VILUTIS, L. Gestão cultural comunitária em três dimensões: simbólica, cidadã e econômica. In: RUBIM, A. A. C. (org.). **Gestão cultural**. Salvador: EDUFBA, 2019.



DIÁLOGOS
SOBRE GESTÃO CULTURAL
8ª edição

GT 3 - Gestão cultural, direitos e liberdades

A GESTÃO DE PROJETOS CULTURAIS COMO FERRAMENTA INTERVENTIVA NA CONTEMPORANEIDADE E SEUS DESAFIOS

Leonardo Pereira de Lima⁸⁵

Resumo

O presente artigo busca discutir e elencar alguns pontos que dizem respeito à Cultura a partir de uma lógica particular e cotidiana, comparando alguns dispositivos legais com a realidade vivida, com opiniões de questões que podem ser observadas diariamente no fazer profissional, com situações que podem ser usadas em favor de uma gestão Cultural democrática e participativa, levando ao seu público final não só a oportunidade de ser cliente, um ponto final, mas que ele se sinta contemplado por uma gestão que pense nele com todas as suas especificidades, e que a ação proposta seja de fato interventiva e transformadora.

Palavras Chave: gestão; contemporaneidade; cultura.

Desafios contemporâneos

Antes de qualquer coisa precisamos entender ou ao menos suscitar conceitos, o que é gestão? E gestão é o ato ou a ação de gerir, administrar algo, e no caso específico a gestão cultural, que pode ser entendido como um conjunto de procedimentos, ações e atos administrativos voltados a práticas culturais.

Na maioria dos projetos, ou das instituições existem normas do que pode ou não pode ser feito na gestão, do que se espera do projeto, do tipo de planejamento que deve ser executado, o que nem sempre ocorre por fatores que podem ser alheios a vontade do gestor ou não, exemplo disso são cortes orçamentários, problemas técnicos para se ter uma equipe experiente e capacitada, e outros pontos que podem ser detalhados a seguir.

Perguntas como: Como está a situação atual? O que queremos? Por que queremos? Onde faremos? Para quem faremos? Quem somos e com quem contamos? Onde queremos chegar? Podem parecer simples, mas às vezes podem dar um nó na

⁸⁵ Universidade Católica do Salvador. Email: leo-691@hotmail.com

cabeça do Gestor ou caso não tenha um dos itens já começa o desafio antes mesmo de ir para a prática.

E tudo isso fica claro quando colocamos as seguintes sistematizações: atividades, recursos, orçamento, cronograma, continuidade das ações, isso pelo simples fato de perguntas objetivas necessitarem de respostas objetivas, ou seja, as perguntas certas dão as respostas que queremos ver e ouvir, e mostram as atitudes que devemos tomar.

O que mostra que os desafios são diversos, e que um mínimo detalhe pode colocar tudo a perder, aí que começam a aparecer novos detalhes como, por exemplo: Como faremos? O que precisamos fazer? Do que necessitamos? Quanto custa? Quando faremos? O que faremos esgotados os recursos? O que mais temos para mostrar? São perguntas fundamentais que precisam ser feitas e pensadas para evitar problemas futuros

Seus desafios perpassam pelos desafios já encontrados por vários gestores, como: ter uma equipe de profissionais qualificados e dispostos, identificar talentos que possam suprir demandas espontâneas, ter um orçamento bem elaborado e que possa ser executado sem prejuízo das ações propostas.

Desenvolver as capacidades dos colaboradores, saber lidar com a diversidade, que por sua vez é um desafio contemporâneo, saber criar e administrar um bom clima organizacional e funcional, engajar e motivar colaboradores. Outro ponto que também merece ser destacado é a comunicação, um gestor que não se comunica bem com seu time jamais conseguirá os resultados esperados, uma vez que o seu time é quem vai operacionalizar o projeto ou as ações propostas.

A falta de conhecimento técnico também pode ser um empecilho na articulação cotidiana dos projetos e das instituições, às vezes o saber empírico não fornece as ferramentas necessárias para se elaborar estratégias interventivas ou de adequação, hoje um gestor seja ele de qual for à área deve que ter bom senso e noções de gestão de pessoas, recursos humanos, legislação, e outros saberes que pautam sua atuação de forma direta e indireta.

Sem falar que saber planejar e saber gerir são questões que não se separa de maneira nenhuma, fazer um levantamento de ações pode evitar muitos problemas previsíveis, e se tratando da Gestão Cultural tais problemas podem levar ao encerramento do projeto e o seu fracasso por coisas que poderiam ser ajustadas com o mínimo de atenção, de acordo com Cury (2001, p. 42), “(...) quanto maior o âmbito e menor o detalhe, mais o documento se caracteriza como um plano; quanto menor o âmbito e maior o grau de detalhamento, mais ele terá as características de um projeto (...)”, portanto olhar os detalhes é fundamental.

Falando sobre a gestão de espaços culturais, é de suma importância para qualquer cidade, pois através da gestão desses locais temos também a disseminação de cultura, da arte, da história, da memória, cidadania e conseqüentemente de saberes que para muitos até então eram inéditos.

Para se pensar em Gestão Cultural deve-se pensar também na necessidade de constante aprimoramento, busca ativa por novos conhecimentos e métodos de propagação de conhecimento, pois vivemos em um mundo extremamente globalizado e tecnológico onde a cada dia surge uma nova tendência, que na maioria das vezes é incorporada ao nosso fazer profissional.

Garantir uma gestão democrática e maleável é uma obrigação, as novas formas de Aprendizado e de ser sociável no século XXI não só garante a sobrevivência dos espaços, mas também garante que o conhecimento seja passado por meio da ação proposta, com qualidade e equidade isso tudo porque a gestão Cultural assim como todas as outras formas de gestão se retroalimentam e estão em constante evolução.

Infelizmente muitos gestores resistem à temática da evolução constante, e da incorporação de novas tecnologias às suas abordagens profissionais, sendo necessário reforçar o uso contínuo e criativo de novas ferramentas para não se perder no obsoletismo profissional.

Mas de um modo geral como já foi observado os desafios e as questões mais delicadas de uma gestão podem ser facilmente contornadas com domínio técnico,

vejamos o exemplo do monitoramento, através dele conseguimos ver o que está certo ou está errado, vemos o que pode ou não sair do controle e se a gestão ocorre conforme o esperado.

Então para podermos falar sobre o caráter interventivo da gestão cultural mais especificamente nos projetos, é necessário entender certos desafios, conforme supracitados, que por sua vez estão muito longe de esgotar o tema, são apenas insights que por hora de maneira bem imediatista busca observar alguns pontos, que podem afetar no andamento da gestão cultural.

Pensar de forma altruísta, pensar de forma democrática, agir de forma equânime, fazem parte do agir de todo o gestor, mas acima disso serve para driblarmos os desafios impostos pela prática profissional cotidiana, ninguém perde por pensar em fazer o melhor, nem tão pouco se arrepende por executar da melhor forma possível suas funções, para isso pensar de forma antecipada, respeitar as etapas fundamentais fazem toda a diferença.

Portanto, é preciso pensar além das possibilidades, elaborar sempre novas estratégias, se reinventar ao máximo, extrair antes de tudo de si mesmo o melhor para não ser pego de surpresa, as etapas de gestão são as mesmas em qualquer lugar, mas quem dá vida à gestão é o gestor, sendo esse o maior interessado e responsável por tudo o que é proposto.

Enfim, são alguns dos desafios que por vezes acabam minando a gestão nas mais variadas instituições, e são situações que acabam causando considerável frustração dada às expectativas que são criadas, a imaginação dos efeitos positivos que o projeto poderia causar no público, são coisas que ficam atormentando a mente daqueles que por algum erro perdem a oportunidade de pôr em prática o que foi idealizado.

A Gestão de Projetos Culturais como ferramenta interventiva

A gestão cultural é também uma ferramenta poderosa no combate às desigualdades, tendo em vista seu caráter interventivo e democrático, até porque todo projeto ou

gestão cultural deve ser essencialmente democrático e cumprir um papel social, bem como a Arte de usar a Arte e a Cultura, para influenciar.

Armani (2009) destaca algo importante que pode ser pensado de várias formas:

Não obstante o fato de que se tem verificado inúmeros avanços no âmbito da elaboração e gestão de projetos nos últimos anos, há muitos desafios no horizonte. Um deles é superar a visão ainda muito difundida de que projeto é aquele documento formal que serve fundamentalmente para contratar relações de financiamento.

Ou seja, segundo o trecho acima, podemos observar que os projetos não são apenas meras formalidades, meros documentos, acordos midiáticos, ou políticos, levando em consideração as especificidades do seu público-alvo, e tendo responsabilidade com as ações que são exercidas por meio dessa ferramenta de intervenção.

De forma bem pragmática podemos analisar que a gestão cultural, um projeto cultural em determinadas localidades pode ser a única opção de lazer ou acesso à cultura dos habitantes locais, isso é um fator muito delicado, pois mostra a fragilidade cultural dos centros urbanos, e mostra também o papel fundamental que um projeto pode ter. Portanto, evidencia que devemos ter um cuidado para pensar, observar, intervir e monitorar a gestão que vem sendo executada, com bastante atenção. Vejamos a seguir um trecho que fala um pouco sobre isso:

O que nos falta — vamos admiti-lo com franqueza — são modelos conceituais e uma visão global mediante os quais possamos tornar compreensível, no pensamento, aquilo que vivenciamos diariamente na realidade, mediante os quais possamos compreender de que modo um grande número de indivíduos compõe entre si algo maior e diferente de uma coleção de indivíduos isolados: como é que eles formam uma “sociedade”(…) e como sucede a essa sociedade poder modificar-se de maneiras específicas, ter uma história que segue um curso não pretendido ou planejado por qualquer dos indivíduos que a compõem. (Neto e Gehlen 2018)

Com base nisso podemos observar que o caráter interventivo perpassa pelas fronteiras do mero entretenimento, podemos ver que cada sujeito é biopsicossocial, cada ente é singular e plural ao mesmo tempo, revelando uma dimensão única que cada um tem, então temos uma ferramenta, e através dessa ferramenta podemos causar impacto social.

Podemos ver de forma clara e objetiva alguns espaços para tipos de intervenção ou tipos de impacto e que podem ser alvo da Gestão Cultural, por exemplo: escolas, comunidades, bibliotecas, praças públicas, e até mesmo os centros culturais dando uma nova roupagem ao que vem sendo proposto, diversificando a dinâmica do espaço.

Vamos analisar o que dizem algumas leis a respeito do tema

Analisar e fomentar projetos culturais são formas também uma forma de garantir direitos. Vejamos o que diz alguns dispositivos legais, por exemplo, a Declaração Universal dos Direitos Humanos:

Toda a pessoa tem o direito de tomar parte livremente na vida cultural da comunidade, de fruir as artes e de participar no progresso científico e nos benefícios que deste resultam. (Declaração Universal dos Direitos Humanos, 1948)

A Constituição Federal de 1988, nossa carta magna, diz o seguinte “(...) buscará a integração econômica, política, social e cultural dos povos da América Latina, visando à formação de uma comunidade latino-americana de nações.” Certo, mas e do ponto de vista nacional, para seu povo, o que ela afirma? No Art. 215. Diz o que “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais”. Aponta também nos incisos a seguir que:

§ 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.

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. (BRASIL, 1988)

Vimos em alguns artigos como a Constituição se mostra face ao tema Cultura, a lei n 10.741 conhecida popularmente como estatuto do Idoso diz o “Art. 20. O idoso tem direito à educação, cultura, esporte, lazer, diversões, espetáculos, produtos e serviços que respeitem sua peculiar condição de idade”. (Brasil, 2003)

Sobre crianças e adolescentes podemos destacar o Estatuto da Criança e Adolescente - ECA em seu “Art. 58. No processo educacional respeitar-se-ão os valores culturais, artísticos e históricos próprios do contexto social da criança e do adolescente,

garantindo-se a estes a liberdade da criação e o acesso às fontes de cultura”. (Brasil, LEI Nº 8.069, 1990).

Enfim, são algumas das Leis que falam diretamente sobre cultura, sobre acesso, sobre o caráter democrático e universal, sobre a cultura como algo inerente, mas se fosse tão simples assim não existiriam tantos desafios, pois além dos desafios estruturais de uma gestão, temos desafios institucionais, que dão ainda mais responsabilidade e força interventiva aos projetos e gestões culturais.

Tudo o que foi exposto anteriormente enumera o campo extenso de possibilidades, vem expor também que a democratização da cultura também é para o combate das desigualdades culturais existentes, isso fica claro quando olhamos a periferia que na sua maioria não conta com nenhuma política de inclusão, na maioria dos casos a única política pública conhecida pela população periférica é a de segurança pública na forma de uma viatura policial, e tudo isso colabora agrava com a desigualdade cultural.

Em matéria do Jornal Nacional da Rede Globo de televisão no ano de 2019, a emissora expõe um fator alarmante: “Pesquisa do IBGE mostra como é desigual o acesso à cultura e ao lazer”, e traz alguns relatos e dados estatísticos do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE “Um relatório do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística mostrou as desigualdades de acesso à cultura no país”.

Os dados mostram que o total dos valores investidos em cultura até cresce ao longo dos anos, mas abaixo dos índices de inflação. Pior: ao mesmo tempo, a participação do setor dentro dos orçamentos públicos diminui. A pesquisa também revela quem são os maiores prejudicados com isso.

“A população de baixa renda, população jovem, pessoas negras, de uma forma geral pessoas que residem em locais menos privilegiados”, disse Jefferson Mariano, analista socioeconômico do IBGE. (JORNAL NACIONAL, 2019)

Então vemos por vários ângulos que a exclusão cultural é sobretudo uma violência institucionalizada por parte do estado brasileiro, que escolhe a dedo quem são os privilegiados que podem acessar bens de consumo e usufruir de qualidade de vida, para identificar tais indivíduos basta se analisar as regalias parlamentares do senado federal, câmara dos deputados e outras instâncias de governo que gozam de vários direitos que a maioria não tem acesso, tendo os mesmos direitos que a maior tem.

O Estado deveria ser o garantidor mor de direitos, mas se mostra um aliado voraz na manutenção e consolidação do capital, esse que por sua vez avança de forma agressiva, sob a forma de minimização de direitos esse disfarce leva ao encolhimento do estado frente à garantia de direitos sociais e culturais, espoliando cada vez mais os direitos.

Com base nessa omissão por parte dos que deveriam garantir direitos, vemos o quanto a intervenção cultural é necessária, e por si só já é um desafio imenso, grupos também precisam ser um olhados de maneira específica dadas as complexidades que enfrentam nos seus rituais sociais, como por exemplo: grupos de mulheres em situação de violência, crianças e adolescentes em conflito com a lei, crianças e adolescentes com vínculos familiares rompidos, crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade e risco social, grupos de abordagem sobre questões de etnia e gênero.

Idosos e pessoas com deficiência devem ser também abarcados por ações interventivas, dentre outros grupos, com base nisso já conseguimos levantar várias possibilidades de intervenção, e analisar o quanto o campo é vasto e o quanto podemos usar a gestão cultural como ferramenta interventiva, vários contextos que longe ou bem perto de nossas residências precisam de forma latente de um olhar crítico e de uma intervenção profissional.

Por vezes vemos grupos de dança de terceira idade, grupos que reforçam o protagonismo étnico e racial, oficinas de inclusão para integrar crianças e adolescentes, sempre existem possibilidades que podem inovar, ser modificadas ou aprimoradas, compete ao gestor lançar mão do seu arcabouço teórico e técnico para fazer a diferença em seu contexto.

Sendo também por meio da interlocução da gestão cultural com a sociedade que se garante o Direito de acesso à cultura preconizada pela Constituição Federal e outros dispositivos legais a exemplo da Constituição Federal que assegura o direito e o acesso à cultura.

E para aqueles que não conseguem enxergar os impactos disso basta perceber que o cerceamento das classes mais pobres por meio de barreiras atitudinais e econômicas leva ao desconhecimento do senso de pertencimento, de reconhecimento étnico, da falta de protagonismo social e tudo isso gera consequências graves para identidade cultural do povo brasileiro, gera consequências graves para nossa memória e preservação da nossa identidade social.

A omissão do estado sobrecarrega o terceiro Setor, quase sempre este faz o papel do estado em articulações de extrema dificuldade, isso, pois além de elaborar projetos e gerir os mesmos, nem sempre conta com o apoio estatal e o devido reconhecimento, por isso é tão importante pensarmos na perspectiva interventiva da gestão cultural, pois ela é de fundamental importância para nossa cultura em geral.

Os espaços culturais são importantíssimos, pois são locais que permitem que as pessoas participem de atividades culturais, interagindo, fortalecendo vínculos familiares, sociais e comunitários, estando intimamente ligado ao estado de bem-estar social.

Espaços como escolas, teatros, bibliotecas públicas, praças e museus, por si só já tem uma bagagem cultural extensa, imagina isso sendo canalizando para a participação popular, é uma ferramenta e tanto na construção da cidadania, inclusive para o combate a violência, comunidades com espaços públicos de lazer, esporte, centros culturais tendem a ser menos violentos.

As divulgações do patrimônio cultural têm relevância tendo em vista que são de suma importância para a construção e manutenção da nossa identidade cultural, e desenvolvimento nacional, a exemplo disso, vejamos o que a Constituição diz a respeito no art. 219: “O mercado interno integra o patrimônio nacional e será incentivado de modo a viabilizar o desenvolvimento cultural e socioeconômico, o bem-estar da população e a autonomia tecnológica do País, nos termos da lei federal”. (BRASIL, 1988)

Esses espaços culturais, também são importantes para auxiliar na divulgação e visibilidade dos trabalhos apresentados por artistas como, por exemplo: pintores,

artesãos, cantores e musicistas, poetas, dançarinos e bailarinos, dentre tantos outros artistas que precisam apenas de espaço para apresentar sua arte.

Conclusão

Enfim o caráter interventivo da gestão cultural começa na sensibilidade do gestor ao formular o projeto, a verdade é que é praticamente impossível pensar um país sem a interlocução com a cultura, um país como o Brasil cheio de diversidades culturais e de desigualdades precisa incentivar ao máximo a cultura, não apenas como uma forma de enxugar gelo, mas para intervir num monstro que ele mesmo cria e legitima a cada dia por meio da exclusão social.

Sempre que pensarmos em intervir na sociedade com projetos que levem cultura, a arte, a educação e outras temáticas fundamentais, estão de fato fazendo justiça com as próprias mãos, a verdade é que as políticas brasileiras mesmo com todo aparato jurídico continuam sendo excludentes e em certos casos meras retóricas, em certas localidades pensar em cultura; esporte e lazer deve ser uma utopia para não se dizer um delírio.

O tema é muito extenso, e nem de longe é possível esgotá-lo por meio de um breve artigo, mas outras problematizações devem ser feitas e refeitas, o senso crítico jamais pode sair da mente daqueles que fazem cultura. A cultura é vivida por cada um de forma singular, jamais devemos cair no fatalismo e comodismo, um país bom para se viver é um país com Igualdade, Equidade, Justiça Social.

Vivemos em um país de dimensões continentais, miscigenado, que foi e até certo ponto ainda é colônia, e o questionamento que fica é, até quando viveremos essa inércia por parte do estado brasileiro no sucateamento de direitos? A quem interessa que o brasileiro viva tão sabotado em relações tão triviais como cultura? Por qual motivo ainda existe tanto preconceito e tanto regionalismo fútil em nosso meio? A única forma de desconstruir paradigmas, preconceitos, exclusões e tantas outras violências tidas como comuns é por meio da mudança de certas culturas nocivas.

É preciso usar a cultura para romper com: o etnocentrismo, a xenofobia, violência contra crianças e adolescentes espancar e violentar não são formas de educar, violência contra idosos, violências patrimoniais, morais, psicológicas, físicas, pois violência gera violência e muitos transtornos, violência contra mulher, racismo, intolerância religiosa, discriminação com identidades de gênero.

Embora a função da cultura seja ser cultura e não salvar o planeta, as práticas nocivas tidas como comuns precisam ser abolidas, criando pessoas reflexivas, teremos mais reflexão, criando uma cultura com altruísmo, respeito ao espaço do outro, respeito às diferenças e diversidades, teremos no mínimo um lugar mais agradável para se viver.

A internet também pode ser observada como um lado a ser analisado com muita cautela, a rede nem sempre é o que parece, Casos de preconceito e desrespeito sempre aparecem e viralizam numa velocidade incrível, isso mostra a velocidade das informações de um lado e de outro mostra que as pessoas ainda não aprenderam a respeitar o outro. Por outro lado não podemos também pensar formas de intervir sem a internet, a era do *delivery* é vivida por todos querendo ou não, tudo se resolve pelo *smartphone*, bancos digitais, aplicativos de relacionamento, comida, roupas, educação e também a iniciação cada vez mais precoce de crianças às tecnologias, algo que já desperta vários estudos apontando que isso pode gerar problemas no futuro.

No mais a exposição conforme citada anteriormente não tem o objetivo de esgotar o tema e ainda que tivesse não conseguiria dada a sua infinita dimensão, mas busca levantar questionamentos, discutir algumas possibilidades em meio a velhos dilemas, busca levantar problemas e aguçar as idéias, para que futuramente tenhamos mais ideias para serem colocadas em prática, e para termos mais sensibilidade a coisas que podem passar despercebidas.

Referências

ARMANI, D. **Como Elaborar Projetos?** Guia prático para a elaboração de projetos sociais. Porto Alegre: TOMO EDITORIAL. 2009

BRASIL. **Lei 8069 de 13 de Julho de 1990**. Acesso em 30 de Março de 2022, disponível em LEI Nº 8.069: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8069.htm

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

BRASIL. **LEI No 10.741**, DE 1º DE OUTUBRO DE 2003. Acesso em 30/03/2022 de MARÇO de 2022, disponível em <http://www.planalto.gov.br>: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/l10.741.htm#:~:text=Esporte%20e%20Lazer-,Art.,sua%20peculiar%20condi%C3%A7%C3%A3o%20de%20idade.
Declaração Universal dos Direitos Humanos. (10 de DEZEMBRO de 1948). Acesso em 30/03/2022 de MARÇO de 2022, disponível em UNICEF: <https://www.unicef.org/brazil/declaracao-universal-dos-direitos-humanos>

JORNAL NACIONAL. (10 de DEZEMBRO de 2019). Acesso em 30/03/2022 de março de 2022, disponível em G1.COM: <https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2019/12/10/pesquisa-do-ibge-mostra-como-e-desigual-o-acesso-a-cultura-e-ao-lazer.ghtml>

ONU. (10 de DEZEMBRO de 1948). **Declaração Universal dos Direitos Humanos**. Acesso em 30/03/2022 de MARÇO de 2022, disponível em UNICEF: <https://www.unicef.org/brazil/declaracao-universal-dos-direitos-humanos>

CAMARGO, O. "**Cultura**"; Brasil Escola. Disponível em: <https://brasilescola.uol.com.br/sociologia/cultura-1.htm>. Acesso em 03 de março de 2022.

**CULTURA, IDENTIDADE E PATRIMÔNIO: REFLEXÕES SOBRE POSSIBILIDADES DE RESISTÊNCIA
CONTRA-HEGEMÔNICA**

Diogo Reyes da Costa Silva⁸⁶

Resumo

Como aponta a literatura contemporânea dos estudos culturais, existe uma íntima e dialética relação entre a identidade cultural e o patrimônio de sociedades e comunidades, como apontam autores da envergadura de Stuart Hall e Boaventura de Souza Santos. Considerando as ideias desses autores sobre efeitos da contemporaneidade e da globalização, bem como os conceitos de poder e dominação simbólica, essa reflexão pretende questionar: como as discussões sobre a constituição das identidades culturais (e assim do patrimônio cultural) podem abastecer atitudes de resistência às imposições da hegemonia cultural? O caminho para o debate aqui proposto aponta para o diálogo entre riquezas das múltiplas identidades e reflexões críticas, possibilitando resistir, subverter códigos e empoderar símbolos identitários que sejam contra-hegemônicos, no sentido de favorecer a diversidade e a localidade.

Palavras-chave: resistência simbólica; hegemonia cultural; posicionamento crítico.

O presente trabalho tem como intenção refletir sobre o diálogo entre riquezas das múltiplas identidades e as posturas críticas, impulsionando a resistência contra-hegemônica no âmbito cultural. Afinal, o simbólico, o imaterial, o cultural, têm repercussões concretas na nossa vida, assumindo grande importância nas trajetórias sociais de grupos e indivíduos. Por conta de sua importância, tais elementos são alvo de disputas e sofrem influências sociais e políticas. Esse é o fenômeno descrito por Bourdieu (1989) como poder simbólico, aquele que tem a capacidade de construção da realidade social, criando concepções básicas acerca do mundo e da vida.

Vivemos uma realidade de intensa e veloz globalização, inclusive, ou talvez principalmente, nos campos simbólicos da cultura. Onde existe um movimento, uma pressão sociopolítica, de homogeneização cultural vindo de cima, impositiva e hegemônica. Apesar disso, esse processo, em si, não é homogêneo, comportando várias nuances e resistências que podem ser nutridas por um posicionamento crítico.

⁸⁶ Instituto Federal de Mato Grosso do Sul - IFMTS. Email: paradoxo@gmail.com

Nesse sentido, são interessantes as reflexões mais recentes que vêm apontando o caráter dinâmico da identidade e assim do patrimônio cultural vinculado a ela. Essa visão permite entender que essas duas dimensões simbólicas estão sempre se reconstruindo, nunca terminadas, e podem constituir um importante ativo na resistência às dinâmicas de opressão cultural (DA COSTA SILVA, 2018).

A pergunta levantada no presente trabalho é: em que essa percepção pode nos ajudar no cenário cultural e político da atualidade? Sem dúvida não é uma questão de fácil resposta, mas podemos contribuir para tal reflexão a partir da percepção da identidade e patrimônio cultural como dinâmicos, o que acarreta uma flexibilidade, uma possibilidade de dinamização do seu significado para enfrentar esses novos momentos. Permite não apenas dialogar com o momento contemporâneo em termos de significado, mas também inserir-se de uma maneira mais posicionada, mais estratégica ou, por que não dizer, empoderada. Ao invés de ficar excessivamente à mercê dos desígnios gerais do movimento histórico global, do sistema sociopolítico atual, que exercem pressão para a desintegração de diversos elementos das identidades locais das regiões que estão fora das centralidades políticas do presente, principalmente EUA e Europa.

Campo simbólico e poder

Stuart Hall (2008) realça que as culturas são compostas não apenas por instituições culturais, mas também por símbolos e representações, por discursos e por modos de construir sentidos que influenciam e organizam tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos.

A sociedade não é só feita de manifestações concretas e palpáveis, mas também de séries de elementos que são intangíveis. Relações sociais, conceitos, representações e significados são elementos essenciais para a vida humana como conhecemos, e todas se determinam mutuamente, em um ciclo interligado e indissociável. Na verdade, para posturas políticas favoráveis aos processos de resistência simbólica é fundamental a superação da oposição entre os elementos concretos e imateriais da vida humana.

Quando pensamos que na parte imaterial da sociedade, temos a cultura (pensada num sentido amplo) e os sistemas simbólicos (como a arte, a linguagem, a religião e as

manifestações da cultura de forma geral) que são de extrema importância enquanto instrumentos da percepção, conhecimento, comunicação e construção do mundo. Dessa maneira, tais elementos são base para a construção da auto-percepção dos indivíduos e grupos, para sua identidade.

Bourdieu (1989) argumenta que nas sociedades humanas o poder está por toda a parte, seja nas relações cotidianas ou macrosociais. Nesse sentido, o poder simbólico se refere exatamente a esse poder “invisível” que se faz presente e molda as relações sociais, direcionando-as dissimuladamente, pois muitas vezes é naturalizado como uma relação dada, como “(...) a forma correta das coisas acontecerem ou serem concebidas (...)”. Assim escondendo que elas são relações de poder marcadas por arbitrariedade, no sentido de serem construídas historicamente a partir de disputas de interesses e perspectivas.

É um poder de construção da realidade social que tende a estabelecer determinada ordem social. Inscrita nos sentidos compartilhados da cultura que permitem a comunicação a partir do compartilhamento de sentidos e concepções básicas acerca do mundo e da vida. Um *consensus* que contribui para a integração e reprodução do sistema social vivido.

Assim, o autor francês resume que a mesma cultura que une (como intermediário de comunicação e sentido), também separa (através de suas classificações e distinções) e legitima (criando parâmetros para a distinção). Compelindo as diversas culturas presentes em uma sociedade a se definirem pela sua distância dessa cultura dominante. À essa dominação, de uma cultura sobre outra, chama de violência simbólica (*Idem*).

Em jogo está o poder de empoderar definições da realidade social, de classificar a legitimidade das ideias e conceitos que, apesar de arbitrárias, se consolidam como naturais, “corretas”, constituindo uma violência simbólica legitimada. Obviamente, essa dinâmica tem um impacto considerável sobre o processo de formação das identidades, que passam a ser objeto de disputas políticas nas várias escalas das sociedades.

Essa violência simbólica aparece enquanto absorvida por nós em diversos momentos da vida social. Por exemplo, quando proferimos comparações desfavoráveis entre nossas realidades e as dos europeus ou estadunidenses. No momento em justificamos as diferenças de desenvolvimento (qualquer que seja) através de argumentos de incompetência, falta de moral ou similares, estamos legitimando uma perspectiva que coloca a razão para essa diferença nas incapacidades intrínsecas aos indivíduos e as culturas dos países subdesenvolvidos. Ao invés de relacioná-los a um processo histórico e político que possibilitou à determinados países enriquecerem através da exploração de outras sociedades. Ou seja, uma naturalização e legitimação de um processo histórico que não tem nada de “justo” ou “inevitável”, mas é produto de um processo contínuo de disputas e dominações.

Quando é assumido, por exemplo, pelo discurso dominante determinados padrões estéticos ou intelectuais como incontestavelmente superiores, se exerce uma dominação daqueles que se enquadram sobre o que não se enquadram nesses parâmetros, onde os primeiros gozam de distinção e benefícios sociais, algumas vezes até mesmo econômicos. Nesse sentido, podemos citar a hierarquização de produções artísticas em superiores, eruditas, de um lado e inocentes, primitivas e inferiores do outro. Isso nada tem de absoluto, mas significa que os parâmetros para julgar foram moldados para privilegiar os grupos vinculados às produções tidas como superiores, que gozam de vários benefícios, por que a maioria concorda com isso.

No Brasil temos como exemplo o discurso dominante sobre a beleza das pessoas da região Sul, ou seja, na medida em que existem mais representantes da população branca europeia. Como se estabelece essa perspectiva racista? De forma imparcial, ou vinculada aos grupos de poder econômico e intelectual durante a história do Brasil? Ao longo do tempo isso foi moldado por grupos com legitimidade e poder para dizer o que é bom e bonito e que, não por coincidência, se encaixam nesses parâmetros. Esses grupos gozam de distinção ou recebem outros benefícios, não só são considerados mais bonitos e parte da elite, mas conseguem mais ou melhores empregos, são melhor tratados pela polícia, etc.

O termo Epistemicídio, defendido por Boaventura de Souza Santos (2009, p. 183), ilustra de forma prática essa dinâmica, pois descreve o processo de

(...) destruição de algumas formas de saber locais, à inferiorização de outros, desperdiçando-se, em nome dos desígnios do colonialismo, a riqueza de perspectivas presente na diversidade cultural e nas multifacetadas visões do mundo por elas protagonizadas.

Ou seja, um processo de invisibilização e ocultação das contribuições culturais e sociais de determinadas culturas. Fruto de uma estrutura social fundada no colonialismo e imperialismo da Europa sobre outros povos, o que acarreta um impacto extremamente negativo na identidade cultural desses povos, continuamente dilapidada.

As representações e discursos que se adequam ao sistema, não só apresentam facilidade de difusão como também contribuem para a manutenção dessa estrutura, em um ciclo de retroalimentação. Dando um caráter concreto a esse poder simbólico, na medida em que essas representações guiam o cotidiano social e apresenta influências diretas na constituição das identidades.

Por outro lado, a vontade de mudar o mundo, e as ideias e classificações concebidas para representá-la, para dar voz a esse discurso, também criam novas perspectivas, percepções e apreciações para entrarem nos embates pela legitimidade. Podendo modificar a estrutura, em vez de reforçá-la.

Ou seja, a relação entre realidade material e imaterial é de mão dupla, de determinação cíclica. Por isso é importante romper com a ideia de considerar essas instâncias separadas, ou que uma age unilateralmente sobre a outra, determinando-a. Esse mecanismo possibilita atuações sociopolíticas de grupos sociais com intenção de ressignificar os discursos hegemônicos sobre sua identidade, reconquistando protagonismo nessa construção.

Por exemplo, a noção e o discurso de igualdade de direitos aos de orientação sexual divergente da dominante. Que, em um período relativamente curto de tempo no século XX, ganhou espaço e passou a uma posição de relativa legitimidade. desencadeando classificações e definições, e assim direitos e posturas, distintas das anteriores, sem dúvida ainda longe do patamar almejado pelos militantes dos movimentos LGBTQIA+, mas com conquistas consideráveis.

Identities

A palavra 'identidade' deriva da raiz latina *idem*, que sugere tanto a ideia de igualdade quanto a de continuidade, e possui uma longa história. Inicialmente, no contexto filosófico, a palavra estava relacionada à reflexão sobre aquilo que permanece em meio às transformações e também sobre a unidade em meio à diversidade. Mas na modernidade ela passa a ter seu uso ligado à ascensão do individualismo, movimento iniciado por figuras como John Locke e David Hume, pensado em algo mais próximo de uma essência pessoal.

Já no século XX, o termo "identidade" é popularmente utilizada no ambiente acadêmico com acepções diferenciadas, mas, de forma geral, as diversas correntes teóricas têm em comum a concepção de que identidade é aquilo que garante a conexão entre o mundo interior e o exterior, entre aquilo que somos individualmente e aquilo com que nos identificamos coletivamente.

Visto isso, mergulhamos um pouco mais na reflexão sobre essa noção. Alguns pesquisadores atribuem o debate e a problematização da noção de identidade aos últimos séculos, como é o caso do sociólogo Anthony Giddens (2000) em seu livro "Modernidade e Identidade". Tais perspectivas indicam que durante a pré-modernidade o indivíduo tinha um papel mais passivo na construção da sua identidade do que em tempos atuais. Tinha-se pouca margem para transpor a identidade social e o indivíduo apresentava menor necessidade de elaborá-la pessoalmente. Em termos tradicionais havia, então, uma padronização desse elemento, tínhamos uma identidade social consolidada em detrimento daquela referente à cada indivíduo.

Tais noções consolidam duas importantes concepções, primeiro, a crença de que cada ser humano é constituído de forma única, apresentando potencialidades e características singulares que devem ser valorizadas socialmente; segundo, a concepção de que cada indivíduo possui o direito de ocupar distintos papéis sociais. Isso se desdobra de tal modo que, hoje, a sociedade abarca grande diversidade de identidades e subjetividades, o que possibilita ao indivíduo ter uma postura mais ativa e múltipla do que outrora.

Mas, por outro lado, essa característica social exige de cada pessoa um esforço no processo de construção e elaboração da sua identidade, e, por isso, o presenteia também com traços de inquietação e/ou angústia. Afinal, a elaboração da identidade perpassa a concepção que o indivíduo tem de si e do seu lugar no mundo, é um processo interno, de auto descoberta, e também contextual por se vincular diretamente à cultura, as influências externas que compõem a sua visão de mundo. Assim, também está conectada com as disputas sociopolíticas no campo simbólico.

Em tal contexto, como os indivíduos exercem diversos tipos de papel social, vivem multiplicidades de experiências e situações diversas, a construção da identidade se torna algo complexo. Em tal complexidade, alguns contrastes se pronunciam, como o contraste entre *identidade individual* e *identidade social*, por exemplo. A identidade individual pode ser descrita, em termos gerais, como sendo as identificações utilizadas e abraçadas pela pessoa para delimitar seu “eu”. A identidade social, por sua vez, se refere à parcela da individualidade que é compartilhada por uma comunidade, ela pode ser entendida também enquanto a percepção que o indivíduo tem sobre a posição que ele ocupa em relação à totalidade do grupo. Podemos dizer que essas duas faces são intimamente conectadas, ou até mesmo indissociáveis, e apresentam um forte caráter cultural.

O sociólogo Stuart Hall (2000; 2002) propõe classificar a identidade enquanto uma unidade que é composta por identificações, que são por si mesmas múltiplas, pois são constituídas por tudo aquilo que o indivíduo ou a comunidade atribuem um significado expressivo em termos de identificação.

Segundo essas elaborações, o fenômeno identitário apresenta uma série de características:

- Apresenta um caráter histórico, pois está localizado na sociedade e no tempo, em uma construção ininterrupta dos significados sociais e culturais que norteiam o processo de distinção e identificação de um indivíduo ou de um grupo, assim, a identidade está sempre em processo, em construção.

- Constitui-se em contraste, através das relações e alteridades sociais, assim ligando-se à diversidade. O processo de construção da identidade atual apresenta-se como um modo de categorização e classificação utilizado pelos grupos para organizar suas

trocas, sejam materiais ou não, como indica Bourdieu (1989). Nessa dimensão, o conjunto identitário final apresenta-se como uma *posição de sujeito*, construída relacionalmente.

- É simultaneamente material e simbólico. Se constitui através dos discursos, das representações, dos sistemas de classificação simbólica, mas também inclui uma realidade material e objetiva das experiências e das práticas sociais. Os valores relacionados à identidade são sempre valores simbólicos caracterizados a partir da percepção que uma dada comunidade tem de si mesma, mas também acarreta resultados materiais nas formas de vida.

- O vínculo entre a identidade e as condições sociais e materiais, relacionando-se com o território e a estratificação social. Por exemplo, se um grupo é simbolicamente marcado de forma negativa, isso terá efeitos reais, como acontece com o racismo.

- A dimensão relativa ao posicionamento hegemônico ou não hegemônico da identidade, de forma que ela pode ser orientada e/ou beneficiada tanto pela manutenção das relações de poder hegemônicas da sociedade, quanto por subvertê-las. Uma vez que também estão em disputa, atos e discursos com poder para se reproduzir e se estabelecer tendem a fixar e estabilizar uma identidade como hegemônica em detrimento das outras. Mas esse processo também é capaz de subverter tal dinâmica, mudando as posições e alterando o quadro geral.

Assim, a identidade se realiza através da dialética entre *essência* e *construção*, a partir da qual resulta uma totalidade identitária na qual esses polos dialogam. Por um lado, concordando com o senso comum, a sensação da identidade é geralmente vinculada à noção de origem e de ancestralidade, e entendida como sendo um aspecto importante relacionado à memória e à construção abrangente de cultura. Somada a essa noção, dispomos também da concepção acadêmica onde, atualmente, há um consenso entre os estudiosos de que a identidade apresenta um caráter dinâmico e reflexivo, que se transforma de acordo com as mudanças históricas, as experiências dos indivíduos e dos grupos.

Ademais, embora no nosso cotidiano tenhamos a impressão de que nossa identidade é imutável, a sensação de que ela é natural e eterna, ao longo da vida experimentamos múltiplas identidades. Em tal perspectiva, também é importante na dinâmica a questão da diferença, significativa como constitutiva de toda posição de sujeito. Nesse sentido, a

sensação que experimentamos dessas identidades como imutáveis decorre porque cada uma delas possui um caráter forte e sólido, vinculado aos significados que internalizamos profunda e discretamente, dando assim a sensação que ela é natural e pouco flexível.

Isso acarreta em um novo e importante espaço de constituição da identidade, a *narrativa*. Que pode ser entendida enquanto o modo como o indivíduo descreve sua trajetória e posicionamento, sua perspectiva. Essa noção, vale ressaltar, valoriza a voz dos sujeitos em sua pluralidade. Um conceito de identidade que indica uma segunda relação entre *discurso geral e narrativa pessoal*.

Stuart Hall (2008) é um dos autores que evidenciam a noção de narrativa em sua teoria, onde ele traz à tona a ideia de *sujeito discursivo*. Ainda assim, o autor não descarta a concepção de identidade como “cultura compartilhada”, um coletivo que pessoas com ancestralidade e história em comum compartilham. Elas refletem experiências históricas e códigos culturais que fornecem referência e sentido, e segurança de continuidade ante as mudanças e vicissitudes da história real.

Nossa proposta aqui, destacamos, é a de refletir sobre as possibilidades dos atores sociais de assumir um maior controle dessa dinâmica. A respeito da importância de buscar um maior repertório sobre a questão, incrementando um posicionamento crítico que permite certo empoderamento perante o processo de consolidação das identidades.

Se a modernidade evidencia esse novo e importante espaço do significado e da identidade, que pode ser entendida enquanto o modo a partir do qual o indivíduo narra o seu posicionamento (e, com isso, constrói um sentido internamente, para si), bem como, a partir do modo como ele interpreta a sua história e de como ele pensa a si mesmo inserido nesse processo. Permitindo uma certa reflexividade e a construção de ferramentas para contestar os processos hegemônicos que oprimem determinadas identidades.

Globalização, hegemonia e homogeneização

A "globalização" se refere àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado (HALL, 2002).

Mas, em uma postura crítica sobre o processo, também podemos pensar na globalização como um processo de estabelecimento de certas hegemonias no plano mundial, agora em proporções nunca vistas anteriormente, que abarcam diferentes aspectos da vida das pessoas, como a cultura, ou as múltiplas culturas. Ela se inicia com as expansões militares e de exploração das sociedades européias e atualmente alcança hegemonia em boa parte do planeta, ditando os parâmetros legítimos de diferentes campos da vida social, como modelos políticos, econômicos, estéticos, intelectuais e outros.

Alguns teóricos argumentam que o efeito geral desses processos globais tem sido o de homogeneizar outras escalas de identidade cultural. Colocadas acima do nível dessas culturas, as identificações "globais" começam a deslocar e, muitas vezes, a apagar, essas identidades não hegemônicas (SOUZA SANTOS, 1999 e 2009; HALL, 2002).

Assim são as culturas e identidades dos países ricos do ocidente que dominam as redes globais e, muitas vezes, impõem-se aos demais. Acarretando, por exemplo, que a gama de escolhas de identidade é mais ampla no "centro" do que nas periferias. Ou seja, os padrões desiguais nos encontros entre as culturas do mundo, que remetem às primeiras fases da globalização, continuam a existir na atualidade.

Forçando aos povos subjugados do ocidente uma relação conflituosa de estranhamento com sua cultura local, tradicional, em direção aquela imposta por essas sociedades dominantes, também chamada de cultura global. O poder de fazer com que vemos e experimentamos a nós mesmos como "outros", onde a eficácia dessa dominação está em conseguir fazer com que esses sujeitos absorvam e assumam esse ponto de vista como natural. Um ponto importante para o sucesso dessa imposição é a classificação homogênea de grupos, em verdade, muito variados, como "os negros", "os índios" ou "os pobres".

Esse estranhamento compele a aderir a cultura dominante em detrimento de suas culturas locais ou tradicionais, ao bombardear os sujeitos culturais com representações e classificações legitimadas que apontam para essa transição. Mas essa é uma inserção também submissa, não reflexiva e sempre incompleta. Ao contrário da apropriação crítica, que permite uma postura mais consciente e direcionável aos interesses do indivíduo, em vez da simples reprodução da ordem estabelecida.

Apesar disso, a variedade de perspectivas (e o entendimento que a identidade é múltipla) pode ser instrumentalizadora para a inserção consciente do indivíduo diante do processo de globalização, e a causa disso é que ela possibilita a visualização de diferentes perspectivas, facilita a apropriação crítica ou a apropriação de elementos específicos da cultura dominante, e, além disso, permite “hackear” o sistema cultural hegemônico.

Nesse sentido, Stuart Hall (2002) aponta também para contratendências nos processos hegemônicos da globalização. São três os aspectos, principais destacados por ele: primeiro temos que, paralela a tendência em direção à homogeneização global, há uma fascinação com a diferença e com a pluralidade cultural. Outro destaque é o da distribuição desigual do processo de globalização, afinal, ela afeta de forma distinta as diferentes populações do mundo sendo, portanto, passível de diversas abordagens. O terceiro aspecto é o de que, dentro desses contextos, também existem diferenciações de campos e de elementos que são mais ou menos afetados, além de serem influenciados por vários fatores, dentre eles, a resistência consciente a tais processos. Podemos pensar de que forma é possível valorizar as identidades e patrimônios culturais sem engessar, sem impossibilitar a mudança e a reflexão.

Cultura e Patrimônios

Patrimônio, como o nome indica, sugere simultaneamente ideias como as de pertencimento e de posse, bem como as de riqueza e a de valor, de modo que o conceito remete a algo que nos pertence ao mesmo tempo ao que também pertencemos. Como descrito anteriormente, a noção de patrimônio é intimamente vinculada à cultura, e, em última instância, é definida por ela. Mas essa noção também se delinea de acordo com o conjunto cultural que é a identidade. Por sua vez

construída enquanto um posicionamento e pertencimento perante o mundo. É exatamente a partir desse posicionamento que se define quais são os bens naturais e culturais, àqueles que apresentam um valor para uma comunidade, e também a partir do qual se indica o papel que esses bens assumem na vida cotidiana.

Não é incomum encontrarmos uma referência sobre a importância da relação entre identidade e patrimônio na literatura que aborda o patrimônio cultural, seja em textos acadêmicos, no material desenvolvido por movimentos sociais ou em muitas legislações atuais. De forma geral, as referências destacam que cada um desses elementos é importante na construção do outro. Se por um lado o patrimônio é uma referência importante na constituição da identidade de uma comunidade, por outro, também é a própria identidade que fornece os parâmetros para se determinar quais são os patrimônios a ela associados (DA COSTA SILVA, 2021).

Esse breve percurso etimológico evidencia que as duas noções, tanto a de patrimônio quanto a de identidade, passam pelo sentimento de pertencimento. Identidade nos conduz a narrativas de pertencimento que tecemos para nós mesmos, nas quais relacionamos nossas características individuais às características que nos são externas. Patrimônio, por sua vez, remete ao sentimento de pertencimento em relação a algo que, na vida cotidiana, permeia uma identidade cultural. Nesse sentido, o patrimônio diz respeito às características da identidade que são externas aos indivíduos, àquelas que nos fazem pensar a nós mesmos como pertencendo a uma totalidade (totalidade essa composta pela sociedade e seu ambiente), como se o patrimônio fosse uma externalização dessa identidade (*Idem*).

Tal perspectiva segue no caminho para um conceito ainda mais expandido de patrimônio cultural do que o tradicional, pensado enquanto a totalidade das manifestações culturais sentidas como necessárias para uma identidade, todas aquelas atuantes na externalização e reprodução dessas referências simbólicas (PRATZ, 2005). Direcionando a noção a abarcar de forma mais igualitária os diversos aspectos culturais de uma comunidade, horizontalizando seus valores a partir de uma visão endógena.

Mas esse vínculo com o debate sobre a identidade conecta o patrimônio a uma discussão muito dinâmica e complexa, o que levanta também as reflexões sobre a

categorização do patrimônio cultural e do poder simbólico. O que implica em parâmetros complexos para a categorização dos patrimônios correspondentes a tais identidades. Em adição, temos a realidade global conectada que, com as suas rápidas mudanças, levanta a necessidade de também se considerar que as manifestações mais recentes no panorama cultural podem exercer o papel de patrimônio ao representar certas identidades. Evidenciando também o caráter dinâmico e atualizado do fenômeno, onde podemos enquadrar manifestações relativamente novas, por exemplo, o grafite. Um patrimônio do momento presente.

Nesse sentido, passamos também a reconhecer o caráter cotidiano que pode representar o patrimônio, em contraste com o excepcional ou monumental, já tradicionalmente inserido no conceito. Defendemos que esse fenômeno também está presente nas representações identitárias vinculadas ao dia-a-dia dos grupos sociais, suas práticas e modos de vida. Afinal, nós construímos nossa identidade cotidianamente, e não de vez em quando, excepcionalmente. Como um café puro em um copo de vidro de bar. Não é necessariamente “exclusivo” ou “especial” daquela identidade, mas faz parte da rede de fenômenos que a representam. Um patrimônio cotidiano (DA COSTA SILVA, 2021).

Dessa forma, podemos pensar que, se o patrimônio tem uma relação dialética com a identidade cultural, ele abarca os modos de vida e práticas cotidianas, ou ainda, que também é constituído na paisagem cultural de uma comunidade. Tal interação permite levantar elementos que possibilitem instrumentalizar a postura de valorização, de compreensão do papel desses patrimônios na resistência simbólica à hegemonia cultural homogeneizante da globalização.

Reflexões

Ao pensarmos sobre as questões relativas a hegemonia e contra hegemonia no campo da cultura, podemos conceber que a percepção da identidade e patrimônio cultural como fenômenos dinâmicos, acarreta certa flexibilidade, uma possibilidade de trabalhar os seus significados para encarar as dinâmicas sociais opressoras. Permite não apenas dialogar com o momento contemporâneo em termos de significado, mas também se inserir de uma maneira mais posicionada, mais estratégica e, por que não dizer, empoderada, perante os processos hegemônicos.

Uma resistência para evitar situar-se à mercê dos desígnios gerais do movimento histórico global e do sistema sociopolítico atual, que exercem uma pressão grande para a desintegração de diversos elementos dessas identidades locais das regiões que estão fora das centralidades políticas do presente, principalmente EUA e Europa.

Movimentos como o de caráter musical que acontece agora na Bahia e aconteceu, por exemplo, em Pernambuco podem ser exemplos disso. Onde a utilização dos elementos tradicionais identitários da música a partir de uma perspectiva orgânica, talvez até mesmo crítica ou reflexiva, mas também inseridos em tendências da música mundial globalizada, principalmente eletrônica, configuram um diálogo entre o global e o local onde a identidade local não é soterrada pelo conteúdo simbólico global. Ou seja, uma inserção mais estratégica, menos submetida. Assim, é uma forma de hackear o sistema simbólico, no sentido de utilizar suas ferramentas para burlar suas regras.

Dessa forma, a possibilidade de resistência, mudança e postura crítica, de forma similar ao que descreve Bourdieu (1989) acerca dos processos de resistência ou empoderamento dos subordinados através da disputa simbólica. Que por sua vez, aponta para a importância da reflexão crítica e da mobilização coletiva e política, de contestar os parâmetros vigentes e sua legitimidade, no embate pelas definições do campo simbólico.

Um exemplo interessante de tal dinâmica foi a resignificação da palavra “funk” e apropriação positiva pelos movimentos de direitos civis dos EUA. Transformando uma injúria racial, que significava o mau cheiro de algo que passou da validade e era relacionado aos trabalhadores negros, em algo que representava a beleza e a suculência da cultura afro-americana.

A postura crítica permite um posicionamento de sujeito mais consciente das questões em jogo, potencializando a visualização das implicações das decisões não apenas na própria cultura mas também suas implicações políticas, econômicas, psicológicas e sociais. O que pode auxiliar que as escolhas pela inserção ou não nos campos da cultura hegemônica sejam feitas de forma mais consciente e crítica. Concentrando nos fluxos não materiais contidos nas redes e suas possibilidades de prover assistência

nesse sentido, compartilhando informações, possibilidades, críticas, compreensões e outros.

Uma vez que a identidade aparece como uma auto definição, uma representação que une as várias culturas do sujeito ao assumir as várias posições de identidades diferentes, características da modernidade, tal pluralidade permite transitar entre várias posições de sujeito e universos simbólicos e pode ser instrumentalizado para a inserção consciente no processo de globalização, permitindo a recusa, apropriação crítica ou de elementos específicos da cultura dominante.

Nesse sentido, podemos também refletir sobre a potencialidade do capital social presente nas redes de sociabilidade em instrumentalizar o pensamento crítico, posicionamento e escolhas perante essas dinâmicas de disputa simbólica. Empoderando os agentes e as comunidades locais e auxiliando que as escolhas pela inserção ou não nos campos da cultura hegemônica sejam feitas de forma mais consciente e crítica.

Uma das características das redes e capital social apontada pela sociologia é a possibilidade de operar fora dos sistemas de mercado hegemônicos ou formais. Essa capacidade de se descolar da lógica capitalista, mesmo que parcialmente, permite às redes um poder de difusão de pontos de vista e práticas diferentes daqueles vinculados aos pontos de vista hegemônicos. Ou seja, têm a capacidade de difundir conhecimento, informações, contatos, práticas e recursos (e podemos chamar tudo isso de ativos, pensando que todos são instrumentalizadores da ação) que não estão vinculados às culturas dominantes, e por isso são fundadores ou potencializadores da resistência a elas, por isso contra-hegemônicos, ou pelo menos podem aumentar o arcabouço de recursos que seria mais limitado se deixado apenas sob o jugo dos mercados principais.

Nesse sentido, os encontros possibilitados por essas redes podem ajudar a abrir o leque de possibilidades visualizado pelas comunidades, diversificando as possibilidades de escolha através dos fluxos não materiais contidos nas redes e suas possibilidades de prover assistência, compartilhando informações, possibilidades, críticas, compreensões e outros. Potencializado a visualização das implicações das decisões

não apenas na própria cultura, mas também suas implicações políticas, econômicas, psicológicas e sociais.

Referências

BOURDIEU, P. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

DA COSTA SILVA, D. R. (org.). **Patrimônio Local, Desenvolvimento e Economia Criativa**: compartilhando métodos e reflexões. Salvador: Casa Via Magia, 2018.

DA COSTA SILVA, D. R. **Patrimônio Local Enquanto Elemento Para o Desenvolvimento Humanizado**. Salvador: Anais dos Diálogos sobre Gestão Cultural - 7 ed., 2021.

HALL, S. **Quem precisa da identidade?** In: SILVA, Tomaz. T. Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2008.

HALL, S.. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 7ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

GIDDENS, A. **Modernidade e Identidade**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar: 2002.

PRATS, L. Concepto y Gestion Del Patrimonio Local. **Revista Cuadernos de Antropologia Social**, n 21. Buenos Aires: Universidade de Buenos Aires, 2005.

SANTOS, B. S. **A Construção Multicultural da Igualdade e da Diferença**. Coimbra: Oficina CES n135, 1999.

SANTOS, B. de S.; MENESES, M. P. (Orgs.). Epistemologias do Sul. **Revista Lusófona de Educação**, 13, 2009.

DA SILVA, T. T.; HALL, S.; WOODWARD, K. **Identidade e Diferença**. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

**DESRESPEITO À LIBERDADE DE EXPRESSÃO ARTÍSTICA E AO DIREITO DE PARTICIPAÇÃO
NA VIDA CULTURAL DAS CRIANÇAS NO RETRÓGRADO BRASIL CONTEMPORÂNEO**

*Giuliana Kauark*⁸⁷

*Isabela Silveira*⁸⁸

*Caroline Dumas*⁸⁹

Resumo

Com a emergência do governo interino de Michel Temer após *golpimpeachment* da ex-presidenta Dilma Rousseff e a eleição de Jair Bolsonaro em 2018, passamos a caminhar sobre ruínas no que se refere à garantia de direitos culturais no Brasil. Além do notável enfraquecimento institucional, marca o período recente uma animosidade e cerceamento sistemático das expressões artísticas e culturais brasileiras. Nos dedicaremos no presente artigo a apresentar, inicialmente, o tratamento da liberdade de expressão artística no sistema internacional de direitos humanos, em seguida abordar o contexto sociopolítico brasileiro pós-golpe e seus impactos na liberdade artística e, por fim, analisar dois casos emblemáticos de censura às artes ocorridos no período em questão pela perspectiva das crianças enquanto sujeitos de direitos, especialmente, de direitos culturais.

Palavras-chave: direitos culturais; pós-censura; infâncias

Com a emergência do governo interino de Michel Temer após *golpimpeachment* da ex-presidenta Dilma Rousseff e a eleição de Jair Bolsonaro em 2018, passamos a caminhar sobre ruínas no que se refere à garantia de direitos culturais no Brasil. Além

⁸⁷ Giuliana Kauark é professora do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas 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). Mestre e doutora pelo Pós-cultura/UFBA, desenvolve pesquisas nos Observatórios de Políticas e Gestão Culturais (UFBA) e da Diversidade Cultural (UEMG). Coordena o grupo de pesquisa Coletivo Gestão Cultural (UFBA/UFRB).

⁸⁸ Isabela Silveira é doutoranda no Pós-cultura/UFBA. É Mestre em Teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e Bacharela em Interpretação Teatral pela mesma instituição. É especialista em Gestão e política cultural pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia e em Educação infantil pelo Centro Universitário SENAC. Integra os grupos de pesquisa Coletivo Gestão Cultural (UFRB/UFBA) e o CRICA - Criar para crianças (UFRB/UFBA).

⁸⁹ Caroline Dumas é mestranda no Pós-cultura/UFBA. Integra o grupo de pesquisa Cultura, Política, Lógicas Identitárias e Produtivas (UFBA).

do notável enfraquecimento institucional e da alta rotatividade dos gestores da pasta a partir do golpe de 2016, soma-se uma animosidade com a qual o governo tem tratado as expressões artísticas e culturais brasileiras, com abordagem cada vez mais moralista e contrária à diversidade. Se o cenário de instabilidade se aprofundara pelos autoritarismos e ausências, para citarmos as “três tristes tradições” das políticas culturais brasileiras apontadas por Rubim (2007), não deixa de ser surpreendente o que se abate sobre o campo artístico, com episódios de perseguição deliberada a obras e criadores/as.

A polêmica interrupção da exposição *Queermuseu – cartografias da diferença na arte brasileira*, em 2017, sucedida por uma série de outros casos de cancelamentos de espetáculos teatrais, condução coercitiva de performers, retirada de obras de arte, suspensão de editais, revelam o que Costa e Sousa Junior (2018) classificam como pós-censura. Desafortunadamente este cerceamento sistemático da produção cultural e simbólica marca o período político atual, agravado pela ascensão do pandemônio, representação fidedigna do projeto político bolsonarista, conforme explicam Rubim, Oliveira e Teófilo na presente publicação.

Nesse panorama, algumas comunidades de direitos são especialmente impactadas, com destaque para a população LGBTQIA+, sejam eles/as artistas, ativistas ou mesmo público, em consonância com posturas homofóbicas já demonstradas pelo presidente desde sua época como deputado. Tal recrudescimento de pautas conservadoras vai de encontro ao que assistimos no país com uma crescente visibilidade dessas comunidades e importantes conquistas alcançadas, no que nos diz Colling (2018, p. 159):

Após um período em que tínhamos a sensação de uma maior liberdade em relação à diversidade sexual e de gênero, gerada, em boa medida, pela maior visibilidade de questões LGBT e pelo reconhecimento do casamento entre pessoas do mesmo sexo no Supremo Tribunal Federal, determinados setores, em especial religiosos, começaram a se articular para eleger as pessoas LGBT como seus principais alvos. Esses setores conseguiram barrar e acabar com determinadas políticas públicas que estavam em gestação, a exemplo do programa “Escola sem homofobia”. Uma vez articulados e com grande incidência na mídia, inclusive por meio de seus próprios canais de comunicação, assistimos ao recrudescimento de uma onda conservadora no Brasil nos últimos anos.

Além desses corpos dissidentes, outro grupo pouco observado em seus direitos, mas usualmente capitalizado por agentes dessa pós-censura, são as crianças e adolescentes. Por meio de um discurso moralizador, mobilizado, sobretudo, por políticos e religiosos, direcionado à opinião pública, em geral, e famílias, em especial, testemunhamos um retrocesso no que tange aos direitos estabelecidos dos mais jovens no exercício de práticas culturais e de lazer, assim como no alijamento de suas prerrogativas de participação em discussões coletivas, incidindo diretamente sobre direitos culturais.

Em oposição ao que vivenciamos no Brasil, percebemos no cenário internacional esforços em defender os direitos culturais em sua complexidade, o que inclui, portanto, a proteção da liberdade de expressão e criação artística na pauta de organismos multilaterais das Nações Unidas, por meio da observância jurídica sistemática da Relatoria Especial sobre os Direitos Culturais, vinculada ao Conselho de Direitos Humanos da ONU, como também da atuação normativa e programática da Unesco.

Assim, nos dedicaremos, no presente artigo, inicialmente, a apresentar o tratamento da liberdade de expressão artística no sistema internacional de direitos humanos, em seguida abordar o contexto sociopolítico brasileiro pós-impeachment de Dilma Rousseff em 2016 e seus impactos na liberdade artística e, por fim, analisar os dois casos mais emblemáticos de censura às artes ocorridos no período em questão, pela perspectiva das crianças enquanto sujeitos de direitos, especialmente, de direitos culturais.

A proteção da liberdade artística no sistema internacional de direitos humanos

A partir da criação da Declaração Universal dos Direitos Humanos-DUDH de 1948 e dos Pactos Internacionais de 1966 começa a se delinear um sistema internacional de proteção dos direitos humanos (PIOVESAN, 2004). Alimentam esse sistema variados documentos internacionais voltados à garantia dos direitos humanos que, por sua vez, se configuram como um conjunto de regras bastante diversificadas, com origens diversas (mundiais, regionais), bem como conteúdos, forças e efeitos jurídicos variáveis (declarações sem caráter vinculante; pactos e convenções ratificadas). Para garantir proteção efetiva faz-se necessário vinculá-los a órgãos supranacionais (de

competência investigatória, consultiva ou jurisdicional), o que desencadeia um processo de elaboração de diferentes mecanismos de proteção e controle, tais como relatórios periódicos, petições ou reclamações individuais, investigações, entre outros.

Enquanto lastro normativo que traz sustentação a esse sistema podemos identificar dois princípios estruturais relativos à irrevocabilidade e complementariedade dos direitos humanos. Por um lado, o fundamento de irrevocabilidade torna “(...) juridicamente inválido suprimir direitos fundamentais por via de novas regras constitucionais ou convenções internacionais(...)” (COMPARATO, 2013, p. 80), garantindo longevidade aos direitos já reconhecidos. Por outro, a ideia de complementariedade solidária afirma que todos os direitos humanos são universais, indivisíveis, interdependentes e interrelacionados, devendo, portanto,

(...) ser definitivamente afastada a equivocada noção de que uma classe de direitos (a dos direitos civis e políticos) merece inteiro reconhecimento e respeito, enquanto outra classe de direitos (a dos direitos sociais, econômicos e culturais), ao revés, não merece qualquer observância. (PIOVESAN, 2009 *apud* VARELLA, 2014, p. 53).

Diante de tais princípios, Varella (2014, p. 53) interpreta e defende que

(...) o caráter fundamental dos direitos culturais deve ser inquestionável, ainda que seu pouco desenvolvimento doutrinal e a negligência com que são tratados, em comparação com outros direitos fundamentais, deem a entender o contrário.

Embora os direitos culturais estejam reconhecidos na DUDH, no Pacto Internacional sobre Direitos Econômicos, Sociais e Culturais e em outros documentos normativos,

(...) ao longo de sua afirmação histórica, pouca atenção foi dada a esse conjunto de direitos, resultando em uma ainda frágil conceituação legal. Apenas em 2009 o Conselho de Direitos Humanos das Nações Unidas nomeou, pela primeira vez, uma relatoria especial na esfera dos direitos culturais. Em entrevista, Farida Shaheed (2011), a primeira especialista independente da ONU para os direitos culturais, menciona que seu desafio normativo decorre da própria opulência de sentidos da ideia de cultura, sendo um dos caminhos viáveis para delimitar sua abrangência a atenção ao direito de participar da vida cultural. (KAUARK; ALMEIDA, 2021, p. 250)

O direito de participação na vida cultural é um dos seus principais mandamentos, referindo-se tanto sobre ter acesso como poder contribuir com a vida cultural (ONU, 2009), porém não é o único. A complexidade dos direitos culturais se revela pelo

atravessamento das diferentes dimensões (ou gerações) de direitos⁹⁰, compreendendo, inclusive, o indispensável direito à liberdade de expressão e criação artística, foco de nosso interesse.

A Relatoria Especial sobre os Direitos Culturais realizou um primeiro mapeamento do marco legal de proteção da liberdade de expressão artística, apresentado na 23ª Assembleia Geral do Conselho de Direitos Humanos da ONU, em 2013. Considerando que a atuação do referido Conselho se orienta, primordialmente, em atenção aos Pactos de 1966, de partida é ressaltado que a liberdade artística é protegida pelos artigos 19 do Pacto Internacional sobre Direitos Civis e Políticos⁹¹ e 15 do Pacto Internacional sobre Direitos Econômicos, Sociais e Culturais⁹². Também contêm disposições explícitas à liberdade artística os artigos 13 e 31 da Convenção sobre os Direitos da Criança, o artigo 13 da Convenção Americana sobre Direitos Humanos e o artigo 14 de seu Protocolo sobre Direitos Econômicos, Sociais e Culturais, assim como o artigo 42 da Carta Árabe dos Direitos Humanos.

⁹⁰ Os direitos de primeira dimensão/geração, também compreendidos como “direitos de liberdade”, têm por titulares os indivíduos e são oponíveis ao Estado, ou seja, deve haver uma abstenção (ação negativa) do Estado frente às liberdades individuais. Já os direitos de segunda dimensão irradiam a noção de igualdade e reúnem os direitos sociais, econômicos e culturais para os quais demanda-se uma ação prestacional (positiva) do Estado por meio de políticas públicas. Direitos de terceira dimensão se filiam à ideia de fraternidade (ou solidariedade), sobretudo internacional, e se expressam na proteção do patrimônio comum à humanidade (seja ambiental, histórico, artístico e cultural). Face ao avanço tecnológico e neoliberal, algumas correntes ainda sugerem a emergência de uma quarta dimensão na qual encontram-se os direitos à democracia, à informação, proteção perante a globalização econômica, biotecnologia, entre outros.

⁹¹ Art. 19: 1. Ninguém pode ser discriminado por causa das suas opiniões. **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.** 3. O exercício do direito previsto no parágrafo 2 deste artigo implica deveres e responsabilidades especiais. Por conseguinte, pode estar sujeito a certas restrições, expressamente previstas na lei, e que sejam necessárias para: a) Assegurar o respeito pelos direitos e a reputação de outrem; b) A protecção da segurança nacional, a ordem pública ou a saúde ou a moral públicas.

⁹² Art. 15: 1. Os Estados Partes no presente Pacto reconhecem a todos o direito: a) De participar na vida cultural;

[...] **3. Os Estados Partes no presente Pacto comprometem-se a respeitar a liberdade indispensável à investigação científica e às atividades criadoras.** 4. Os Estados Partes no presente Pacto reconhecem os benefícios que devem resultar do encorajamento e do desenvolvimento dos contactos internacionais e da cooperação no domínio da ciência e da cultura.

Disposições legais implícitas incluem aquelas que garantem o direito à liberdade de expressão ou o direito de participar da vida cultural, sem referência direta às artes ou atividades criativas⁹³, assim como outras disposições importantes dizem respeito ao direito à liberdade de opinião e à liberdade de pensamento, consciência e religião, já que a arte também é um meio pelo qual se expressa e se desenvolve diferentes percepções de mundo. Notadamente, o direito à liberdade artística também está relacionado com o direito à reunião pacífica, o direito de associar-se livremente com outros, bem como o direito de beneficiar-se da proteção dos interesses morais e materiais resultantes da produção científica, literária ou artística de sua autoria. Importa também ressaltar que as disposições relativas à liberdade de expressão artística devem ser aplicadas sem qualquer discriminação de raça, cor, sexo, língua, religião, origem nacional ou social, opinião política ou qualquer outra⁹⁴. No que se refere a uma jurisprudência sobre o tema, é possível identificar algumas decisões judiciais tomadas a nível regional nas Cortes Europeia e Interamericana de Direitos Humanos⁹⁵, assim como pelo próprio sistema da ONU⁹⁶, relacionadas com a liberdade artística.

A Unesco, organismo multilateral central na defesa dos direitos culturais devido à sua contribuição no desenvolvimento de políticas públicas de cultura, promulgou instrumentos relevantes que reiteram a garantia da liberdade de expressão artística,

⁹³ Tais disposições incluem o artigo 19 da Declaração Universal dos Direitos Humanos, o artigo 10 da Convenção Europeia para a Proteção dos Direitos Humanos e Liberdades Fundamentais, os artigos 9 e 17 da Carta Africana dos Direitos Humanos e dos Povos e o artigo 32 da Carta Árabe dos Direitos Humanos.

⁹⁴ Nesse sentido, observar: o artigo 27 do Pacto Internacional sobre Direitos Civis e Políticos referente às minorias étnicas, religiosas ou linguísticas; o artigo 5(e)(vi) da Convenção Internacional sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação Racial; o artigo 13(c) da Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra a Mulher; os artigos 43 e 45 da Convenção Internacional sobre a Proteção dos Direitos de Todos os Trabalhadores Migrantes e Membros de suas Famílias; o artigo 21 da Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência e o artigo 31 da Declaração sobre os Direitos dos Povos Indígenas.

⁹⁵ Ver: 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)

⁹⁶ Em sua comunicação n° 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 n° 32/2011, concluiu que o músico e compositor camaronês Lapiro de Mbangha havia sido arbitrariamente detido pelo legítimo exercício de seu direito à liberdade de expressão artística.

merecendo destaque a Recomendação sobre o Estatuto do Artista de 1980. Especificamente nos artigos III-3, III-6 e V-2⁹⁷, a Recomendação enfatiza que os artistas devem gozar de direitos e proteção positivados por leis internacionais e nacionais de direitos humanos, em particular no campo da liberdade de expressão e comunicação, sendo esta, inclusive, uma obrigação dos Estados nacionais.

Com a adoção da Convenção de 2005 sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, houve uma retomada da agenda propositiva da Recomendação de 1980. Vale lembrar que um dos princípios diretores da Convenção enuncia que

(...) a diversidade cultural só pode ser protegida e promovida se os direitos humanos e as liberdades fundamentais, tais como a liberdade de expressão, informação e comunicação, assim como a capacidade dos indivíduos de escolherem expressões culturais, forem garantidos” (UNESCO, 2005).

Na 13ª reunião do Comitê Intergovernamental da Convenção, realizada em 2020, foi deliberada a associação dos referidos marcos normativos, incorporando ao trabalho do Secretariado da Convenção o monitoramento da Recomendação. Na ocasião foi publicada uma edição especial da série de relatórios mundiais da Convenção, dedicada exclusivamente ao tema da liberdade artística (UNESCO, 2020).

A natureza multifacetada das restrições e obstáculos à liberdade artística precisa ser reconhecida para melhor compreender as obrigações dos Estados de respeitar e proteger essa liberdade. Juridicamente, quais seriam, portanto, suas limitações? De acordo com a Relatoria Especial sobre os Direitos Culturais da ONU, o artigo 4 do Pacto Internacional sobre Direitos Econômicos, Sociais e Culturais autoriza "(...)unicamente as limitações determinadas por lei, somente na medida compatível

⁹⁷ Art. 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.

com a natureza desses direitos e exclusivamente com o objetivo de promover o bem-estar geral em uma sociedade democrática (...)". As limitações, portanto, devem ser estabelecidas por regras legais transparentes e aplicadas de maneira consistente e não discriminatória.

Já o artigo 19 do Pacto Internacional sobre Direitos Civis e Políticos indica 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 Comentário Geral nº 34 do Conselho de Direitos Humanos que prestou especial atenção à tensão entre liberdade de expressão e incitação ao ódio, sobretudo em relação a questões religiosas, culminando no "Plano de Ação Rabat sobre a proibição da defesa do ódio nacional, racial ou religioso que constitui incitamento à discriminação, hostilidade ou violência". Nota-se ainda que, segundo a Convenção Internacional sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação Racial, os Estados devem declarar como ato punível por lei toda a difusão de ideias baseadas na superioridade ou ódio racial, incitação à discriminação racial, todos os atos de violência ou incitação contra qualquer grupo de pessoas de outra raça, cor ou origem étnica, bem como toda a prestação de assistência a atividades racistas, incluindo o seu financiamento.

Não obstante, a expressão na forma artística de dissidência política e de discursos que contrabalançam os centros de poder existentes; a reapropriação ou interpretação não ortodoxa de símbolos, sejam eles nacionais, religiosos ou socioeconômicos; a participação no debate público por meio de narrativas outras que levam ao questionamento de valores morais, não justificam intervenções censoras e se configuram como violações da liberdade de criação. Por óbvio, as "motivações" para impor restrições à arte estão enraizadas em interesses políticos, religiosos, morais ou econômicos e, ironicamente, tais limitações são muitas vezes impostas em nome dos cidadãos que, no entanto, são impedidos de julgar por si mesmos, a exemplo do que acontece com as crianças.

Las cuestiones relativas al género, la sexualidad y la orientación sexual, en relación con la religión y la moral, siguen siendo muy debatidas en el contexto de las expresiones y creaciones artísticas.

*Las obras de arte que se ven afectadas por ello van desde las que tratan el tema del amor y el romance, o representan o exponen la desnudez, hasta las que recurren a la pornografía o a ciertas formas de pornografía. Las referencias a las relaciones homosexuales o las descripciones de estas en la literatura, la música y las artes visuales están tipificadas como delito en varios países, o son objeto de particular censura en algunos otros. **La Relatora Especial observa con preocupación que la motivación de proteger a los niños de ciertos contenidos puede usarse para prohibir el acceso a los adultos y dar lugar a dicha prohibición. Hace hincapié, además, en que, según algunas informaciones, "a pesar de las alegaciones ampliamente difundidas de que se han demostrado los efectos nocivos [del contenido sexual o violento en los niños], los estudios son ambiguos, dispares y modestos en sus resultados".** La educación artística, junto con la educación que enseña a los niños a interpretar y criticar los mensajes de los medios de comunicación y de entretenimiento, puede ser una solución mucho mejor y más eficaz que la censura. (ONU, 2013, p. 12, grifo nosso)*

Ainda que a Convenção sobre os direitos da criança (ONU, 1989) indique textualmente, em seu artigo 31^{o98}, os direitos das crianças em “participar plenamente da vida cultural e artística” em condições de igualdade, se faz necessário reconhecer a complexidade das questões envolvendo as infâncias em contextos de criação que vão de encontro ao hegemônico. Por exemplo, embora o artigo 13 da Convenção Americana sobre Direitos Humanos estabeleça explicitamente que a liberdade de expressão não pode estar sujeita à censura prévia, ele abre uma exceção de “regulação do acesso” para a proteção moral de crianças e adolescentes. Nesse sentido,

(...) algunos Estados han establecido órganos autorizados para promulgar restricciones de distribución para proteger a los niños, en particular en el ámbito de la prensa, el cine y los programas informáticos de entretenimiento, mientras que otros tienen órganos encargados de supervisar los medios electrónicos e impresos y los programas de radio y televisión, lo que también puede tener consecuencias en las libertades artísticas. (...) Es necesario contemplar la supresión inmediata de los órganos de censura previa en los países en que existan, ya que la regulación del acceso de los niños y los jóvenes pueden lograrse mejor mediante

⁹⁸ Artigo 31: §1. Os Estados Membros reconhecem o direito da criança ao descanso e ao lazer, ao divertimento e às atividades recreativas próprias da idade, bem como à livre participação na vida cultural e artística.

§2. Os Estados Membros respeitarão e promoverão o direito da criança de participar plenamente da vida cultural e artística e encorajarão a criação de oportunidades adequadas, em condições de igualdade, para que participem da vida cultural, artística, recreativa e de lazer.

procedimientos de catalogación y clasificación. (ONU, 2013, p. 14-15)

Importa destacar que, segundo o próprio Conselho de Direitos Humanos da ONU, os procedimentos de classificação só podem ser utilizados com o propósito de informar os pais e regular o acesso sem supervisão de crianças a determinados conteúdos, e somente nas áreas de criação artística em que isso seja estritamente necessário devido à facilidade de acesso das crianças. Nesses termos, embora a classificação de conteúdo seja uma boa opção, sobretudo em contextos muito opressivos, também pode ser utilizada como instrumento de perseguição. De maneira análoga, a regulação do uso do espaço público, os cortes ou restrições de acesso ao fomento, entre outras medidas tomadas pelos Estados, podem configurar-se em formas disfarçadas de censura ou pós-censura. Encontrar um equilíbrio entre intervenção pública e liberdade não é uma tarefa fácil, requerendo atenção às normas internacionais de direitos humanos, transparência e, sobretudo, compromisso com a democracia.

Tensionamentos da liberdade de expressão artística no Brasil pós-golpe

A liberdade de expressão artística tem sido tensionada no Brasil nos últimos anos. A Constituição Federal de 1988 garantiu a proteção a essa liberdade em seu artigo 5º, inciso IX⁹⁹, todavia, a denúncia de casos de censura aumentou consideravelmente desde o *impeachment* de Dilma Rousseff, em 2016. O contexto político-social do país tem sido, desde então, identificado pela *polarização política* e pelas *guerras culturais*.

Desde a reeleição da presidenta Dilma já era possível visualizar a sociedade brasileira dividida em dois lados identificados pelos espectros políticos de esquerda e de direita. Essa divisão se intensificou com o *impeachment* e recebeu contornos aparentemente inconciliáveis com a eleição de Jair Bolsonaro. A sociedade ficou marcada por uma dualidade do tipo “nós” e “eles”, amigos ou inimigos, com pouco espaço para o meio termo. Para esse cenário foi dado o nome de *polarização política*.

⁹⁹ Art. 5º Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes:

[...]

IX - é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença. (BRASIL, 1988).

Havia, então, os dois pólos opostos: esquerda e direita. Todavia, com a eleição de Bolsonaro o cenário político deu uma guinada para a extrema-direita e com isso os delineamentos do que seriam essa esquerda e direita ficaram mais nebulosos. Durante o seu governo, com a pandemia de Covid-19, diversos segmentos ou personalidades da direita que apoiaram a sua eleição deixaram de colaborar com o presidente. Para essa extrema-direita apoiadora de Bolsonaro, então, todos aqueles que não comungavam com os seus ideais ou atos foram tidos como esquerda. Adjetivos do campo semântico atribuídos à esquerda são concedidos a personalidades historicamente autodeclarados como de direita, é o caso do ex-presidente Fernando Henrique Cardoso, que foi chamado de comunista, por exemplo. Nunes (2020) chama atenção, assim, para a assimetria dessa polarização, já que de um lado está a extrema-direita, mas do outro está um conceito muito amplo de esquerda, abarcando “qualquer um que venha a ser considerado inimigo” (NUNES, 2020). Desse modo, o discurso conciliador do centro (“todo extremo é ruim, nem esquerda, nem direita”) acaba se adaptando mais aos ideais de direita, resultando numa polarização bastante assimétrica. A disputa entre lados opostos não ficou restrita às questões consagradas como da esfera política, como aquelas dos campos econômico, trabalhista, tributário etc., ela também foi incorporada em discussões relativas à produção artística e cultural. Passando da análise estética, “isso é ou não é arte?”, para uma análise moral, “essa arte deve ou não existir na sociedade?”.

É, igualmente, no âmbito dos conflitos morais que emerge o conceito de *guerras culturais*. O termo foi cunhado por James Hunter ao analisar disputas de narrativas nos EUA dos anos 1980 que englobavam temáticas como aborto, cotas raciais nas universidades, sexualidades (principalmente da população LGBTQIA+), financiamento público às obras de arte, currículo das escolas, dentre outras. No retrógrado Brasil recente, temas muito similares tornaram os debates bastante acalorados, tais como “ideologia de gênero”, “racismo reverso”, “escola sem partido”, “mamata da Rouanet”, etc. Num cenário de guerras culturais, no qual a batalha é contra um inimigo interno, a sociedade fica marcada por discussões binárias, já que é difícil encontrar um meio termo quando a questão é profundamente moral. Nesse sentido, “as guerras culturais são, portanto, efeito e causa da polarização política” (MELO; VAZ, 2021, p. 6).

Foram travados grandes embates entre esses dois lados do Brasil polarizado no contexto das guerras culturais, nos quais era central a análise da liberdade de expressão artística. Obviamente, o advento da Constituição Federal de 1988 não fez desaparecer o autoritarismo presente no Estado e na sociedade civil como herança de governos ditatoriais e do próprio histórico colonial do país. Mas foi com maior intensidade a partir do golpe de 2016 que tornaram a pairar questões sobre se havia ou não censura às produções artísticas ou a artistas. Miguel (2019, p. 40) afirma que com o *impeachment* “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.” Contudo, a censura não era mais tão nítida como antes, com funcionários públicos do Estado ocupando o cargo de censor e com uma estrutura bem formada com o objetivo de censurar ou liberar produções artísticas. A censura, na atualidade,

(...) 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 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. Estudar a censura, atualmente, é uma tarefa para hermeneutas (COSTA, SOUSA JUNIOR, 2018, p. 29).

Tendo em vista o caráter interpretativo do debate sobre censura no contexto atual, é fácil perceber como os embates sobre os casos que possivelmente envolviam censura foram exaltados. Muitos deles ganharam repercussão nacional. Em 2017, a encenação da peça *O evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu*, que tem como enredo a reencarnação de Jesus Cristo nos dias atuais no corpo de uma mulher travesti, foi proibida em Salvador-BA, Jundiaí-SP e Garanhuns-PE através de processos judiciais. Em 2020, ocorreu a reprovação de quatro projetos cinematográficos com temática LGBT para captação de recursos através de edital de chamamento para TVs públicas, com recursos do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), depois de pronunciamento de Bolsonaro em transmissão no Facebook criticando esses projetos. O presidente disse: “o governo não vai financiar produções com temas LGBT” e “Confesso que não entendi por que gastar dinheiro público com um filme desses”. Em 2021, foi publicado um parecer desfavorável, da Fundação Nacional de Artes (Funarte), à captação de recursos por meio da Lei Rouanet para realização do *Festival*

de *Jazz do Capão*, a ser realizado na Chapada Diamantina na Bahia, com a justificativa de que a página oficial do evento no Facebook se posicionava como “antifascista e pela democracia”. São diversos os exemplos desse tipo.

A partir dessa eclosão de casos de censura surge como forma de reação o MOBILE (Movimento Brasileiro Integrado pela Liberdade de Expressão Artística), tendo como um dos seus objetivos o monitoramento das violações à liberdade artística e cultural no país. No site do movimento pode-se acessar ao Mapa da Censura, no qual foram catalogados os casos de restrição à cultura. Ainda em construção, esse mapa apresentou 171 casos identificados de 2017 até fevereiro de 2022¹⁰⁰. Desses, em 16 casos ali apresentados pode-se encontrar o argumento da defesa da criança e do adolescente com base em uma justificativa moral para legitimar a censura às obras artísticas. Algumas obras foram consideradas imorais, pois atentariam contra a infância, aprovando e estimulando a pedofilia e a sexualização infantil em traços LGBTQIA+. Dois desses casos foram emblemáticos na discussão sobre pós-censura: *Queermuseu* e *La Bête*.

A exposição *Queermuseu — cartografias da diferença na arte brasileira*, apresentada no Santander Cultural, em Porto Alegre-RS, no ano de 2017, foi um dos casos mais polêmicos envolvendo a liberdade de expressão artística. Formou-se nas redes sociais uma organização, articulada principalmente pelo Movimento Brasil Livre (MBL), em prol do fechamento da exposição por conta de algumas obras que supostamente faziam apologia à pedofilia. As obras *Travesti da lambada* e *Deusa das águas e Adriano bafônica* e *Luiz França de She-há* fazem parte da série de quadros intitulado *Criança viada*, da artista Bia Leite, e foram as que mais receberam a acusação de pedofilia. Nessas obras, a artista representou crianças com os dizeres *Criança viada*, com ilustrações inspiradas em fotos de página homônima da rede social Tumblr. Ali, eram vistas fotografias antigas de crianças com traços não heteronormativos, com conteúdo gerado a partir do envio de fotografias pelos próprios adultos que outrora tinham sido aquelas crianças. Após intenso protesto virtual, a exposição foi encerrada um mês antes do previsto.

¹⁰⁰ A Cultura Brasileira Censurada. Movimento MOBILE. Disponível em: <<https://movimentomobile.org.br/mapa-da-censura/>>. Acesso em: 15 de fev. de 2022.

Outro caso famoso foi da performance *La Bête*, do coreógrafo Wagner Schwartz, obra na qual o artista fica nu e seu corpo pode ser manipulado pelo público presente. A polêmica surgiu com a divulgação de vídeo no qual uma criança aparece ao lado da mãe tocando nas mãos e pés do artista durante a apresentação no Museu de Arte Moderna - MAM de São Paulo, em 2017. O MBL, mais uma vez, articulou a mobilização na internet e incentivou protestos em frente ao museu. O artista, a criança e mãe foram alvos de perseguição e linchamento virtual devido à repercussão nacional do fato.

Nos dois casos aqui relatados a defesa de limites à liberdade de expressão artística foi justificada pelo dever do Estado e da sociedade civil de proteger a criança e adolescente contra toda forma de negligência, discriminação, exploração, violência, crueldade e opressão¹⁰¹. Supôs-se no debate público que havia um conflito entre a liberdade de expressão artística e a proteção à infância, ambos direitos fundamentais consagrados no ordenamento jurídico brasileiro. Por esse motivo, aqueles que defendiam o fechamento da exposição ou a proibição da performance não alegavam que desejavam censurar uma obra artística, mas sim, limitar a liberdade de expressão, já que esta não é irrestrita e pode ser restringida diante da ofensa a outros direitos fundamentais.

É no esforço de equilibrar a liberdade de expressão artística e os direitos das crianças e adolescentes que a legislação brasileira após Constituição de 1988 regulamentou a *classificação indicativa* (RIELLI, MARQUES, MARTINS, 2018, p. 113). Essa política pública possibilitou que o Estado indicasse as faixas etárias a que não se recomendam diversões e espetáculos públicos¹⁰². Não é considerada forma de censura, pois

(...) a decisão sobre ao que os menores devem ou não ter acesso não se estabelece pela proibição da produção da ideia ou do espetáculo, mas pela classificação etária, que é informativa e garante condições de decisão pelos pais conforme suas crenças e valores (OLIVIERI, 2018, p. 91).

¹⁰¹ Artigo 225, CF (BRASIL, 1988).

¹⁰² Importante destacar que não há obrigatoriedade de indicação de classificação pelo Ministério da Justiça para performances, exposições e outras artes visuais. Apenas as obras audiovisuais são classificadas.

Essa característica informativa tem sido questionada desde 2014 com a Portaria nº 368 do Ministério da Justiça que estabelecia as regras para essa classificação, pois estipulava a proibição de acesso de menores a produções com classificação de 18 anos, ainda que acompanhados de seus pais ou responsáveis, encurtando, desse modo, o poder familiar conferido aos pais. Essa portaria foi revogada e, atualmente, a Portaria nº 502/2021 está em vigor. Porém, o caráter “indicativo” ainda pode ser questionado, já que nesse instrumento normativo mais recente determina que os menores de 16 anos não podem ter acesso às produções com classificação de 18 anos, mesmo que acompanhados de seus tutores.

Por outra perspectiva, a classificação indicativa também pode ser utilizada para cercear a liberdade artística ou perseguir artistas e produtores. É o caso da denúncia de censura ao filme *Aquarius*, dirigido por Kleber Mendonça, por ter tido a indicação para apenas maiores de 18 anos, após manifestação de artistas envolvidos no filme durante o Festival Cannes, na França, em 2016. Na manifestação, os/as artistas seguraram cartazes denunciando que estava ocorrendo um golpe de estado no Brasil com o *impeachment* de Dilma. Essa tentativa de diminuir a circulação e distribuição do filme no país soou como censura. Por não ser abertamente defendida como caso de censura clássica torna-se, muitas vezes, complexa sua caracterização como tal. Mas os casos de cerceamento da liberdade na atualidade são heterogêneos, sutis, indiretos, daí a nomeação de pós-censura para casos como esse e os descritos anteriormente. Utiliza-se da alegação de proteção às crianças e adolescentes para impor limites ilegais à liberdade de expressão artística.

Diante desse cenário pode-se perceber que o debate girou em torno da classificação indicativa como um direito dos pais e responsáveis decidirem sobre o acesso das crianças às obras de arte e de como são representadas, desconsiderando essas pessoas como sujeitos ativos na sociedade, sem qualquer possibilidade de interferência no assunto. Propomos, então, a seguir, uma análise de casos identificados como censura e que foram justificados pela proteção à criança e ao adolescente, partindo da perspectiva que essas pessoas são, assim como seus pais e responsáveis, sujeitos de direitos culturais.

Desrespeito aos direitos culturais infantis nos casos de pós-censura no Brasil

Os direitos infantis, pensados de forma ampla, são matéria relativamente recente na sociedade brasileira. Ainda que o primeiro Código de Menores, datado de 1927, possa sugerir que existisse uma discussão sobre direitos de crianças e adolescentes em nível nacional, a consagração da *Doutrina da Situação Irregular* como eixo dessas leis revela que os sujeitos mais jovens só seriam alvo de atenção quando em abandono, orfandade ou delinquência. Direitos como saúde, educação, lazer, participação comunitária, dentre outros, sequer constavam no texto desses decretos.

Além disso, “a filantropização do atendimento à criança evidencia uma relação simbiótica público/privado” (RIZZINI; PILOTTI; 2011. p. 34), o que se traduz em uma dinâmica de trocas de favores e alianças em busca de verbas tendo como justificativa “a causa da infância”. Por quase todo o século XX, é destinado aos/às menores de idade tratamento que combina proteção e/ou repressão quando esses/as são identificados/as em uma situação de risco a si mesmos/as ou de ameaça à sociedade. As estratégias de linchamento virtual de artistas “em nome das crianças” podem parecer novas, mas reproduzem práticas reconhecíveis de mobilização dos/as mais jovens como objetos a serem protegidos e nunca como cidadãos/ãs com direitos a serem respeitados/as.

Por tudo isso, não é indiferente o que se dá para crianças e adolescentes brasileiros/as a partir de 1988, por meio da promulgação de uma nova Constituição Federal, a qual prevê um artigo inteiramente dedicado a essas pessoas. No artigo 227º, Estado, família e sociedade são corresponsáveis pela garantia e defesa dos direitos das pessoas de 00 a 18 anos incompletos, substituindo-se finalmente a Doutrina da Situação Irregular pela *Doutrina da Proteção Integral*, alinhando-se com os pressupostos previstos na Convenção sobre os direitos da Criança da ONU¹⁰³, ficando previsto na legislação brasileira a garantia dos direitos de proteção, provisão e participação a seus cidadãos desde o seu nascimento. Já o ECA - Estatuto da Criança e do Adolescente (Lei Federal 8.069/1990), vem estabelecer no país as ferramentas legais para consolidação dos compromissos assumidos por meio da supracitada

¹⁰³ A Convenção sobre os direitos da criança foi adotada pela Assembleia Geral da ONU em 1989, mas durante toda aquela década tinha sido matéria de longas discussões pelos países membros.

Convenção e da Constituição, sempre numa perspectiva de ampliação dos direitos de cidadania dos/as mais jovens e reafirmando a *prioridade absoluta* na observância desses direitos¹⁰⁴.

Dessa maneira, a partir de 1988 e por meio de diferentes marcos legais, as crianças e adolescentes passam a ser portadores/as de direitos plenos e não mais apenas destinatários/as de ações do Estado e de órgãos de controle, o que trouxe resultados sensíveis em termos de redução de mortalidade infantil, acesso ao registro de nascimento e frequência escolar, para citar alguns exemplos. No entanto, quando observamos o que está declarado nos documentos legais é necessário destacar que se os direitos de provisão e proteção avançaram significativamente, no que tange aos direitos de participação ainda temos muito o que debater, promover e consolidar. No que nos diz Sarmiento *et al* (2007, p. 183):

A tradicional distinção entre direitos de protecção (do nome, da identidade, da pertença a uma nacionalidade, contra a discriminação, os maus-tratos e a violência dos adultos, etc.), de provisão (de alimento, de habitação, de condições de saúde e assistência, de educação, etc.) e de participação (na decisão relativa à sua própria vida e à direcção das instituições em que actua), constitui uma estimulante operação analítica. Ela permite, quando aplicada à investigação do estado de realização dos direitos, comprovar, por exemplo, que entre os três p, aquele sobre o qual menos progressos se verificaram na construção das políticas e na organização e gestão das instituições para a infância (...) é o da participação.

Ao nos voltarmos para a questão dos direitos culturais, a realidade apontada por Sarmiento se destaca, sobretudo quando assumimos seu exercício como parte inerente à participação da vida comunitária, ou seja, para além das práticas de suas próprias famílias. Com uma consolidação ainda tímida dos direitos de participação em sentido amplo, é necessário trazer ao debate de como a supressão da participação incide também sobre os direitos culturais infantis.

Nesse ponto, façamos uma distinção entre crianças e adolescentes, ainda que a Convenção sobre os direitos da criança considere como tal aqueles/as que ainda não

¹⁰⁴ A norma constitucional da **prioridade absoluta dos direitos e melhor interesse** assegura que, em qualquer situação, encontre-se a alternativa que garanta que os interesses da criança e do adolescente estejam sempre em primeiro lugar. Para saber mais: <https://prioridadeabsoluta.org.br/entenda-a-prioridade/> - Acesso em 22 mar. 2022.

completaram 18 anos. No Brasil, a distinção prevista no ECA indica que crianças são aqueles/as cidadãos/ãs que ainda não completaram 12 anos, incluindo, portanto, diversas faixas de desenvolvimento infantil. Pensando em bebês, crianças em idade pré-escolar, crianças do ensino fundamental e pré-adolescentes, a própria definição jurídica de 'infância' já aponta para uma miríade de subjetividades, que não são indiferentes quando estamos tratando de prática e fruição culturais.

Sem observar tais sutilezas no tratamento dos de menos idade, a causa da infância no Brasil pós-golpe tem sido capitalizada pelos movimentos de extrema-direita numa perspectiva muito mais próxima do binômio proteção-punição observado na antiga Doutrina da Situação Irregular, do que na perspectiva do exercício cidadãos de direitos plenos como previsto na Constituição de 1988, ECA e demais documentos normativos. Valores como "Deus", "Família" e "Brasil" foram acionados por essa nova direita, afetando, inclusive, a perspectiva familiar da infância, atribuindo às crianças um papel completamente passivo na construção de seus próprios saberes e valores. O apelo ao tradicionalismo, ao retorno a um passado controlado pela religião, pautado no mito de nação e de única identidade brasileira, conforme analisado por Milanez, de Paula e Matos na presente edição, ainda que não tratem diretamente das infâncias, causam efeitos deletérios sobre as cidadanias infantis.

Para quem não tem domínio do tema da infância, pode parecer imprevisto que falemos de crianças como 'sujeitos de direitos', haja vista a forte tendência à privatização da infância que se construiu a partir da Modernidade, na qual os sujeitos mais jovens passaram a ter seus processos de socialização atribuídos às instituições de ensino, de acolhimento e/ou às próprias famílias, distanciando-os das práticas de socialização anteriormente adotadas, marcadas pela convivência contínua com pessoas de diferentes idades e sob mínima tutela de responsáveis. Na prática, as famílias e as instituições passaram a decidir sobre praticamente tudo das vidas desses sujeitos, que perderam direitos de se posicionarem publicamente sobre quaisquer assuntos. Ainda, a falsa premissa da família como contexto mais qualificado para decisão sobre todos aspectos da vida de crianças e adolescentes serviu à nova direita brasileira em diferentes situações recentes, sendo assumida como uma verdade que encontra nenhuma ou pouca resistência fora dos núcleos que se dedicam aos direitos da criança e adolescente.

Talvez a ausência de um debate mais qualificado se dê porque, como nos aponta Ariès (1981), o “sentimento de infância” seja algo com pouco mais de um século na história da humanidade, indicando que até então essa etapa da vida não era tratada em suas especificidades e nem com especial atenção. Pensar as crianças fora dos seus núcleos de cuidado e/ou como agentes ativos da sociedade, então, isso é matéria ainda mais recente dentro e fora da academia. Visando compreender os limites do controle e papel familiar sobre decisões na vida dos mais jovens, as legislações destinadas à proteção da integridade e respeito à etapa de desenvolvimento infantil, a exemplo da classificação indicativa, surgem como instrumentos importantes para orientar a mediação das presenças infantis em momentos de fruição artística, integrando a sociedade amplamente nesse processo. Mas sem uma percepção de que as crianças são sujeitas ativas na sociedade, que igualmente são convocadas a refletirem e discutirem com seus pares as mesmas aflições do ‘mundo adulto’, essa proteção se converte em exclusão se assumem o papel de veto a determinadas questões ao invés de servirem de baliza para inserção gradativa de temáticas mais delicadas.

Nesse sentido, Qvortrup (2001) irá nos falar sobre o confinamento das crianças aos seus ‘pequenos mundos’, ou seja, a um espaço simbolicamente menos importante na conjuntura da vida em sociedade, sendo-lhes vedado o acesso a discussões estruturantes para vida coletiva mesmo naquilo que incide diretamente sobre elas. Já sabemos, por exemplo, que quase metade de todas as pessoas do mundo deslocadas por motivos de conflitos armados são crianças, que as crises econômicas implicam numa pauperização mais aprofundada sobre os de menos idade e que a perda educacional causada pela suspensão das aulas presenciais devido ao COVID é irreparável, dentre outras realidades. No entanto, em que momento as crianças são convocadas a pensarem soluções, debaterem ou mesmo compreenderem essas macroestruturas que interpelam suas infâncias? Na maioria das situações, elas sequer são pensadas como interlocutoras válidas para busca de alternativas e construção de solução frente a tais problemas. Com as questões de corpo e sexualidade, de âmbito mais privado, a princípio, essa mesma lógica de alijamento dos direitos de participação é reproduzida, e elas são conduzidas por agentes sociais que assumem suas vozes e quereres sem qualquer abertura para escuta.

Pensemos nos exemplos de pós-censura aqui reportados, alguns dos quais capitalizaram as infâncias como objeto de proteção que justificaria toda e qualquer ação de combate a tais obras. A exposição *Queermuseu — cartografias da diferença na arte brasileira* aciona o imaginário coletivo sobre infância e educação para questionar um conteúdo artístico que feria os valores morais de seus detratores. MBL e partidários citaram, em diferentes situações, o fato de que a mostra estava sendo exibida para crianças em contexto escolar, que tinham sido, portanto, levadas por suas instituições de ensino para visitarem o museu. De um universo de 223 obras de 84 artistas, cerca de cinco foram as responsáveis pelo boicote e fechamento da mostra, além de perseguição pública ao curador Gaudêncio Fidelis, em uma medida moralizante e redutora do papel da arte à reprodução do real como afirmação deste. Para os críticos, não poderiam estar ali colocadas reflexões ou provocações às formas de pensar já estabelecidas, sugerindo que a arte desempenha um papel instrutivo sobre como seria desejável se portar - tornando aquelas obras portanto uma ameaça às crianças. Nada mais falso.

Para além de uma discussão conceitual sobre o papel das obras de arte na conformação do mundo e na produção de subjetividades, que iria muito além de uma falsa relação de contiguidade entre “representação de ideias” e “promoção de ideias”, o que vemos é a afirmação de uma percepção estanque e idealizada do lugar da infância na sociedade. Sempre sob a justificativa de proteger, defender, preservar as crianças, aqueles que encamparam uma batalha contra o *Queermuseu* afirmavam a existência de uma única forma de ser criança: ingênua, ideal, assexuada. Desse modo, esses sujeitos seriam incapazes de fazer qualquer tipo de distanciamento crítico das imagens e cenas retratadas nos quadros, cabendo, portanto, aos adultos o papel de distanciamento físico de seus corpos daquelas “anomalias”, o que foi feito por meio do veto à exposição de forma ampla e irrestrita.

Se, devido à sua condição particular de desenvolvimento, algumas crianças demandariam maior mediação de seus acompanhantes, a quem caberiam oferecer contextualizações históricas e mesmo suporte às reflexões do tipo “certo e errado” que determinadas imagens poderiam suscitar, o que não se justifica em absoluto é associar as presenças infantis naquela mostra à ideia de pedofilia, como foi feito. Além

de não se sustentar perante o ECA¹⁰⁵, tal acusação se destaca nessa manobra por desconsiderar o papel social da fruição artística na construção da cidadania. Se na história da arte existem períodos marcados pela instrumentalização da arte para fins assumidamente doutrinários¹⁰⁶, o que o campo artístico nos ensina é a existência de *distanciamento* e *identificação* como chaves hermenêuticas para mobilizar afetos diante de uma obra de criação. Apontar as crianças como sujeitas incapazes desse procedimento sensível é não apenas desleal como limitador, confinando-as em mundos simplórios de signos autoexplicativos e moralizantes. As obras de arte, afinal, não surgem necessariamente para ensinar algo, e caberia aos adultos, portanto, colocar as crianças em contato com uma diversidade de abordagens e discursos e ampará-las em suas leituras.

E foi exatamente isso que fez a artista e mãe Elisabete Finger: acompanhou sua filha e deu suporte a seu momento de fruição artística de uma obra de arte contemporânea. A criação em questão era a performance *La Bête*, de Wagner Schwartz, que apresentava o trabalho no MAM de São Paulo. Juntamente com sua filha, Finger manipulava pés e mãos do performer, aceitando a provocação do artista de encarnar a emblemática obra *Bicho*, de Lygia Clark. No seu *bicho* de metal, as dobradiças e incontáveis possibilidades de posições surgiam como convite à manipulação daquele objeto artístico, ali representado pelo corpo do performer. O que seria para mãe e filha uma oportunidade estética singular, com as correlações corpo-objeto, carne-metal, dobradiça-articulação se oferecendo como chaves interpretativas para ambas, terminou se transformando em um pesadelo sem precedentes por conta de uma filmagem não autorizada realizada por alguém presente. Ao lançar as imagens na internet, o responsável pelo registro solapou as tantas possibilidades de leitura da obra, ofertando como único binômio possível o corpo-sexo. Assim, ao passo que

¹⁰⁵ Segundo o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), a pedofilia é caracterizada nas seguintes situações:

Art. 241-C. Simular a participação de criança ou adolescente em cena de sexo explícito ou pornográfica por meio de adulteração, montagem ou modificação de fotografia, vídeo ou qualquer outra forma de representação visual; Art. 241-D. Aliciar, assediar, instigar ou constranger, por qualquer meio de comunicação, criança, com o fim de com ela praticar ato libidinoso; Art. 241-E. Para efeito dos crimes previstos nesta Lei, a expressão “cena de sexo explícito ou pornográfica” compreende qualquer situação que envolva criança ou adolescente em atividades sexuais explícitas, reais ou simuladas, ou exibição dos órgãos genitais de uma criança ou adolescente para fins primordialmente sexuais.

¹⁰⁶ Dos quais podemos destacar as obras cinematográficas pró regime nazista nos anos 1940 ou os *agitprops* que circulavam as regiões agrícolas no período pré União Soviética.

aquele corpo necessariamente surgia na narrativa com significativo estético de sexualidade/erotismo, a presença da menina acionou por contiguidade a ideia de pedofilia, numa operação tão reducionista quanto perigosa.

Todos os eventos que se seguiram à divulgação da filmagem se valiam da proteção à figura da menina como ferramenta de ataque ao artista, ao centro cultural e, obviamente, à sua mãe. No bojo dessa narrativa falaciosa de que o corpo de um homem nu só poderia se apresentar como ameaça a uma criança, estavam contidos valores muito bem circunscritos sobre o que podem a arte e a infância. À arte não caberia provocar, desafiar, ressignificar lugares do corpo ou dos sujeitos, ao passo que à infância não caberia acessar discussões estéticas complexas, sobretudo quando essas envolverem adultos despidos. O mais irônico é o tratamento esquemático e superficial da própria questão da pedofilia que, segundo registros oficiais e dados públicos, acontece majoritariamente em ambiente doméstico, por pessoas conhecidas e muitas vezes sem que as roupas sejam retiradas¹⁰⁷. Além disso, a insistente e insidiosa construção de corpo nu como sinônimo de sexo é apontada como um dos obstáculos para a educação de meninos e meninas que, ao serem apartados/as de reflexões acerca de seus próprios corpos e dos demais, ficam mais vulneráveis a situações de abuso e exploração, tanto pela incapacidade de reconhecê-las como pela vergonha de relatá-las.

Considerações finais

Diante do sólido arcabouço legal internacional apresentado, é inequívoco que todos/as gozam do direito à liberdade artística, o que inclui o direito de contribuir e fruir livremente as expressões e criações artísticas. Nesses termos, os efeitos da censura às artes ou de restrições injustificadas ao direito à liberdade artística são devastadores tanto para os/as artistas (e demais profissionais envolvidos na criação e produção artística) como também para o público.

No entanto, desde o *golpimpeachment* de Dilma Rousseff, em 2016, despontaram diversos casos de limitação da liberdade de expressão artística no Brasil, fortemente

¹⁰⁷ Dados do anuário da segurança pública 2021.

influenciados pelo cenário de grande *polarização política* e de *guerras culturais*, trazendo à memória o ambiente de censura perpetuado durante a Ditadura Militar, mas com contornos distintos. Os casos de censura na atualidade podem ter origem na atuação estatal, nos processos e sentenças do Poder Judiciário, no linchamento virtual organizado pela sociedade civil, na pressão econômica de empresas etc. caracterizando, como vimos, o atual cenário de pós-censura.

A emergência de um contexto no qual se multiplicam casos de pós-censura cria um ambiente inseguro para todos/as aqueles/as que trabalham com cultura, provoca habitualmente, nos indivíduos e nas instituições, processos de autocensura, além de sufocar a expressão artística. Outro efeito deletério é o empobrecimento da esfera pública, posto que tal contexto esteriliza os debates acerca de problemas sociais, políticos, econômicos, éticos, entre outros, silencia narrativas contra-hegemônicas, dificultando, assim, o próprio funcionamento da democracia.

Nas duas situações analisadas não apenas a liberdade de expressão artística fora prejudicada, mas também o direito de participação na vida cultural, em especial, das crianças. Posto que, em nível jurídico, a tese de que tais obras colocariam em risco a integridade física e psíquica de crianças não se sustentou, afinal, o que exatamente as obras do *Queermuseu* e *La Bête* trariam de ameaçador senão a fissura na imagem de uma infância idílica e apartada da realidade, visão insustentável diante de qualquer análise mais detida sobre a vida de nossas crianças? Censura e idealização se combinaram para justificar o cerceamento ao trânsito de crianças na vida comunitária, comprometendo o direito dessas de estarem engajadas nas questões do tempo presente por meio de artefatos artísticos, discursos simbólicos e representações estéticas de qualquer ordem.

Sempre se valendo da premissa de que a proteção das crianças precisa estar acima de tudo, recolocando as crianças como destinatárias de ações adultas de proteção/punição e lhes retirando da condição de sujeitas de direitos, em um só tempo, artistas e público são aviltados e direitos de participação, direitos culturais e liberdade de expressão artística, atacados.

Referências

- ARIÈS, P. **História social da criança e da família**. Rio de Janeiro: LTC, 1981.
- BRASIL. **Constituição (1988)**. Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Presidência da República, 1988.
- BRASIL. **Decreto nº 17.943-A, de 12 de outubro de 1927**. Consolida as leis de assistência e proteção aos menores. Rio de Janeiro: Presidência da República, 1927. Disponível em: <https://url.gratis/5VmRcg> Acesso em: 13 fev. 2022.
- BRASIL. **Lei 8.069 de 13.07.1990 – Estatuto da Criança e do Adolescente**. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8069.htm Acesso em: 13 fev. 2022.
- COLLING, L. **A emergência dos ativismos das dissidências sexuais e de gêneros no Brasil da atualidade**. Sala Preta, 18(1), 152-167. 2018
- COMPARATO, F. K. **A afirmação histórica dos direitos humanos**. São Paulo: Saraiva, 2013.
- COSTA, M. C. C.; SOUSA JUNIOR, W. de. Censura e pós-censura: uma síntese sobre as formas clássicas e atuais de controle da produção artística nacional. **Políticas Culturais em Revista**, [s.l.], v. 11, n. 1, p.19-36, 11 fev. 2018.
- FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. **Anuário brasileiro de segurança pública**. São Paulo, 2021. Disponível em: <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2021/07/anuario-2021-completo-v4-bx.pdf> - Acesso em 13 fev. 2022.
- KAUARK, G.; ALMEIDA, J. Políticas de fomento à cultura como instrumento de promoção da cidadania e dos direitos culturais. **Extraprensa**, São Paulo, v. 14, n. 2, p. 247 – 263, jan./jun. 2021. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/185286/177632>>. Acesso em: 12 fev 2022.
- MIGUEL, L. F. 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**, [s.l.], v. 11, n. 1, p.37-59, 11 fev. 2019. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/26804>>. Acesso em: 30 set. 2019.
- MELO, C. T. V. de; VAZ, P. Guerras Culturais: conceito e trajetória. **Revista ECO-Pós**, [S. l.], v. 24, n. 2, p. 6–40, 2021. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27791. Acesso em: 12 fev. 2022.
- NUNES, R. Todo lado tem dois lados. **Revista Serrote**, jun de 2020. Disponível em <<https://www.revistaserrote.com.br/2020/06/todo-lado-tem-dois-lados-por-rodri-go-nunes/>>. acesso em 15 de fevereiro de 2022.

OLIVIERI, C.; NATALE, E. Arte versus criança. In: _____. **Direito, arte e liberdade**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018. p. 84-104.

ONU - ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. Assembleia geral da ONU. *Convenção sobre os Direitos da Criança*. Genebra: 1989.

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). Genebra, 2009. Disponível em: <<https://digitallibrary.un.org/record/679355?ln=fr>>. Acesso em: 12 fev. 2022.

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**. Genebra, 2013. Disponível em: <<https://documents-dds-ny.un.org/doc/UNDOC/GEN/G13/118/47/PDF/G1311847.pdf?OpenElement>>. Acesso em: 12 fev. 2022.

PIOVESAN, F. Direitos sociais, econômicos e culturais e direitos civis e políticos. **Sur, Rev. int. direitos humanos**, São Paulo, v. 1, n. 1, pág. 20-47, 2004. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1806-64452004000100003&lng=en&nrm=iso>. acesso em 15 de fevereiro de 2021.

QVORTRUP, J. Childhood as a Social Phenomenon Revisited, in M. BoisReymond, & H. Sunker. **Childhood in Europe. Approaches, Trends, Findings**. New York: Peter Lang Pub, 2001, p. 215-241.

RIELLI, M.; MARQUES, C.; MARTINS, P. Liberdade artística e direitos das crianças e adolescentes: uma reflexão necessária. In: OLIVIERI, Cris; NATALE, Edson. **Direito, arte e liberdade**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018, p. 105-116.

RUBIM, A. A. C. **Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios**. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas Rubim e BARBALHO, Alexandre. *Políticas Culturais no Brasil*. Salvador, EDUFBA, 2007, p.11-36.

SARMENTO, M. J.; FERNANDES, N.; TOMÁS, C. Políticas públicas e participação infantil. **Educação, Sociedade & Culturas**, Porto, n. 25, p. 183-206, 2007.

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. Disponível em: <<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000150224>>. Acesso em: 12 fev. 2022.

_____. **Libertad & creatividad: defender el arte, defender la diversidad**. Edición especial, Paris, 2020. Disponível em:

<<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000373360.locale=fr>>. Acesso em: 12 fev. 2022.

VARELLA, G. **Plano Nacional de Cultura**: Direitos e políticas culturais no Brasil. Rio de Janeiro: Azougue, 2014. Disponível em:
<<http://culturadigital.br/livroplanonacionaldecultura/>>. Acesso em: 12 fev. 2022.

IDENTIFICAÇÃO E FORTALECIMENTO DOS AGENTES E MOVIMENTOS CULTURAIS DO RECANTO DAS EMAS

Juliana Lopes da Silva¹⁰⁸

Josias José Freire Júnior¹⁰⁹

Resumo

O artigo propõe compartilhar a experiência e divulgar os resultados da pesquisa participante “Identificação e Fortalecimento dos Movimentos e Agentes Culturais do Recanto das Emas (DF), desenvolvida pelo Instituto Federal de Brasília - *Campus* Recanto das Emas, no contexto da pandemia da Covid-19, no ano de 2020. O projeto de pesquisa teve por objetivo, na perspectiva da garantia dos direitos culturais, de conhecer a dinâmica cultural da Região Administrativa do Recanto das Emas e fortalecer os agentes e movimentos culturais, no contexto dos arranjos produtivos locais, associados à produção cultural, empreendedorismo social e economia criativa. Para tanto, apresenta-se uma discussão sobre o conceito de pesquisa-ação, bem como das etapas da pesquisa desenvolvida, seus procedimentos, métodos e resultados.

Palavras-chave: Pesquisa-Ação; Agentes e Movimentos culturais; Recanto das Emas (DF).

Caracterização do Recanto das Emas

A Região Administrativa Recanto das Emas foi criada em 1993 com intuito de atender o programa de assentamento do Governo do Distrito Federal e erradicar, principalmente, as ocupações irregulares localizadas em Brasília. Hoje o Recanto das Emas tem uma população estimada em 130 mil habitantes (DISTRITO FEDERAL, 2019) e o Índice de Desenvolvimento Humano está entre os mais baixos do Distrito Federal (REDE, 2019).

Concernente à dinâmica econômica da região, os arranjos produtivos do Recanto das Emas estão associados ao setor de serviços, considerando que quase 70% da população se dedica a atividades produtivas neste setor, de acordo com a Pesquisa Distrital por Amostra de Domicílios (PDAD) de 2018 (DISTRITO FEDERAL, 2019).

¹⁰⁸ Instituto Federal de Brasília - IFB. Email: juliana.dasilva@ifb.edu.br

¹⁰⁹ Universidade Federal de Goiás - UFG. freire.josias@ufg.br

Diferentes indicadores socioeconômicos podem contribuir para a contextualização do Recanto das Emas como inserida em um contexto periférico, afastado das regiões centralizadas de Brasília, relativamente desassistida pelo poder público em vários serviços essenciais. Dentre tais dados, destaca-se por ora que, 31,7% da população entre 18 e 29 anos não trabalha nem estuda (DISTRITO FEDERAL, 2019), indicando a vulnerabilidade social dos jovens e, principalmente, uma relativa falta de perspectiva de inserção no mercado profissional.

Outros indicadores, que podem contribuir com a compreensão do contexto socioeconômico do Recanto das Emas, são os da composição da escolaridade da população com 25 anos ou mais, que indica que 33,1% da população com ensino médio completo, enquanto 28,8% aparece com ensino fundamental incompleto (DISTRITO FEDERAL, 2019), enquanto a distribuição do rendimento bruto do trabalho principal por faixas de salário mínimo, demonstra uma concentração de rendimento na faixa de renda entre 1 e 2 salários mínimos (DISTRITO FEDERAL, 2019). A compreensão dos dados de escolaridade e renda, associada à percepção do percentual da população que não trabalha nem estuda, pode indicar a importância do avanço de políticas públicas de educação e qualificação para o trabalho, associadas aos arranjos produtivos locais.

O Recanto das Emas é marcado por intensa atividade cultural, sendo inclusive a cultura reconhecida como grande potencialidade econômica da região (IFB, 2017). Dentre os coletivos e agentes culturais do Recanto das Emas, destaca-se os coletivos culturais *Arengueiras*, *Reflexo da Rua*, os movimentos culturais da *Segunda-feira Cultural*, a *Batalha Sagrada*, bem como os espaços culturais *Ubuntu*, a *Mostra de Arte e Cultura do Recanto das Emas* (Macre), a *Editora Avá*, a *Festa de Aniversário do Recanto das Emas* (Faremas), além de artistas e produtores culturais como os da Dimensão Negra, dentre outros. As atividades e movimentos culturais do Recanto das Emas se tornam, muitas vezes, uma importante possibilidade de organização e desenvolvimento social e econômico para a região, fazendo frente ao baixo investimento do poder público no setor cultural das Regiões Administrativas do Distrito Federal.

A vocação do Recanto das Emas para a cultura destacou-se, quando em maio de 2016, foi realizada uma audiência pública para a implantação do, naquela ocasião, futuro *campus* do Instituto Federal de Brasília, no Recanto das Emas (IFB, 2017). Nessa audiência foi "(...) apontada a existência de diversas iniciativas voltadas para produção cultural (...)", como "(...) vários grupos de teatro, dança, música, produção de vídeos, produtores musicais, rádios (...)" e TVs comunitárias, o que resultou na aprovação do eixo tecnológico de formação profissional em "Produção Cultural e Design" e na oferta do Curso Técnico em Produção de Áudio e Vídeo no IFB - Campus Recanto das Emas (IFB, 2017, p. 21).

Inserida, pois, em um contexto socioeconômico específico, muitas vezes marcado pelas dificuldades inerentes à experiência periférica e a vulnerabilidade social, o Recanto das Emas tem ao mesmo tempo grande potencial para desenvolvimento dos arranjos produtivos locais associados à produção cultural, empreendedorismo social e economia criativa.

Nesse sentido, apresenta-se no artigo considerações sobre o projeto de pesquisa participante "Identificação e Fortalecimento dos Agentes e Movimentos Culturais do Recanto das Emas", desenvolvido como esforço sistemático para compreensão da dinâmica cultural do Recanto das Emas, vinculada a uma intervenção transformadora nessa realidade, por meio de processos formativos continuados com agentes, coletivos e movimentos culturais, protagonistas do movimento cultural local.

Contextos e motivações da pesquisa-ação

O projeto de pesquisa participante "Identificação e Fortalecimento dos Agentes e Movimentos Culturais do Recanto das Emas" foi realizado no âmbito do Edital para Desenvolvimento de Projetos de Intervenção Pesquisa-Ação - PIPA (Edital 27/2019 RIFB/IFB), lançado pela Pró-Reitoria de Ensino do Instituto Federal de Brasília em novembro de 2019, que teve como objetivo

"(...) apoiar o desenvolvimento de projetos de intervenção pesquisa-ação com foco em práticas profissionais significativas visando oferecer aos estudantes do IFB oportunidades para o desenvolvimento da aprendizagem voltada para a sua formação profissional (...)" (IFB, 2019)

O projeto apresentado ao edital surgiu da aproximação de docentes de duas áreas do conhecimento, da produção cultural e da história, com a participação de três estudantes dos cursos técnicos de produção de áudio e vídeo (bolsistas do projeto), artistas e moradores do Recanto das Emas. O objetivo da pesquisa foi conhecer a dinâmica cultural do Recanto das Emas e fortalecer os agentes culturais no contexto dos arranjos produtivos locais, associados à produção cultural, empreendedorismo social e economia criativa. Para tanto, buscou-se compreender, a partir de levantamento bibliográfico e documental: 1) o histórico e a dinâmica das ações e iniciativas artísticas e culturais do Recanto das Emas; 2) mapear os agentes e movimentos culturais em atividade e as cadeias da produção cultural e da economia criativa; 3) identificar a história e a trajetória das organizações, coletivos e agentes culturais em atividade do local e formar os agentes culturais do Recanto das Emas visando o fortalecimento dos arranjos produtivos no âmbito cultural, social e econômico.

A pesquisa foi construída a partir da perspectiva da garantia dos direitos culturais, especialmente com o de ser sujeito criador, produzir e acessar os bens e serviços culturais. E também de alguns pressupostos, como a busca por uma compreensão do território do Recanto das Emas, a partir da participação das próprias pessoas da localidade, como protagonistas do processo de construção do conhecimento, de modo que fosse estabelecida uma relação de troca entre a instituição de ensino e a comunidade, em um reconhecimento recíproco.

Além disso, no histórico recente do IFB *Campus* Recanto das Emas, a presença da arte e da cultura tem sido um eixo central da prática política, pedagógica e estética dos professores e estudantes do *Campus*. Nesse contexto destaca-se a forte relação dos estudantes com a arte e a cultura, como artistas, produtores, técnicos e/ou integrantes de coletivos e movimentos culturais, que encontram no *Campus* espaço para desenvolvimento de seus projetos e ações culturais, como por exemplo, por meio do edital do Programa de Incentivo à Cultura, Esporte e Lazer discente - Pincel e também nas disciplinas de realização audiovisual, onde a presença de temáticas relacionadas à cultura do Distrito Federal são recorrentes nos filmes produzidos pelos estudantes.

A realização de eventos e projetos culturais também têm se demonstrado como um importante espaço de participação, aprendizagem e engajamento de professores e estudantes. Dentre estes destaca-se a “III Semana de Ciência, Arte e Cultura” (SCAC), o “Fórum Livre de Arte, Ciência e Cultura” (FLAC) e os projetos de extensão “Cineclube Recanto do Cinema - Cultura Audiovisual na Periferia” (FREIRE; FONSECA; SODRÉ; ROSSATO; SOARES, 2020) e o “Festival Recanto do Cinema - Audiovisual na Periferia”. Em 2020, foi realizada a segunda edição do festival, que tem se consolidado como um importante espaço de exibição de curta-metragens brasileiros e da produção audiovisual dos estudantes do IFB Campus Recanto das Emas, um espaço formativo nas áreas do audiovisual e da produção cultural.

Algumas particularidades de determinadas atividades artístico-culturais presentes no Campus Recanto das Emas, que poderia ser caracterizada aqui como difusas e/ou de caráter informal e espontâneo, talvez as tornam de difícil compreensão por procedimentos e métodos das ciências sociais. Desse modo, o desenvolvimento de uma pesquisa-ação, com a participação dos próprios agentes culturais como sujeitos da pesquisa, e entendendo essa como também uma intervenção na realidade, a aproximando dos fundamentos da pesquisa-participante (BRANDÃO; STRECK, 2016), buscou-se uma compreensão mais significativa daquelas manifestações culturais e de seus agentes, a partir dos conhecimentos produzidos por esses, não apenas sobre sua realidade, mas também sobre os desafios e possibilidades desse tipo de pesquisa.

As etapas e o percurso metodológico da pesquisa-ação

A pesquisa-ação “Identificação e Fortalecimento dos Agentes e Movimentos Culturais do Recanto das Emas” foi desenvolvida a partir de algumas etapas, caracterizadas a seguir. Embora tenha sofrido alterações em seus objetivos e procedimentos, em razão da situação de emergência decorrente da pandemia do coronavírus (Covid-19), especialmente o isolamento social e a consequente conversão das aulas presenciais em atividades remotas, a pesquisa e a proposta de intervenção dela decorrente foram mantidas, a partir de uma decisão coletiva da equipe nela envolvida. O detalhamento das etapas da realização do projeto de pesquisa-ação apresenta-se a seguir.

Inicialmente, foram realizados encontros de formação com a equipe do projeto, docentes e estudantes, com intuito de promover uma apropriação do instrumental teórico-conceitual mobilizado na pesquisa, bem como para melhor compreensão de seu significado e execução no contexto de uma pesquisa-ação. Para tanto, foram realizados encontros virtuais semanais nos quais se discutiu o texto "A pesquisa participante e a participação na pesquisa: um olhar entre tempos e espaços a partir da América Latina", de Carlos Rodrigues Brandão (BRANDÃO; STRECK, 2006). Essas discussões foram relevantes na medida em que destacou as particularidades da pesquisa participante, como a vinculação com seu contexto, o papel de pesquisadores e pesquisados como sujeitos do conhecimento produzido. Nos encontros de formação também se discutiu o conceito de cultura a partir de noções mobilizadas no vídeo "Viva a cultura viva - O que é cultura?", abordando um conceito ampliado de cultura, adotado nas políticas públicas do Ministério da Cultura na gestão do ex-ministro Gilberto Gil (2003-2009).

Esses debates foram significativos, na medida em que contribuíram com o reconhecimento, por parte dos estudantes envolvidos como sujeitos dos conhecimentos e intervenções fomentadas pela pesquisa, na medida em que são pesquisadores e se inserem, ao mesmo tempo, como artistas e moradores do Recanto das Emas, isto é, a comunidade que seria convidada à participar do processo da pesquisa. Observa-se, assim, que a pesquisa ora discutida rompe com a separação e hierarquização entre sujeito e objeto da pesquisa, ou entre instituição que pesquisa e comunidade pesquisada, princípio mesmo do tipo de pesquisa caracterizado como pesquisa-ação ou pesquisa participante.

Depois dos citados momentos iniciais de formação e apropriação pela equipe de referenciais e conceitos, foi proposto um levantamento dos possíveis participantes na pesquisa, a saber artistas, agentes, produtores e movimentos culturais do Recanto das Emas. Esse levantamento inicial foi realizado pelos estudantes, a partir de sua própria inserção enquanto artistas e moradores do Recanto das Emas, isto é, membros da comunidade e público que a pesquisa visa conhecer. Esse levantamento prévio resultou em uma lista de 50 agentes culturais locais, potenciais participantes da pesquisa.

Em seguida, com a lista de possíveis participantes da pesquisa, foi construído um questionário, com objetivo de reunir informações sobre os participantes, especialmente no que se refere à relação dos mesmos com o território, a atuação na área da arte e da cultura, bem como a percepção desses participantes sobre a produção cultural no Recanto das Emas, aqui incluído a compreensão das políticas públicas locais na área de cultura. Para potencializar o alcance da pesquisa, bem como com intuito de dinamizar o preenchimento e a análise dos dados no contexto da pandemia da Covid-19, o questionário foi desenvolvido como formulário *online*, para ser enviado digitalmente para os participantes da pesquisa.

Além do levantamento inicial, a partir das redes de contatos dos pesquisadores, de possíveis participantes da pesquisa, definiu-se que seria realizada uma divulgação ampla, de modo a atingir também agentes culturais, artistas, produtores e movimentos que estivessem eventualmente fora da lista inicialmente levantada. Assim, foi produzido material de divulgação da pesquisa, que foi divulgada nos canais Institucionais de comunicação do Instituto Federal de Brasília, redes sociais do IFB Campus Recanto das Emas e redes sociais digitais dos participantes do projeto. Além dessa divulgação de alcance mais amplo, foram realizados convites aos possíveis participantes da pesquisa.

Figura 1: Card de Divulgação Digital da Pesquisa



Após o período de divulgação, 25 artistas, agentes e produtores culturais responderam a pesquisa. Considerado o levantamento inicial, optou-se por prorrogar o prazo de coleta de dados através dos formulários *online*. Com essa prorrogação, ampliou-se o grupo de participantes da pesquisa para 30, o que foi considerado satisfatório, dado o contexto de isolamento social decorrente da pandemia da Covid-19, das restrições de comunicação a esse relacionado e ao forte impacto da pandemia no setor cultural com a suspensão de suas atividades presenciais e a consequente perda de postos de trabalho, emprego e renda dos trabalhadores da cultura.

A finalização da etapa de levantamento de dados da pesquisa possibilitou o início das discussões sobre sua etapa formativa que, a partir das discussões e análise de informações coletadas, reforçou a importância e a demanda dos participantes por atividades formativas no campo da cultura. Assim, se iniciou o processo de discussões da equipe da pesquisa que resultou na proposta de realização de uma oficina *online*, com o tema “Elaboração de Projetos Culturais”, com foco nos editais. Nesse contexto, foram definidas as estratégias de divulgação das oficinas, bem como foram produzidos os materiais de divulgação e publicação nas mídias sociais, bem como nos canais institucionais de comunicação. Ademais, se estabeleceu o período de 01 (uma) semana para as inscrições. Outra decisão tomada pela equipe do projeto foi que, em razão das limitações decorrentes da pandemia, e das restrições do desenvolvimento de atividades presenciais, a “Oficina de Elaboração de Projetos Culturais” seria aberta a todos os participantes das demais Regiões Administrativas do Distrito Federal, que fizessem inscrições na mesma, não se restringindo apenas à comunidade do Recanto das Emas.

A Oficina de “Elaboração de Projetos Culturais” teve como objetivo principal orientar os participantes sobre a concepção, elaboração e escrita de projetos culturais com foco nos editais e nas leis de incentivo de fomento à cultura. Ao longo da oficina abordou-se os processos e procedimentos necessários para apresentação de projetos aos editais do Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal (FAC-DF). A oficina foi proposta como atividade formativa e organizada em quatro encontros, no mês de outubro de 2020, cada um com a duração de 2 horas, resultando um total de 8 horas

de atividade formativa de atendimento à comunidade. Abaixo, no contexto da discussão dos resultados da pesquisa, serão apresentadas algumas características da oficina, bem como seus resultados.

O Projeto de pesquisa-ação “Identificação e Fortalecimento de Agentes e Movimentos Culturais do Recanto das Emas” alcançou resultados que podem ser organizados em dois grupos, o primeiro, relacionados à pesquisa desenvolvida com os agentes culturais do Recanto das Emas, e a proposta de intervenção na realidade dos artistas e agentes culturais do Distrito Federal, desenvolvida no contexto da “Oficina de Elaboração de Projetos Culturais”, que serão apresentadas a seguir.

longo das atividades desenvolvidas pelo projeto, informações acerca da experiência da mudança de domicílio ser comum para parte da população das Regiões Administrativas, o levantamento de dados da pesquisa indicou um vínculo significativo dos artistas e agentes culturais do Recanto das Emas ao seu território; vínculo esse constituído também a partir de uma memória afetiva acerca da trajetória desses agentes e artistas no Recanto das Emas, memória essa recorrente nos relatos coletados pela pesquisa.

Ademais, destaca-se como aspecto relevante nos relatos dos participantes na pesquisa sua trajetória independente na produção e realização de atividades artístico-culturais, trajetória essa que destaca a experiência do artista periférico que produz "por conta própria", na maioria das vezes contando com apoio de outros artistas e de coletivos e espaços culturais, nos quais atuam por algum tempo, e em algumas parcerias com instituições públicas e privadas.

No que se refere à geração de renda por meio do desenvolvimento de atividades culturais, menos da metade (14) dos participantes indicaram que tais atividades geram alguma renda. Esse dado se reflete no fato de que 73% (22) dos participantes da pesquisa desenvolvem outras atividades profissionais, além das artístico-culturais, indicando a necessidade de complementação da renda e, na maioria dos casos, busca da principal fonte de renda em outras atividades.

Concernente ao estabelecimento de parceria para o desenvolvimento de atividades artístico-culturais no Recanto das Emas, a pesquisa indicou a concentração dessas parcerias com grupos, coletivos (18) e espaços culturais (15), seguida de atividades em escolas públicas (14), o comércio da região (13) e em parceria com a Administração Pública Regional (13). Já a participação de atividades culturais apoiadas por editais de fomento público foi indicada por 20% (06) dos participantes na pesquisa.

Ainda, acerca da percepção dos participantes da pesquisa sobre a cena artística e cultural atual do Recanto das Emas, os participantes destacaram os grandes potenciais e possibilidades da mesma, ao mesmo tempo que relataram as dificuldades, a falta de incentivo e reconhecimento como seus principais desafios. Foram indicados, assim, o "potencial gigantesco", a existência de "artistas incríveis e criativos", o "poder transformador e emancipador" da arte e da cultura, e que "o caminho para descoberta da liberdade e de conhecimento da identidade é extremamente importante e indispensáveis", e ainda que "a cena artística e cultural no Recanto se destaca dentre outras cidades satélites" e que "A cena artística e cultural do Recanto é rica e desconhecida".

Ao lado dessa ênfase na qualidade e na potência da cena artístico cultural do Recanto, os artistas e agentes culturais relataram que atualmente "ignora-se possíveis meios para alimentar a economia criativa da cidade", que a cena artística recentemente está "ficando dispersa, vazia", que "falta espaços que abracem as iniciativas [culturais]" em um cenário de "poucas oportunidades", que a arte "ainda precisa ser valorizada" "por falta de incentivo", "em questão de mobilização e organização deixa a desejar". Essa compreensão, pelos participantes da pesquisa, de um cenário marcado por contradições e desigualdades deve ser enfatizado, na medida em que indica um processo de autocompreensão desses agentes e produtores culturais e seus contextos, ao lado das ações de formação e produção de conhecimento acerca da cena artística cultural, dos arranjos produtivos culturais do Recanto das Emas.

Sobre a percepção a respeito dos espaços culturais existentes no Recanto das Emas, os participantes relataram a inexistência, abandono ou o baixo aproveitamento desses

espaços. De fato no Recanto das Emas no que se refere a equipamento público de cultura, existe somente o Centro de Artes e Esportes Unificados (Céu das Artes), inaugurado em 2017, com recursos do Ministério da Cultura e da Biblioteca Pública Distrital.

Como mencionado, a “Oficina de Elaboração de Projetos Culturais” aconteceu no mês de outubro de 2020, por meio de videoconferência. Os participantes puderam se inscrever na oficina por meio de formulário *online* divulgado nos canais institucionais de comunicação (site do IFB, e-mails, etc), nas redes sociais do Campus IFB Recanto das Emas e nas redes sociais digitais dos participantes da pesquisa. Foram realizadas 65 (sessenta e cinco) inscrições na oficina, de participantes de diversas Regiões Administrativas, demonstrando uma demanda por formação na área da produção cultural no Distrito Federal.

Acerca da “Oficina de Elaboração de Projetos Culturais”, destacam-se como principais resultados a participação de um público amplo e diverso. Com cerca de 20 participantes por encontro, a oficina reuniu artistas, produtores culturais e profissionais de várias áreas, de diversas RAs do Distrito Federal, como Brasília, Gama, São Sebastião, Paranoá, Taguatinga, Ceilândia, Recanto das Emas, Cruzeiro, Santa Maria, dentre outras. A oficina contou com a participação de, dentre outras profissões, agentes culturais, artistas, jornalistas, produtores culturais, professores, socioeducadores, psicólogos, estudantes da Universidade de Brasília. Já os interesses indicados no formulário de inscrição foram diversos, dentre eles a "elaboração de projetos"; a utilização dos "mecanismos do Estado para a produção de uma ocupação consciente de espaços"; "melhorar na organização de eventos sociais"; aprendizado e qualificação profissional, etc.

O objetivo principal da oficina foi orientar os participantes sobre a elaboração e escrita de projetos culturais com foco nos editais de fomento do Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal. Os conteúdos trabalhados na oficina, destacaram: O contexto atual do setor cultural brasileiro; Políticas Públicas de Cultura e os mecanismos de fomento à produção cultural; o Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal (FAC-DF) e os editais; Inscrição no Cadastro de Entes e Agentes Culturais - CEAC DF; Os editais do Fundo de Apoio à Cultura; Execução dos projetos contemplados; Monitoramento e

controle de resultados dos projetos contemplados; O que é um projeto - instrumento de planejamento; Identificação do projeto e do proponente; dentre outros.

Dentre os resultados da pesquisa destaca-se também que as atividades propostas por esse projeto de intervenção como pesquisa-ação contribuíram com a formação profissional dos estudantes bolsistas em diferentes níveis, conforme apresentação a seguir. Em primeiro lugar, as atividades de pesquisa que acompanharam a execução deste projeto aproximaram os estudantes de metodologias de produção de conhecimento e de intervenção na realidade, favorecendo uma formação acadêmica e profissional mais ampla. A partir das experiências de pesquisa orientadas à intervenção na realidade estudada e sua natureza participante, a proposta aqui apresentada tem, portanto, um relevante potencial acadêmico e formativo para os estudantes envolvidos.

Do mesmo modo, enquanto pertencentes também à comunidade do Recanto das Emas, os estudantes envolvidos no projeto, que estão em formação nos cursos técnicos em Produção de Áudio e Vídeo, puderam desenvolver uma melhor compreensão dos diferentes contextos nos quais estão inseridos, compreensão fundamental no âmbito de sua formação profissional. Acreditamos que os resultados da pesquisa também poderão servir de referencial para outras ações no campo da cultura do Recanto das Emas, podendo contribuir para formulação de políticas públicas, institucionais e de apoio na organização dos agentes culturais da região.

Referências

BRANDÃO, C.; STRECK, D. (org.). **A pesquisa participante: a partilha do saber.** Aparecida, SP: Ed. Ideias e Letras, 2006.

DISTRITO FEDERAL. **Pesquisa Distrital Por Amostra De Domicílios (PDAD).** Recanto Das Emas. 2018. Companhia De Planejamento Do Distrito Federal (CODEPLAN). Brasília, DF. Junho de 2019. Disponível em <http://twixar.me/S8jm>. Acesso em: 15 out. 2019.

CORREIO BRAZILIENSE. **A cultura livre.** Especiais para o Correio. Brasília, 2017. Disponível em: <http://twixar.me/z8jm>. Consultado em: 5 de Abr. 2021.

FREIRE, J. J. FONSECA, B. B. ; SODRÉ, D. A. ; ROSSATO, L. B. ; SOARES, L. G. B. . Recanto do Cinema: Cultura Audiovisual na Periferia. In: **Cadernos de Extensão do**

Instituto Federal Fluminense, v. 4, p. 175-184, 2020. Disponível em: <http://twixar.me/b8jm>. Acesso em: 01 de Abr. 2021.

GIL, G. **Viva a cultura viva**: o que é cultura? Disponível em: <http://twixar.me/58jm>. Consultado em 16 Nov. 2020.

IFB. Instituto Federal de Brasília. **Debate Produção Cultural nas Periferias**. Transmissão ao vivo na III Semana de Ciência, Arte e Cultura do IFB Recanto das Emas, 2021. Disponível em: <http://twixar.me/y8jm>. Acesso em 01 Abr. 2021.

IFB. Instituto Federal de Brasília. Edital 37/2019 - RIFB / IFB. **Projeto de Intervenção Pesquisa-Ação - Pipa - Prática Profissional**. Brasília, 2019. Disponível em: <http://twixar.me/48jm>. Acesso: 5 de Abr. 2021.

IFB. Instituto Federal de Brasília. **Plano de Curso do Curso Técnico em Produção de Áudio e Vídeo Subsequente ao Ensino Médio**. 2017. Disponível em <http://twixar.me/X8jm>. Acesso em: 27 nov. 2019.

REDE. Rede Social Brasileira por Cidades Justas e Sustentáveis. **Índice de Desenvolvimento Humano**. Disponível em: <http://twixar.me/NFFT>. Acesso em 27 nov. 2019.

**O DESMONTE DO SETOR CULTURAL COMO PRÁTICA INSTITUCIONAL NO GOVERNO
BOLSONARO: UMA ANÁLISE DE POLÍTICA PÚBLICA**

Ana Clarissa Hupfer¹¹⁰

Resumo

Por meio do quadro de Fluxos Múltiplos, de John W. Kingdon (2014), modelo teórico de análise de Políticas Públicas, o artigo analisa as políticas públicas culturais brasileiras durante o governo do presidente Jair Messias Bolsonaro, de 2019 até 2021. A pesquisa é feita a partir de contextualização do setor, desde a criação do Ministério da Cultura até esta data, e da análise sobre “Fluxo de Problemas”, “Fluxo de Soluções” e “Fluxo Político”.

Palavras-chave: Políticas Públicas Culturais; Lei Rouanet; Cultura;

O presente artigo visa observar as crenças políticas que estão em disputa em âmbito Federal na formulação de Políticas Públicas Culturais no Brasil durante o período de governo do presidente Jair Messias Bolsonaro, de 2019 até 2021. A pesquisa utiliza-se de análise da construção de discurso — observado a partir de declarações públicas de membros do governo, atos institucionais e cobertura midiática — e das mudanças drásticas nas políticas públicas do setor Cultural em relação ao que estava estabelecido neste subsistema de políticas nas últimas décadas, período marcado pelo processo de redemocratização do país.

Para abordar essa questão, primeiro é apresentado um breve histórico das crenças que fizeram parte da construção das Políticas Públicas Culturais nas últimas décadas, desde a criação do Ministério da Cultura — entre diferentes governos, de partidos tanto de direita e quanto de esquerda — até o período definido para este estudo, no qual é identificada uma brusca mudança de rumo na construção política que vinha sendo observada no setor.

A partir de modelos teóricos de análise de Políticas Públicas - como o quadro de Fluxos Múltiplos, de John W. Kingdon (2014) - trazemos uma avaliação desse período

¹¹⁰ Universidade Federal do Paraná - UFPR. Email: anahupfer@gmail.com

de atuação de Bolsonaro na pasta da cultura. O artigo se debruça para identificar como a alternância de governo implicou em mudanças significativas nas políticas públicas do setor cultural (como a Lei Federal de Incentivo à Cultura, conhecida como Lei Rouanet). Por fim, tem como objetivo avaliar — já na fase de conclusões - se é possível identificar que as escolhas e manobras políticas (tanto por ação, como inação e negligência) desse período podem configurar como um processo de desmonte deliberado do setor cultural em âmbito nacional desta gestão.

Um histórico das Políticas Públicas Culturais Brasileiras

A Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948) é marcada por seu reconhecimento aos direitos culturais. No âmbito nacional, a Constituição Brasileira de 1988 trouxe a Cultura como matéria autônoma (BRANT; VARELLA, 2020) e também a reconheceu como direito — além de estabelecer de forma explícita o papel do Estado em garanti-la, nos artigos 215 e 216. Como conceito, a Política Cultural se define como um conjunto de intervenções e decisões realizadas com o “(...) objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas (...)” (COELHO, 1997, p. 292). E, segundo esse entendimento, a base constitucional brasileira para estruturar as políticas culturais é robusta, sendo possível “(...) concluir que a cultura é um componente estrutural e estruturante da Constituição (...)” (MACHADO, 2011, p. 116).

Apesar disso, o campo político cultural no Brasil historicamente (SIMÕES; VIEIRA, 2010) foi representado como projeto identitário (entre 1920-1945), como ideologia desenvolvimentista (entre 1945-1964), como estratégia ditatorial (entre 1964-1985) e como ativo mercadológico (entre 1985-2002). O Estado só se afirmou como garantidor de direitos culturais em 2003, com a chegada de Luís Inácio Lula da Silva (governo de 2003 a 2011) do Partido dos Trabalhadores à Presidência da República — quando a cultura e os direitos culturais, entre erros e acertos, se estabeleceram como elementos centrais do projeto de desenvolvimento do país (BRANT; VARELLA, 2020). Com Lula, Gilberto Gil assumiu o Ministério da Cultura e marcou, já em seu discurso de posse, uma mudança significativa de como as políticas culturais seriam encaradas pelo Estado a partir de então.

Gil, em sua gestão, amplia o conceito de Cultura e traz para a pauta manifestações culturais que vão “(...) muito além do âmbito restrito e restritivo das concepções acadêmicas, ou dos ritos e da liturgia de uma suposta ‘classe artística e intelectual’(...)” (GIL, 2003). São diversas políticas e atividades emblemáticas desse período (RUBIM, 2015), com destaque para a criação da Secretaria de Identidade e Diversidade Cultural, experiência mundialmente inédita (LOPES, 2015), que deu ao Brasil papel decisivo nas Conferências Gerais da Unesco (2003 a 2005); e a criação do Programa Cultura Viva, que ganhou visibilidade internacional, e que visava reconhecer os sujeitos sociais que já se dedicavam a práticas e expressões artísticas e culturais (BRANT; VARELLA, 2020).

A gestão do Ministério da Cultura foi marcada por editais e ações voltados para um público tradicionalmente pouco atendido pelas políticas públicas; e pelas instâncias de democracia participativa — como as Conferências Nacionais de Cultura (2005 e 2010), primeiras realizadas na história do país (RUBIM, 2015) e os diversos espaços de deliberações negociadas com a sociedade e suas comunidades culturais. Também no governo Lula foi elaborado e aprovado o Plano Nacional de Cultura (PNC) em 2005, estabelecendo diretrizes para orientar o poder público na formulação de políticas culturais. Outro destaque foi a política audiovisual, que ganhou maturidade e volume (BRANT; VARELLA, 2020), com criação do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), em 2006.

No governo de Dilma Rousseff (governo de 2011 a 2016), o debate sobre políticas culturais foi muito pautado pelo viés da “economia criativa”. Algumas políticas foram descontinuadas e a cultura perdeu espaço no governo nacional (RUBIM, 2015, p. 28). Ainda assim, o período foi marcado pela aprovação do vale-cultura e do Sistema Nacional de Cultura (SNC), que busca implantar — como prevê o PNC — a lógica federativa na gestão da Cultura, atuando em consonância com planos estaduais, municipais e setoriais de cultura. O MinC trabalhou desde então para ampliar o número de estados e municípios que se integraram ao sistema (RUBIM, 2015), porém a implantação de fato do SNC ainda hoje segue com dificuldades — situação que pode mudar a partir da implantação da Lei Aldir Blanc (2020-2021). O Programa Cultura Viva — apesar da aprovação em forma de Lei pelo Congresso Nacional em

2014 — perdeu força e o orçamento da Cultura sofreu um decréscimo (PAIVA NETO, 2021).

A partir do impeachment — que para muitos especialistas, juristas e setores da imprensa, foi um golpe parlamentar movido por motivações políticas — da presidenta Dilma Rousseff e do início do governo Michel Temer (governo de 2016 a 2018), foi evidenciado um projeto de desmonte institucional da cultura que marcou o fim do programa cultural estabelecido desde 2003 (BRANT; VARELLA, 2020). Já no primeiro dia de seu governo, Temer determinou a extinção do Ministério da Cultura. Ele recuou nesta decisão após um grande movimento dos trabalhadores da cultura, conhecido como Ocupa MinC (BARBALHO, 2018). Apesar disso, a pasta foi esvaziada, o orçamento bastante reduzido e diversos programas foram descontinuados — o MinC padeceu em morte lenta até o fim do mandato de Temer.

Durante o governo de Temer, é importante pontuar que uma disputa de narrativas se intensificou na sociedade com a ascensão de movimentos políticos conservadores morais como o MBL (Movimento Brasil Livre) — que teve como marco o ataque censor à exposição “*Queermuseu — Cartografias da diferença na arte brasileira*” (MIGUEL, 2018), em 2017. Após este, outros casos de censura vieram à tona, numa estratégia organizada de formação de pânico moral e mobilização da opinião pública contra o incentivo público a projetos culturais.

O deslocamento do público para pautas de conteúdo moral e da guerra cultural (HUNTER, 1991) que a acompanha, se intensificaram no Brasil a partir de 2011 (LIMA, 2021). Foi nessa época que o próprio Jair Bolsonaro, então deputado, levantou em plenário, no dia 5 de maio de 2011, a polêmica conhecida como “kit gay” (MIGUEL, 2018). Nesse período, em oposição ao Programa Escola Sem Homofobia, o político se colocou contrário ao material didático formulado, afirmando sem comprovações que estes “(...) estimulam o homossexualismo e escancaram as portas para a pedofilia (...)”. Desse movimento, surgiu a polêmica que — com senso de oportunidade — foi abraçada pelo Movimento Escola Sem Partido (ESP). A ideia de um “kit gay” e a associação da esquerda à pedofilia (LIMA, 2021), foram incorporados pela campanha de Bolsonaro à presidência e foram temáticas muito presentes em “*fakenews*” no período eleitoral (TIBURI, 2021).

Contexto político e narrativas em disputa

Chegando ao governo de Jair Messias Bolsonaro, observamos que um dos primeiros atos oficiais do presidente eleito, em 1º de janeiro de 2019, foi a extinção do Ministério da Cultura. Após uma disputa eleitoral marcada pela difusão de notícias falsas e de ataques à Lei Rouanet (PAIVA NETO, 2021) — como é conhecida a Lei Federal de Incentivo à Cultura — e à classe artística, o ato foi considerado o começo do domínio de um novo sistema de crenças políticas sobre a gestão da cultura no Brasil. Muito além das diferenças de abordagens entre orientações políticas de esquerda e direita, as novas diretrizes são compostas assumidamente — em discursos oficiais, declarações e até pareceres técnicos — de valores ultra-conservadores, religiosos, de discurso de ódio e estética da violência (TIBURI, 2021).

O governo de Bolsonaro coleciona ações e omissões que, segundo a OAB — em ação apresentada ao Supremo Tribunal Federal no segundo semestre de 2021 —, “(...) tenderiam ao desmonte das políticas de cultura construídas ao longo das décadas pelo Estado brasileiro”. Foram inúmeras as políticas regressivas implantadas pelo governo Bolsonaro, mas destacam-se situações denunciadas pelo setor e bastante documentadas pela imprensa, como: a paralisação de atividades; os casos de censura por parte do governo Federal e também de empresas estatais; a ausência do anúncio de qualquer política relevante para o setor; as mudanças restritivas por meio de Instruções Normativas na Lei Rouanet (DONATO, 2021, p. 4); a asfixia na Ancine e no Fundo Setorial do Audiovisual; o descaso e omissão (BRANDÃO, 2021) que levaram ao incêndio na Cinemateca Brasileira; e a redução de orçamento para os menores patamares em quase duas décadas (BRANT; VARELLA, 2020). Todas as instâncias de participação passíveis de dissolução por ato do Executivo foram desmontadas — e as demais foram desmobilizadas, como o Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC) e a Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (CNIC).

Outra marca importante desse período foram as indicações políticas e ideológicas para cargos em órgãos da cultura (como o Iphan, a Funarte, a Fundação Cultural Palmares, entre outros) e para a própria Secretaria Especial de Cultura. Um caso marcante, em janeiro de 2020, foi o de Roberto Alvim, então secretário especial de Cultura. Este parafraseou o ministro nazista de Hitler, Joseph Goebbels, em um vídeo

oficial de lançamento de um prêmio para as artes — que além da grotesca associação ao governo autoritário, somava uma ideia bastante ultrapassada, dirigista e conservadora de política cultural (BRANT; VARELLA, 2020).

Mesmo com a saída de Alvim, as prerrogativas que movem a pasta seguiram as mesmas. Manifestações polêmicas contra a classe artística e o enfraquecimento das políticas culturais estabelecidas foram a tônica entre as pessoas que ocuparam diferentes cargos na pasta e suas instituições — e, inclusive, pelo próprio presidente — durante este período do governo de Bolsonaro. Em tempo, há claramente uma disputa política instaurada entre governo e o setor cultural, já que, de forma majoritária, o campo artístico se manifestou politicamente contrário ao impeachment de Rousseff (2016), classificado de golpe por este; à gestão Temer (2016-2018); e à eleição de Bolsonaro (2018). A campanha “Lula Livre” também teve amplo apoio e participação da comunidade cultural brasileira (RUBIM, 2021).

Além disso, destaca-se nesse período a completa inação frente a emergência do setor durante a pandemia. Em âmbito federal, a única ação de auxílio à cultura que foi o primeiro setor a parar durante o enfrentamento à Covid-19 foi uma proposta da oposição no parlamento, que direcionou orçamento para auxílio aos profissionais do setor por meio da Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc (LAB) – que foi sancionada, ainda que com vetos, pelo presidente após muita pressão política e popular. Bolsonaro também vetou integralmente outras propostas de apoio ao setor, como a inclusão de artistas no auxílio emergencial aos trabalhadores informais (Lei 13.982, de 2020); a Lei Paulo Gustavo (Projeto de Lei Complementar 73/2021) e a criação da Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura, conhecida como Lei Aldir Blanc 2 (PL 1518/21).

Políticas públicas culturais em análise pelo quadro de fluxos múltiplos

A partir dessa contextualização, podemos observar que há uma diferença grande nas políticas públicas desenvolvidas na área da cultura a partir da saída do Partido dos Trabalhadores (PT) do Governo Federal. Há nesse momento de fato um rompimento no processo de acúmulo e avanços das políticas de fomento à cultura (PAIVA NETO,

2021). Porém, apesar de mudanças de rumo serem identificadas com Temer, a ruptura mais abrupta se dá a partir da entrada de Bolsonaro — que não só consegue concluir a extinção do MinC, como também assume publicamente a censura, o ataque à classe artística e o desmonte das políticas públicas anteriores.

Há uma proliferação de esforços de difamação das políticas culturais anteriores; ataques dos dirigentes aos profissionais do setor; e não há mais nenhum pensamento estruturado do que deveria ou poderia ser uma política de fomento à cultura no Brasil. Uma das políticas mais consolidadas de incentivo fiscal, a Lei Rouanet, foi desarticulada e enfraquecida – até mesmo no esforço da gestão em desvincular a Lei Federal de Incentivo à Cultura desse nome com o qual ficou conhecida. Diferentes Instruções Normativas foram instauradas sem alinhamento com as necessidades reais do setor, trazendo diversas restrições ao setor. Além disso, foram identificadas a mudança de equipe técnica por profissionais sem qualificação para a função; e lentidão inédita na tramitação de projetos (PAIVA NETO, 2021).

O Modelo dos Múltiplos Fluxos de Kingdon (2014) nos traz uma perspectiva para compreender essa estratégia, por meio de um olhar para a formação de agenda e também por meio de ferramentas para avaliar os fatores que levam os tomadores de decisão a utilizar ou não as alternativas disponíveis (partindo da ideia do modelo de lata de lixo de Cohen, March e Olsen). O modelo oferece uma perspectiva para compreender as razões que conduzem um problema à agenda governamental e a forma com que são geradas as alternativas de solução. Kingdon adapta o modelo de lata de lixo para determinar porque alguns itens da agenda são proeminentes e outros são negligenciados (ZAHARIADIS, 2003). Para o autor, a definição de agenda é feita a partir de eventos na corrente política, por problemas urgentes e por participantes visíveis como autoridades eleitas.

Segundo Kingdon (2014), uma questão passa a fazer parte da agenda governamental quando ela desperta a atenção e o interesse dos formuladores de políticas. E, com o breve histórico das políticas culturais no Brasil levantado pelo artigo, fica evidenciada uma grande ruptura com a entrada de Bolsonaro. Identificada esta mudança das políticas públicas culturais no Brasil, trazemos o quadro de Fluxos Múltiplos para a análise desse fenômeno. Kingdon afirma que uma alteração de agenda de governo é o

resultado da convergência de três fluxos: fluxo de problemas, fluxo de soluções e o fluxo político.

No “Fluxo de Problemas” identificamos a construção da opinião pública contra o setor cultural, uma formação de agenda política por meio de um intenso fluxo de “*fakenews*” e de ataques aos artistas e aos mecanismos de incentivo público, principalmente a Lei Rouanet. Esse processo iniciou-se já com Temer, após o golpe, com a intensificação de uma disputa de narrativas morais na sociedade; mas foi intensificada no período eleitoral, em 2018; e seguiu vigente até mesmo em declarações públicas do presidente e seus aliados. Muitos casos de censura vieram à tona, numa estratégia organizada da formação de pânico moral e mobilização da opinião pública contra o incentivo estatal a projetos culturais.

Na era da pós-verdade, a partir de uma perversa lógica de distorção ou inversão de informação que se disseminam assustadoramente, estas foram protagonistas nas eleições de 2018 (MELLO, 2020) e passaram a formar a agenda política — situação que pode ser pensada à luz do conceito de guerra cultural. Identificamos alguns símbolos levantados pela base do governo como a “corrupção dos artistas” e o “marxismo cultural” (AYALA; PAULA, 2021). Assim, a situação da pauta da cultura no governo Bolsonaro é esta: enquanto diferentes programas foram negligenciados, a Lei Rouanet passou a ser o bode expiatório. O incentivo federal à cultura enfrentou mudanças consecutivas por decreto; sofreu esvaziamento da equipe especializada e da CNIC (Comissão Nacional de Incentivo à Cultura); e os proponentes apontam preocupação com excessiva demora e diversos problemas de tramitação (DONATO, 2021). Também foi anunciado o anúncio do esforço de marketing do governo para não usar mais o nome Lei Rouanet — como esta era conhecida popularmente e como foi estrategicamente associada à corrupção.

No “Fluxo de Soluções” identificamos o aparelhamento ideológico da pasta, a inação, o corte de orçamento e a mudança de normativas para aniquilar a política cultural que estava estabelecida. É preciso lembrar que um dos primeiros atos oficiais de Bolsonaro quando eleito, foi a extinção do Ministério da Cultura. O ato foi considerado o começo do domínio de um novo sistema de crenças políticas sobre a gestão da Cultura no Brasil. A construção de discurso do governo atual frente ao setor cultural foi

evidenciada por meio de declarações públicas de membros do governo e do presidente, de atos institucionais, discursos oficiais, indicações polêmicas para cargos importantes do setor e até pareceres técnicos do governo. Foi possível observar uma ruptura completa com o que estava estabelecido.

E, por fim, no “Fluxo Político”, vemos a mudança de governo como esse marco e a formação de coligações políticas conservadoras como maioria no legislativo, tudo ancorado e costurado a partir da manipulação estratégica da opinião pública — principalmente, nesse caso, sobre (A) a desconfiança e desinformação da população em relação à Lei Rouanet (PAIVA NETO, 2021); e (B) a guerra cultural, conservadorismo e associação da classe artística à “esquerda”, o inimigo a ser eliminado. Com essa soma, durante muito tempo as mobilizações artísticas políticas contra o governo foram deslegitimadas por meio da construção narrativa dominante, que associava a classe à corrupção.

Para Kingdon (2014), três elementos têm a possibilidade de afetar de forma mais dramática a agenda: o clima nacional, as campanhas dos grupos de pressão e a mudança de poder (ZAHARIADIS, 2003). Segundo o modelo de Kingdon (2014), quando os três fluxos convergem é aberta a possibilidade da formulação e implementação da política. São forças de mudança que, a partir do histórico delineado, conseguimos observar de forma clara nesse período e que podem explicar como foram construídos os rumos para as políticas culturais no Brasil durante o Governo Bolsonaro.

Conclusões

Entender a dinâmica das Políticas Públicas Culturais, a partir dos quadros que as estruturas de análise de política pública apresentam, pode apoiar um planejamento do setor para que — ao abrirem novas janelas políticas — conquistas para a classe artística e cultural sejam conquistadas e situações identificadas como desfavoráveis sejam contornadas. Esta também é uma ferramenta importante para o entendimento de como a situação política da área é construída e para a disputa política. Apoiar-se em uma teoria mais ampla que a própria área para fazer uma análise completa do

setor — em qualquer uma das etapas do ciclo de políticas públicas — pode ser muito benéfica para a devida identificação dos diferentes atores, contextos, etapas e forças que influenciam no sistema.

É possível identificar que, no conjunto de ações (somando a estas as inações e negligências) do Governo Bolsonaro na formulação e implantação de políticas culturais, existem crenças políticas que são determinantes para os resultados alcançados. Como afirma (RUBIM, 2021), o Brasil passou de um Estado Cultural — com destaque para o governo Lula e às gestões Gilberto Gil e Juca Ferreira — para um estado anticultural (BRANDT; VARELLA, 2020).

O desmonte das políticas culturais vigentes é claro e busca atender as forças políticas e as concepções político-ideológicas conservadoras morais que o elegeram (MIGUEL, 2018). Ainda assim, não se trata apenas de destruição. É possível identificar que, apesar de ainda tímida, há uma vontade de impor uma política cultural autoritária e conservadora, “(...) que exacerbe a intolerância e aniquile os valores democráticos, em lugar da cultura hoje existente, na qual ainda convivem elementos contrastantes e mesmo antagônicos” (RUBIM, 2021, p. 46).

Assim como historicamente podemos observar o uso da visão estratégica da Cultura em governos autoritários para reafirmar seu controle sobre as pessoas, é possível também identificar como o Governo Bolsonaro tem como ativo político a perseguição ideológica e a violência simbólica contra seus adversários político-culturais, tomados como inimigos a destruir (RUBIM, 2021). A mudança na agenda política abriu uma “janela de oportunidade” para a implementação deliberada de um desmonte nas políticas culturais e uma desarticulação das estruturas democráticas do setor.

Ainda assim, apesar do cenário devastador, a força das mobilizações e da articulação para a conquista da Lei Aldir Blanc — que destinou recursos de emergência para setores culturais atingidos pela pandemia entre 2020 e 2021 — demonstra que há espaço para uma mudança no cenário: basta uma nova janela de oportunidade surgir. É preciso encarar a urgência em se colocar a Cultura na centralidade da defesa democrática.

Referências

AYALA, P.; DE PAULA, L. **A cultura em crise e a cultura como crise: Notas Sobre um País em Disputa**. Acesso em: 10 set. 2021. Disponível em: <<https://publicacoes.ifba.edu.br/index.php/artifices/article/download/794/485>>.

BALIEIRO, F. de F.. **“Não se meta com meus filhos”: a construção do pânico moral da criança sob ameaça**. Cadernos Pagu (53), 2018. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1590/18094449201800530006>>. Acesso em 10 set. 2021.

BARBALHO, A. **Política cultural em tempo de crise: o Ministério da Cultura no Governo Temer**. In: Revista de Políticas Públicas. São Luiz: 22, 2018. p. 239-260.

BIDAULT, M.; Meyer, P. (Org.). **Afirmar os direitos culturais: comentário à declaração de Friburgo**. 1. ed. - São Paulo : Iluminuras, 2014. p. 7-44.

BRANDÃO, S. (Org). **A guerra contra a cultura como estratégia política no Brasil pós-golpe**. Brasil: Cinco Anos de Golpe e Destruição. MERCADANTE, Aloizio — Prefácio; ROUSSEFF, Dilma — Apresentação. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2021. p. 110-118.

BRANDT, J.; VARELLA, G. **Do Estado de cultura ao Estado anticultural. Brasil: Estado social contra a barbarie**. DE CASTRO, Jorge Abrahão; POCHMANN, Marcio — Organização. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2020. p. 523-538.

COELHO, T. **Dicionário crítico de Política Cultural - Cultura e Imaginário**. São Paulo: Editora Iluminuras, 1997. p. 292.

DONATO, A. **Mudanças da Lei Rouanet e seus impactos**. Observatório Itaú Cultural (2021). Acessado dia 10/09/2021. Disponível em: <https://portal-assets.icnetworks.org/uploads/attachment/file/100832/IC_Painel_Dados_OBS_Adriana_Donato_Lei_Rouanet.pdf>.

DOS SANTOS JÚNIOR, J. E.; MONTEIRO, L.; RODRIGUES, D.. **O modelo dos múltiplos fluxos de Kingdon e as políticas de segurança pública: O Caso do Programa “Pacto Pela Vida” de Pernambuco (2007- 2013)**. Revista Brasileira de Segurança Pública. Volume 12. Número 2. Agosto/Setembro de 2018. p. 91-110.

GIL, G. **Discurso de posse do Ministério da Cultura em 02/01/2003**. Disponível em: <<https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Midia-e-Redes-Sociais/integra-do-discurso-de-posse-do-ministro-da-cultura-Gilberto-Gil/12/5623>>. Acesso em: 10 set. de 2021.

HUNTER, J. **Culture Wars: the Struggle to define America**. New York: Basic Books, 1991.

KINGDON, J. W. **Agendas, Alternatives, and Public Policies**. 2ª ed. Edinburgh: Pearson Education Limited, 2014. p. 90-195.

LIMA, V. A. de. **Notas sobre “política quântica” e tradicionalismo:** cultura, política e comunicação em tempos de Bolsonaro. *Cultura política no Brasil atual*. RUBIM, Antonio Albino Canelas Rubim; TAVARES; Márcio — Organizadores. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2021. p. 109-130.

LOPES, R. S. **Uma nova agenda para a cultura:** o discurso da economia criativa no governo Rousseff. *Políticas culturais no governo Dilma*. RUBIM, A. A. C.; BARBALHO, A.; CALABRE, L. (org.) Salvador: EDUFBA, 2015. p. 175.

MACHADO, B. N. da M.. **Os direitos culturais na Constituição Brasileira:** uma Análise Conceitual e Política. *Políticas Culturais: teoria e práxis*. CALABRE, L. (org). São Paulo: Itaú Cultural. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011. p. 104-117.

MELLO, P. C. **A máquina do ódio.** São Paulo, Companhia das Letras, 2020. p. 9-45.

MIGUEL, L. F. **O pensamento e a imaginação no banco dos réus:** ameaças à liberdade de expressão em contexto de golpe e guerras culturais. *Pol. Cult. Rev.*, Salvador, v. 11, n. 1, jan./jun. 2018. p. 37-59.

PAIVA NETO, C. B. **Políticas culturais, financiamento e asfixia da cultura.** *Cultura política no Brasil atual*. RUBIM, A. A. C.; TAVARES; M. (org.). São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2021. p. 303-328.

RUBIM, A. A. C. **Políticas culturais no primeiro governo Dilma:** patamar rebaixado. *Políticas culturais no governo Dilma*. RUBIM, A. A. C; BARBALHO, A.; CALABRE, L. (Org). Coleção Cult. Salvador: EDUFBA, 2015. p. 12-32.

RUBIM, A. A. C. **Balanco político-cultural do governo Bolsonaro.** *Cultura política no Brasil atual*. RUBIM, A. A. C; TAVARES, M. (Org.). São Paulo : Fundação Perseu Abramo, 2021.

SIMÕES, J. M.; VIEIRA, M. M. F. **A influência do Estado e do mercado na administração da cultura no Brasil entre 1920 e 2002.** *Revista de Administração Pública*, Rio de Janeiro, v. 44, n. 2, mar./abr. 2010. p. 215-237.

TIBURI, M. **A ascensão fascista no Brasil.** *Cultura política no Brasil atual*. RUBIM, Antonio Albino Canelas Rubim; TAVARES; Márcio — Organizadores. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2021. p. 95-108.

TIBURI, M. **Como derrotar o turbotecnocracismo ou seja lá o nome que se queira dar ao mal que devemos suportar.** 1ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2020. p.153-158

ZAHARIADIS, N. **Ambiguity and Choice in European Public Policy:** political decision making in modern democracies. Washington: Georgetown University Press, 2003. p. 01-31.

UMA REFLEXÃO SOBRE OS DIREITOS CULTURAIS

Michel Fernandes da Rosa¹¹¹

Resumo

O presente ensaio tem por objetivo problematizar o paradoxo da chamada evolução legislativa na qual os direitos humanos vêm nos últimos 200 anos sendo integrados nos ordenamentos jurídicos nacionais a partir de diretrizes internacionais, ao mesmo tempo em que tais valores pretensamente universais não conseguem atingir grande parte da população mundial. Sem deixar de reconhecer a importância dos direitos humanos como linguagem de dignidade humana, bem como o seu potencial emancipatório, pretende-se realizar uma reflexão crítica capaz de transcender o debate circunscrito ao campo jurídico, trazendo para o diálogo análises sociológicas, filosóficas e antropológicas voltadas para o contexto da América Latina e a relação destes territórios e seus povos com a colonização europeia.

Palavras-Chave: Direitos Humanos; Direitos Culturais; Colonialidade.

O presente texto nasce a partir de uma inquietação, especialmente no que diz respeito aos chamados direitos culturais. Por um lado, temos, especialmente após a Segunda Guerra Mundial, uma evidente evolução em termos legislativos acerca do estabelecimento do princípio da dignidade humana e de condições mínimas necessárias para a garantia dessa dignidade. Por outro lado, fica ainda mais evidente o fato de que tais conquistas ainda não chegaram a diversas camadas das sociedades contemporâneas.

Diante dessa inquietação causada por constatações tão evidentes quanto paradoxais, nos propomos a refletir acerca da cultura e dos direitos culturais com o intuito de aprofundar o debate para além das citadas constatações óbvias.

Normalmente, nos textos acadêmicos que discutem a cultura e os direitos culturais a discussão costuma não ultrapassar o que Bourdieu chama de campo jurídico. Trata-se do lugar onde ocorre a disputa pelo monopólio do dizer o direito, onde agentes investidos de competência social e técnica se confrontam. Essa competência significa

¹¹¹ Universidade Federal do Recôncavo Baiano - UFRB. Email: mfr@ufrb.edu.br

a capacidade de interpretar um corpus de textos que consagram a visão legítima, justa, do mundo social (BOURDIEU, 1987).

No caso dos direitos culturais, a discussão quando transcende o campo jurídico, o faz de modo a, no máximo, recorrer à conceitualização do termo cultura, fundamental para se compreender os direitos relacionados a ela.

Marilena Chauí (2006), por exemplo, aborda um primeiro sentido do termo ainda no período da antiguidade clássica – identificando-o com a moral, a ética e a política. Ainda, a autora demonstra como o significado de cultura foi sendo modificado até chegar ao século XX.

Cultura passa a ser entendida como criação coletiva da linguagem, da religião, dos instrumentos de trabalho, das formas de habitação, vestuário e culinária, das manifestações do lazer, da música, da dança, da pintura e da escultura, dos valores e das regras de conduta, dos sistemas de relações sociais, particularmente os sistemas de parentesco e as relações de poder. (CHAUÍ, 2006, p.131)

A discussão passa necessariamente pela antropologia e pela etimologia. Edward Tylor juntou as palavras *Kultur* (de origem germânica) relacionada às características espirituais de uma comunidade pela qual se expressa uma visão de mundo e a palavra *Civilizacion* (origem francesa) relacionada às conquistas materiais e tecnológicas de um povo. Assim chegou ao vocábulo *Culture* (de origem inglesa) com um significado complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo ser humano como membro de uma sociedade (LARAIA, 2005).

No âmbito dos direitos culturais, esse trabalho passa normalmente pelo resgate da etimologia do termo e avança para uma interpretação dos textos legais nacionais e internacionais, com o objetivo de definir um conceito, ao menos jurídico, do termo cultura.

É o que fazem, por exemplo, os juristas José Afonso da Silva (2001), segundo o qual a Constituição de 1988 não ampara a cultura na extensão de sua concepção antropológica, mas no sentido de um sistema de referência descrito expressamente no

seu artigo 216; e Francisco Humberto Cunha Filho que define a cultura (para o direito) como “(...) a produção humana juridicamente protegida, relacionada às artes, à memória coletiva e ao repasse de saberes, e vinculada ao ideal de aprimoramento, visando à dignidade da espécie como um todo, e de cada um dos indivíduos (...)” (CUNHA FILHO, 2004, p.49).

A descrição do fenômeno jurídico, todavia, não ajuda muito a compreender nem identificar mecanismos que impedem ou dificultam a efetivação desses direitos a alguns grupos sociais.

Nesse sentido, nos propomos trazer um outro componente analítico ao debate com a intenção de refletir acerca da complexa relação entre a cultura e os direitos culturais (enquanto categoria dos direitos humanos), especialmente diante da pouca efetividade dos direitos positivados frente às desigualdades sociais contemporâneas.

Desse modo, é importante contextualizar as sociedades e as disputas nas quais se inserem os direitos humanos e a cultura. Trata-se de um exercício de construção de um lugar de fala (QUIJANO, 2007) das culturas dos povos subalternizados pela hegemonia do modelo civilizatório ocidental, que ao longo da modernidade fez normalizar uma ideia de superioridade do modo de civilização europeu através do processo de colonização.

O Espelho dos Direitos Humanos

Segundo Boaventura de Sousa Santos (2005), as sociedades são a imagem que têm de si mesmas vistas nos espelhos que constroem para reproduzir as identificações dominantes num dado momento histórico. Estes espelhos são conjuntos de instituições, normatividades, ideologias que estabelecem correspondências e hierarquias entre campos infinitamente vastos de práticas sociais.

A metáfora dos espelhos pode ser utilizada para analisar o direito, buscando a compreensão daquilo que ele reflete. Isto é, o direito enquanto espelho permite-nos ver qual sociedade é essa; permite-nos observar os processos político-sociais de construção das instituições e das hegemonias através dos discursos e práticas sociais que resultam na estrutura regulatória da sociedade.

No caso do direito isso se dá porque é ele quem media e regula as nossas relações, estabelece o que é fundamental nelas. Por outro lado, também podemos dizer que o direito instrumentaliza e legitima a hegemonia ideológica de um grupo: os vencedores. Porém, cabe aqui lembrar que a imagem que um espelho reflete é apenas um fragmento da realidade. Da mesma forma, o espelho do direito reflete apenas um fragmento da realidade. Para além disso há muitas outras realidades não refletidas pelo direito.

A não compreensão desse processo entre o que é visível e invisível através do espelho do direito se reflete em diversas análises realizadas dentro do campo da ciência jurídica. A pretensão de autonomia do direito enquanto ciência não permite ver para além daquilo que o espelho reflete, tratando um fragmento de realidade como se fosse a totalidade.

Por isso há um choque entre a realidade de violações de direitos humanos e os textos de constituições nacionais, convenções, declarações e tratados internacionais. Uma análise focada na questão formal dos direitos humanos não encontra respostas para a sua ineficácia. Afinal, porque não se cumpre o que está escrito? É a pergunta que se ouve muitas vezes em diálogos com populações que sofrem processos de subalternização.

A evolução legislativa dos direitos culturais

Dito isso, uma primeira tarefa para discutir a cultura como direito é contextualizar o surgimento dos direitos humanos. A expressão direitos do homem surge pela primeira vez na obra de Rousseau “O Contrato Social”, de 1999. Rousseau, Locke e Montesquieu defendem ideais liberais centrados no individualismo e que dão suporte ideológico às revoluções burguesas, em especial à Revolução Francesa.

Quando se fala na Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, de 1789, na França, assim como na Declaração Americana do Estado da Virgínia, de 1776, estamos a falar de textos que proclamam na cena pública a dupla natureza da modernidade, feita simultaneamente de racionalização e de subjetivação.

O individualismo é marca dos movimentos ideológicos que originaram a Revolução e as declarações de direitos humanos, e é dessa lógica que acaba por surgir a concepção da liberdade de ação de Locke. Como consequência disso, esse sujeito livre para agir deve ter o direito à proteção dos frutos da sua ação, do seu trabalho e, por isso, é lógico o estabelecimento da propriedade privada para que cada um possa fazer o que bem entender daquilo que é seu, bem como para que possa colher os frutos do seu trabalho individualmente.

A lei, por sua vez, já não deve preocupar-se abstratamente com o bem comum, mas com a liberdade de ação. Eis o fundamento da burguesia revolucionária verificado na Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, bem como no estabelecimento dos chamados direitos fundamentais de primeira geração.

A partir da Revolução e do advento da modernidade, diversos processos históricos surgiram e entrecruzaram-se, tendo alguns deles convergido ao ponto de confundirem-se com a própria modernidade, como o capitalismo.

No que diz respeito ao direito, especialmente ao tema dos direitos humanos, este é muito facilmente incorporado pelo capitalismo global hegemônico. Não é surpreendente tal fato, pois eles surgem juntamente com esse projeto de hegemonia liberal burguesa. A partir do século XIX a noção de direitos humanos de cunho liberal-burguês e eurocêntrico foi estampada em textos constitucionais ao redor do planeta.

No que diz respeito ao estabelecimento de direitos sociais e culturais, estes foram aos poucos entrando nos textos legislativos ao longo do século XX. Pode-se citar as Constituições Mexicana de 1917 e de Weimar de 1919 como textos legislativos que trouxeram os direitos sociais coletivos, e não apenas pensados na perspectiva individualista. Por isto diz-se serem os direitos sociais uma segunda geração dos direitos humanos, isto é, porque até então os direitos consagrados ainda estavam na esfera do indivíduo.

No século XX, em decorrência das duas grandes guerras, passou-se a discutir a cooperação internacional entre países no sentido de estabelecer uma narrativa em

conjunto que privilegiasse uma espécie de direitos comuns a todos. A Declaração Universal dos Direitos Humanos, de 1948, surge assim no âmbito da recém-criada Organização das Nações Unidas – ONU, após o fracasso da Liga das Nações de 1920 que tinha semelhante propósito. Tal declaração tem a pretensão de dizer direitos de caráter universais, indivisíveis e interdependentes. Foi a primeira vez no âmbito internacional que se falou dos direitos culturais, porém sem definí-los de forma clara. Diz o artigo 17 do referido texto que toda a pessoa tem direito de participar livremente da vida cultural da comunidade, de fruir das artes e de participar do progresso científico e seus benefícios.

Nesta esteira, a Organização dos Estados Americanos (OEA) promulgou em sua Carta de 1948 estabelecendo o compromisso dos Estados membros de preservar e enriquecer o patrimônio cultural dos povos americanos.

Retornando ao âmbito da ONU, foi adotado em 1966 o Pacto Internacional sobre os Direitos Econômicos, Sociais e Culturais (PIDESC). Nesse texto está declarado o direito a todos de participar da vida cultural com menções ao acesso e a fruição da ciência, das artes e da literatura.

O primeiro avanço em termos de reconhecimento à diversidade cultural como direito ocorreu na Declaração de Princípios de Cooperação Cultural Internacional da ONU, realizada em 1966 como uma decorrência dos debates em torno da Declaração de 1948. Diz o primeiro artigo dessa declaração que: (1) toda cultura tem uma dignidade e um valor que devem ser respeitados e salvaguardados; (2) todos os povos têm o direito e o dever de desenvolver as respectivas culturas; (3) todas as culturas fazem parte do patrimônio comum da humanidade, na sua variedade fecunda, diversidade e influência recíproca.

No ano de 1972, a ONU promoveu a sua Convenção do Patrimônio Mundial, com a finalidade de proteger monumentos, sítios, bens naturais e paisagens culturais. Criou-se um Comitê do Patrimônio Mundial, ao qual cabe selecionar as áreas incluídas no rol de proteção. A partir de então passou a existir uma política internacional amparada por um fundo criado para financiar a proteção do assim chamado patrimônio da humanidade.

Mais recentemente, destacam-se a Convenção sobre a Diversidade Cultural da UNESCO¹¹² de 2001 que destaca que a cultura se encontra no centro dos debates sobre a identidade, a coesão social e o desenvolvimento de uma economia fundada no saber.

Em 2003, a UNESCO inovou na sua Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial ao ampliar a proteção concedida ao patrimônio mundial, destacando a importância do patrimônio imaterial para a diversidade cultural e a interdependência com o patrimônio material.

Como se pode notar, a ideia de proteção ao patrimônio imaterial e da diversidade cultural são muito recentes no âmbito da ONU/UNESCO. Desde a sua criação a UNESCO foi palco de intensos debates envolvendo interesses econômicos e ideológicos entre os países membros de modo que a referência às convenções acima evidencia como o debate evoluiu a passos lentos. A preservação do patrimônio inicialmente estava direcionada para áreas tradicionais da cultura de elite como monumentos, sítios históricos e obras de arte, um tema bastante pacífico dentro das discussões do contexto da UNESCO (BEZERRA, 2009).

Na medida em que a discussão sobre a diversidade cultural avançava lentamente, foi-se construindo uma visão (transformada em textos oficiais) de um multiculturalismo incapaz de confrontar epistemologicamente o conhecimento hegemônico, de matriz europeia e colonialista. Ao se observar a chamada evolução dos textos legais nacionais e internacionais, bem como o debate superficial sobre o tema, chegaremos à concepção de multiculturalismo como uma convivência contemporânea pacífica de todas as culturas diferentes existentes no planeta. Também vamos encontrar muitas referências à tolerância como ferramenta para atingir esse pacífico multiculturalismo. Entretanto, nenhuma referência aos genocídios e epistemicídios praticados fora do mundo europeu será encontrada.

¹¹² A Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura - - é uma organização fundada em Paris em 4 de novembro de 1946 com o objetivo de contribuir para a paz e segurança no mundo mediante a educação, a ciência, a cultura e as comunicações

Uma análise mais cuidadosa da realidade evidencia que, mesmo após a promulgação de cartas, convenções e Constituições que em seu texto privilegiam uma abstrata diversidade cultural, a eficácia das normas legais não chegou a certos lugares do planeta. Tomando o caso da América-Latina veremos que as sistemáticas violações aos direitos humanos são o dia-a-dia de diversas populações.

No que diz respeito ao caso brasileiro, o Relatório Violência Contra os Povos Indígenas no Brasil: Dados 2014 (CIMI, 2014) demonstra claramente a evolução dessa violência. No ano de 2013 foram 97 assassinatos de indígenas e 73 suicídios. Já em 2014 foram 138 assassinatos e 135 suicídios. A mortalidade infantil indígena também é outro dado impressionante: foram 693 mortes de crianças de 0 a 5 anos em 2013, enquanto no ano de 2014 esse número subiu para 785.

O caso dos povos indígenas é um exemplo, mas poderíamos ter citado as difíceis realidades da população negra das periferias dos grandes centros urbanos, ou das populações quilombolas, bem como as populações ribeirinhas amazônicas, dentre tantos outros que são invisibilizadas pela discussão inócua realizada no âmbito celebratório da juridicidade dos direitos humanos.

Cultura e Colonialidade

Boaventura de Sousa Santos sustenta que o pensamento moderno ocidental é um pensamento abissal. Argumenta o autor que as linhas cartográficas abissais que demarcavam o Velho e o Novo Mundo na era colonial subsistem estruturalmente no pensamento moderno ocidental e permanecem constitutivas das relações políticas e culturais excludentes mantidas no sistema mundial contemporâneo. A injustiça social global estaria, nesta perspectiva, estritamente associada à injustiça cognitiva global (SANTOS, 2007).

Significa dizer que o pensamento moderno ocidental é um pensamento abissal que consiste num sistema de distinções visíveis e invisíveis, sendo que as invisíveis fundamentam as visíveis. As visíveis são estabelecidas através de linhas radicais que dividem a realidade social em dois universos distintos: o universo *deste lado da linha* e o universo *do outro lado da linha*. A divisão é tal que o outro lado desaparece enquanto realidade, torna-se inexistente e é mesmo produzido como inexistente. É

incompreensível e é excluído de forma radical porque permanece exterior ao universo que a própria concepção aceita de inclusão considera como sendo o *Outro*. Para o pensamento abissal, os dois lados da linha não podem conviver no mesmo espaço. Para além da linha que divide os dois lados, resta apenas inexistência, invisibilidade e ausência não dialética (SANTOS, 2007).

Dessa forma os direitos humanos têm na sua gênese o oposto da sua pretensa universalidade. Isto é, trata-se de uma perspectiva local (europeia) que se globaliza e torna-se hegemônica ao mesmo tempo em que invisibiliza outras gramáticas da dignidade humana.

Ora, enquanto discurso de emancipação, os direitos humanos foram historicamente concebidos para vigorar apenas do lado de cá da linha abissal, nas sociedades metropolitanas. Tenho vindo a defender que esta linha abissal, que produz exclusões radicais, longe de ter sido eliminada com o fim do colonialismo histórico, continua sob outras formas (neocolonialismo, racismo, xenofobia, permanente estado de exceção na relação com alegados terroristas, trabalhadores imigrantes indocumentados, candidatos a asilo ou mesmo cidadãos comuns vítimas de políticas de austeridade ditadas pelo capital financeiro). O direito internacional e as doutrinas convencionais dos direitos humanos têm sido usados como garantes dessa continuidade. (SANTOS, 2014, p.17)

No que diz respeito ao campo do conhecimento e da cultura, o pensamento abissal concede à ciência moderna o monopólio da distinção universal entre o verdadeiro e o falso. Assim sendo, no lado visível da linha estão os debates na construção da verdade científica e a tensão com outras verdades possíveis que podem ser produzidas em desconformidade com o método científico, como é o caso da razão como verdade filosófica e a fé como verdade religiosa.

Já do outro lado da linha estão outras formas de conhecimento que não se encaixam em nenhuma das formas de conhecer visibilizadas. São os conhecimentos populares, camponeses ou indígenas. Eles desaparecem como conhecimentos relevantes ou comensuráveis, por se encontrarem para além do universo do verdadeiro e do falso (SANTOS, 2007).

Edgardo Lander (2005) aponta duas dimensões constitutivas dos saberes modernos que contribuem para explicar a sua eficácia naturalizadora. A primeira se refere às

sucessivas separações do mundo do real que historicamente se dão na sociedade ocidental e as formas pelas quais o conhecimento vai sendo construído sobre as bases desse processo de separação. A segunda dimensão é a forma como se articulam os saberes modernos com a organização do poder constitutivo do mundo moderno.

Da constituição histórica das disciplinas científicas que se produz na academia ocidental interessa destacar dois assuntos que resultam fundantes e essenciais. Em primeiro lugar está a suposição da existência de um metarrelato universal que leva todas as culturas e os povos do primitivo, do tradicional até o moderno. A sociedade industrial liberal é a expressão mais avançada desse processo histórico, e por isso é o modelo que define a sociedade moderna. Apresenta-se como o único futuro possível de todas as outras culturas e povos. *“Aquéllos que no logren incorporarse a esa marcha inexorable de la historia, están destinados a desaparecer”* (LANDER, 2005, p.23).

Em segundo lugar, precisamente pelo caráter universal da experiência histórica europeia, as formas de conhecimento desenvolvidas para a compreensão dessa sociedade se convertem nas únicas formas válidas, objetivas, universais de conhecimento. Categorias, conceitos e perspectivas como economia, Estado, sociedade civil, mercado, classes, etc., se convertem não só em categorias universais para a análise de qualquer realidade, mas também em proposições normativas que definem o dever-ser para todos os povos do planeta. Estes saberes se convertem assim nos padrões a partir dos quais se podem analisar e detectar as carências, os atrasos, os freios e impactos perversos que se dão como produto do primitivo ou do tradicional em todas as outras sociedades (LANDER, 2005).

Anibal Quijano aponta para a construção de um espaço/tempo de um padrão de poder constituído a partir da ideia de raça que estabeleceu um lugar de superioridade para os conquistadores europeus e de inferioridade para os colonizados, isto é, negros, indígenas e mestiços. Disso decorre um padrão histórico de relações sociais que refletem a dominação fundada no critério raça como instrumento de classificação hierárquica (QUIJANO, 2005). A cultura dos povos conquistados, por consequência, está em um patamar inferior à cultura dos conquistadores.

Arturo Escobar (2007) propõe contribuir com a construção de um marco de referência para a crítica cultural da economia como uma estrutura fundacional da modernidade. Escobar (2007) analisa o discurso do desenvolvimento a partir do período pós-guerra. Este discurso produzido em condições desiguais de poder constrói o Terceiro Mundo como forma de exercer o poder sobre ele. A partir das categorias do pensamento social europeu e das condições desiguais de poder se opera a colonização da realidade pelo discurso do desenvolvimento (LANDER, 2005; ESCOBAR, 2007).

A partir do estabelecimento do padrão de desenvolvimento ocidental como a norma, ao fim da Segunda Guerra Mundial, toda a vida, cultura, política, agricultura e comércio das sociedades fora da norma passam a estar subordinadas a esta nova estratégia. Apenas determinadas formas de conhecimento foram consideradas como apropriadas para os programas de desenvolvimento: o conhecimento dos peritos treinados na tradição ocidental. Isso afeta a concepção das ciências e da tecnologia que assumem o papel de fonte e de direção e de sentido do desenvolvimento.

Os processos de modernização como a industrialização e a urbanização refletiram-se na verdade em uma forma de controle e subalternização do Terceiro Mundo e uma forma de expansão do modelo de sociedade ocidental.

A dicotomia entre natureza e cultura, assim como entre local e global, é fundamental para o domínio do conhecimento técnico-científico em considerações epistemológicas e gerenciais (ESCOBAR, 2005).

Considerações Finais

Diante disso, cabe aqui uma reflexão. As chamadas linhas abissais e a crítica à colonialidade do conhecimento, do poder e da natureza possibilitam um outro tipo de reflexão acerca das dificuldades para tornar realidade alguns preceitos de direitos humanos.

Em primeiro lugar, a ideia de universalização contém uma produção de não existência fundamental para esta discussão. Uma norma universal deveria fazer sentido para

todas as realidades humanas e não humanas do planeta. Entretanto, o contexto social e cultural em que os sistemas legislativos se desenvolveram parecem ignorar os reflexos contemporâneos do violento processo de colonização e subalternização das culturas não europeias.

Mais que isso, com o discurso do desenvolvimento e da criação do Terceiro Mundo, como bem explicita Escobar (2005), segue implementando a lógica colonial da supremacia do conhecimento hegemônico. Trata-se de uma definição unilateral do que é desenvolvimento e progresso, assim como do que é atraso e pobreza.

Cultura, direito, natureza e desenvolvimento são questões chave para se compreender a realidade contemporânea e a dificuldade de efetivação de normas jurídicas. É um problema também epistemológico.

O discurso dos direitos humanos, cuja origem remonta ao Iluminismo do século XVIII e às Revoluções Francesa e Americana, assumiu diferentes significados em distintos contextos históricos, de modo que não se pode estabelecer uma linha contínua entre a sua origem revolucionária até os dias de hoje. Também não se pode estabelecer que os direitos humanos são a única forma/nomenclatura de travar lutas emancipatórias, como bem demonstram as experiências históricas dos movimentos de libertação nacional contra o colonialismo do século XX que não viam na doutrina dos direitos humanos uma ferramenta para as suas lutas. (SANTOS, 2014; MOYN, 2010).

O direito enquanto espelho da sociedade contemporânea nos reflete aquilo que é visível, aquilo que se quer fazer assim. É a história que quer ser contada. Entretanto há uma série de processos históricos que ocorrem de modo paralelo para os quais resta um espaço de não dialética, de não comunicação, de invisibilidade.

Há, portanto, que se perseguir por essa invisibilidade ou produção de não existência, para compreender a profundidade do problema, já que a parte visível se encontra especialmente nas legislações nacionais e convenções internacionais. Por mais que estes textos legais representem avanços no sentido de declarar, positivar e reconhecer a diversidade cultural como um direito humano, eles não conseguem enfrentar eficazmente a hierarquia entre as culturas que perdura.

O resgate do universo de experiências desperdiçadas devido à invisibilidade imposta pelo universalismo (que nada mais é do que um localismo/particularismo que se hegemonizou) pode oferecer importante contribuição para o pensamento e para o debate social, somente na medida em que houver a participação daqueles que estão no centro desses processos de invisibilização.

Referências

BEZERRA, L. **A Unesco e a Preservação do Patrimônio Audiovisual**. In: V ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2009, Salvador. Anais do V Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (ENECULT).

BOURDIEU, P. The Force of Law: Toward a Sociology of the Juridical Field. **The Hastings Law Journal**, v. 38, p. 805-853, 1987.

CHAUÍ, M. **Cidadania Cultural**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo. 2006.

CIMI – CONSELHO INDIGENISTA MISSIONÁRIO. **Relatório Violência Contra os Povos Indígenas no Brasil – Dados 2014**. 2014. Disponível em: www.cimi.org.br

COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE (2014). **Violações de Direitos Humanos dos Povos Indígenas**. Relatório, volume III. Capítulo Indígena. Textos temáticos: dezembro, 2014.

CUNHA FILHO, F. H. **Cultura e Democracia na Constituição Federal de 1988**. A representação de interesses e sua aplicação ao programa nacional de apoio à cultura. Rio de Janeiro: Letra Legal.

ESCOBAR, A. **El lugar de la naturaleza y la naturaleza del lugar: ¿globalización o postdesarrollo?** In Edgardo Lander (compilador), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales: perspectivas latinoamericanas*, traduzido por Eleonora García Larralde, 113-143. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales - CLASCO.

ESCOBAR, A. **La invención del Tercer Mundo. Construcción y deconstrucción del desarrollo**. Traduzido por Diana Ochoa. Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana. 2007.

LANDER, E. **Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntricos**. In Edgardo Lander (compilador), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales: perspectivas latinoamericanas*, 11-40. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales - CLASCO. 2005.

LARAIA, R. de B. **Cultura: Um Conceito Antropológico**. 18ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2005.

MOYN, S. **The Last Utopia, humans rights in history.** Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2010.

QUIJANO, A. **Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina.** In: CLACSO, Consejo latinoamericano de Ciencias Sociales. Buenos Aires. 2005.

ROUSSEAU, J. J. **O Contrato Social.** Coleção Os Pensadores, vol 1. Tradução de Lourdes Santos Machado. São Paulo: Nova Cultura. 1999.


SANTOS, B. de S. **A Crítica da Razão Indolente:** contra o desperdício da experiência. São Paulo: Cortez. 2005.

SANTOS, B. de S. **A Gramática do Tempo:** para uma nova cultura política. São Paulo: Cortez. 2006

SANTOS, B. de S. Para Além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, 78 , 3-46. 2007.

SANTOS, B. de S. **Se Deus fosse um ativista dos Direitos Humanos.** 2. Ed. São Paulo: Cortez, 2014.

SILVA, J. A. da. **Ordenação Constitucional da Cultura.** São Paulo: Malheiros. 2001.



**GT 4 - Políticas culturais e gestão
pública da cultura**



ARTES CÊNICAS: UM OLHAR SOBRE A PRECARIZAÇÃO E O CLIMA ORGANIZACIONAL NO SETOR

Clara Iamê Ferreira Crível¹

Hermane Pegoraro Schinaid²

Monique Bezerra da Silva³

Resumo

O presente artigo objetiva trazer provocações que possam de alguma forma contribuir para as discussões em torno da precarização no mercado de trabalho cultural no qual se inserem os profissionais da produção de artes cênicas, tendo como tema subjacente o clima organizacional, o qual perpassa as políticas culturais, trazendo ao final alguns “anseios/relatos” dos profissionais deste setor. Foram utilizados os métodos quantitativos e qualitativos para analisar dados sobre precarização e o clima organizacional do trabalho nas artes cênicas, coletados de questionário aplicado aos profissionais da área. Deste modo, este trabalho abre a oportunidade de reflexões para a elaboração de proposições para a questão das condições laborais dos profissionais desse setor inseridos na perspectiva mais ampla do mundo do trabalho.

Palavras-chave: artes cênicas; clima organizacional; precarização do trabalho.

Este artigo originou-se a partir das provocações ocorridas em sala de aula no âmbito da disciplina de Produção de Artes Cênicas, ministrada no *campus* Nilópolis do IFRJ. Após análise de entrevistas que serviram de material para a composição de um primeiro trabalho para essa mesma disciplina, verificou-se que os relatos dos respondentes - todos envolvidos com a produção cultural - trouxeram à luz um pouco do que é o ambiente de trabalho desses profissionais, sinalizando para uma possível fragilidade dos que se encontram inseridos neste contexto laboral.

Em relação à estrutura, este artigo está organizado neste primeiro tópico de apresentação e mais quatro. O segundo apresenta uma breve abordagem histórica das relações laborais, da constituição dos sindicatos, além de investigar como atualmente os profissionais da produção em artes cênicas estão protegidos, trazendo à tona tipos de empreendedores culturais nos diferentes níveis de vulnerabilidade, além de trazer a questão da formalização pela modalidade MEI e alguns dados. No

¹ Instituto Federal do Rio de Janeiro. E-mail: claraiame@gmail.com

² Instituto Federal do Rio de Janeiro. E-mail: hermaneps@gmail.com

³ Instituto Federal do Rio de Janeiro. E-mail: monique.silva@ifrj.edu.br

terceiro tópico, aprofundamos o tema da produção cultural a partir das contribuições de Romulo Avelar e, sob a perspectiva laboral, aborda-se o reconhecimento da profissão junto ao Ministério do Trabalho, os modos de alocação de recursos humanos para o trabalho nas artes cênicas, clima organizacional e assédio moral. No quarto capítulo, é apresentado o resultado do inquérito sobre a precarização do trabalho nas artes cênicas e as análises feitas a partir dela. Por fim, pautamos as considerações finais elaborando proposições para discutir a questão do clima organizacional e a precarização, considerando os dados coletados sobre os modos de trabalho nas artes cênicas, as respostas do questionário e o referencial teórico levantado.

Trabalho, sindicalismo e (in)formalidade nas artes cênicas

Historicamente, a noção de trabalho em algumas sociedades ocidentais tem se associado à ideia de castigo, fardo ou punição. Mario Sergio Cortella explica que isto se deve à etimologia da palavra: trabalho se originou do vocábulo *tripalium* (em latim vulgar), um instrumento de tortura originário da cultura greco-romana. Uma vez que a mão-de-obra era majoritariamente escrava, desenvolveu-se a correlação entre trabalho e escravidão. Seguiram, através dos séculos, relações laborais de diversas modalidades, respaldadas pela religião e a filosofia, como se verificou entre o servo e o senhor, no modelo de servidão. Posteriormente, o capitalismo seria construído no mundo ocidental pela lógica da exploração do outro, na relação entre patrão e empregado. Já o vocábulo trabalho (latim), originou-se etimologicamente de *labor*. O autor sugere que pensemos o trabalho como *poiesis*, do grego, obra. (CORTELLA, 2017)

A preocupação em resguardar os direitos dos trabalhadores promoveu a criação dos sindicatos. Entretanto, conforme Ricardo Antunes expõe, as transformações econômico-sociais ao longo da história demandaram que eles passassem por processos de mutação. Diante das novas configurações, Antunes expõe que os sindicatos devem entender a morfologia atual do trabalho, quem eles representam e estejam atentos às pautas dos movimentos sociais.

No Brasil, o chamado Novo Sindicalismo assumiu, a partir das décadas de 1970-80, a transição para uma atuação com recorte de classes após o golpe da ditadura militar. A Constituição Federal de 1988 veio consolidar direitos para os sindicatos no país como

o direito de greve, à livre associação sindical e o imposto sindical. Entretanto, as mudanças do cenário internacional devido à globalização e à nova divisão internacional do trabalho, somadas à flexibilização das leis trabalhistas e à consolidação do neoliberalismo, que já ganhava força, sobretudo na década de 1990, culminaram em desafios para o sindicalismo nacional. (ANTUNES, 2018)

Os profissionais das artes cênicas contam com associações e sindicatos que os representam. Dentre as associações, destacam-se a Associação Brasileira do Circo (ABRACIRCO), instituída no ano de 1977 com o propósito de representar os interesses do setor circense em território nacional; a Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB), com data de criação em 1973, como representante da União Internacional dos Marionetistas no Brasil; APETESP (Associação de Produtores de Espetáculos Teatrais do Estado de São Paulo), criada em 1972; APTR (Associação dos Produtores de Teatro do Rio de Janeiro) criada em 2003; Produtores de Artes Cênicas de Minas Gerais (SINPARC), fundado em 2001; a Associação dos Produtores de Artes Cênicas de Pernambuco (APACEPE); Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA), criada em 2008. Para a representação dos trabalhadores de espetáculos artísticos nas artes cênicas, do teatro, dança e circo, existe o Sindicato dos Artistas e Técnicos de Espetáculos e Diversões (SATED) presente em vinte estados, realizando o registro profissional dos artistas, determinando pisos salariais, acordos e convenções. A referência que os produtores culturais possuem advém do SATED. É possível destacar o caráter descentralizado do sindicato que funciona a partir de suas seções estaduais, porém isso é um ponto de partida para a reflexão sobre o registro dos profissionais de produção cultural e as formas de organização enquanto pares. Diante disto, as mazelas que os trabalhadores enfrentam e a necessidade colocada no sentido de que os sindicatos se reinventem nos levam a questionamentos sobre um sindicato específico para a área de produção cultural.

A informalidade, que ganha cada vez mais espaço na atual sociedade brasileira, também contempla o campo da produção cultural. Burgos e Michetti apontam que a condição de desigualdade social no Brasil produz diferenciados modos de trabalho dos profissionais da cultura. Os autores esboçam uma tipologia de base weberiana acerca do empreendedorismo cultural no Brasil na tentativa de investigar a realidade dos trabalhadores da cultura:

Tipo 1 – Empreendedor cultural por necessidade: indivíduos ou grupos vulneráveis socioeconomicamente de regiões periféricas ou “locais” que em geral se formalizam através da modalidade MEI (Microempreendedor Individual) pela necessidade de se inscreverem em editais, entretanto, em muitos casos, atuam informalmente e/ou trabalham também em um emprego formal não relacionado à área cultural.

Tipo 2 – Empreendedor cultural por disposição: Indivíduos ou grupos de jovens adultos da classe média que não vivem de capital econômico acumulado, mas possuem capital cultural, educacional e social. Possuem disposição para empreender pois têm o respaldo econômico familiar e não correm tantos riscos.

Tipo 3 – Empreendedor cultural por opção: Indivíduos, empresas ou grupos que empreendem culturalmente visando o lucro.

Tipo 4 – Empreendedor cultural por vocação: Em geral, são artistas consagrados que resolvem empreender em equipamentos culturais com um sentido vocacional ou missão no campo das artes. (BURGOS; MICHETTI, 2016)

Em se tratando dos profissionais das artes e do setor cultural que optam pela regularização, a observação empírica sinaliza para o fato de que no momento de registro como MEI junto ao Portal do Empreendedor, há casos de profissionais que por não encontrarem sua atividade laboral na lista de códigos CNAE proposta pelo IBGE e, os que seguem adiante com o processo, acabam por se registrar em atividades correlatas, ao invés de exatamente naquelas que correspondem à sua real profissão. Não se sabe até que ponto isso impacta as estatísticas voltadas aos empregos formais do setor da cultura, inserido na meta 11 do Plano Nacional de Cultura (PNC).

A meta em questão trata da aferição de um conjunto de políticas transversais à cultura, e envolve, sobretudo, o ministério do trabalho, além de outros ministérios, o que já é um forte indicativo de que as mudanças dependem de um esforço trans ministerial. Na descrição da meta 11, contida na própria página do relatório, é possível encontrar a seguinte ressalva:

Ressalta-se que a redução da informalidade no setor cultural está associada a um conjunto de iniciativas, que vão desde a adequação

das leis trabalhistas e previdenciárias (regulamentação de profissões do setor e redução de encargos, por exemplo) até a capacitação e certificação profissional de mestres e artistas (BRASIL, 2021)

No mais recente relatório que se tem publicizado - Relatório 2019 de Acompanhamento das Metas, 1ª edição - lançado em maio deste ano de 2021, os resultados mostram uma grande distância ainda a ser percorrida para se alcançar a meta final de 95% de formalização dos trabalhadores da cultura. No ano de lançamento do PNC, em 2010, o número de empregos formais no setor cultural era de 1.529.535 e a meta para 2020, último ano de vigência no PNC, era de atingir 2.982.595 empregos formais. Os dados de 2019, porém, dão conta da existência de apenas 1.588.759.

A produção cultural e os nós da produção sob a perspectiva laboral

A produção cultural é uma atividade econômica que, como qualquer outra, está inserida em um contexto histórico, político, econômico e social, com particularidades que podem variar de país para país.

No Brasil, o trabalho de produção cultural se insere nos segmentos público e privado e envolve planejar, orçar e coordenar recursos diversos e fazer a gestão de pessoas e recursos técnicos e financeiros, ao longo de três fases distintas dos projetos culturais - pré-produção, produção/execução e pós-produção. Essas fases envolvem um emaranhado de atividades, responsabilidades e, por vezes, entraves, os quais Rômulo Avelar chama de “os nós da produção” e que, no geral, ficam sob a batuta do profissional conhecido como produtor cultural.

O reconhecimento da profissão de produtor cultural junto ao Ministério do Trabalho se deu apenas no ano de 2013, em um contexto favorável após a criação da Secretaria de Economia Criativa em 2012 e para atender a uma das diretrizes do Plano Nacional de Cultura. Em se tratando da formação deste profissional, Rubim (2005) afirma que a falta de reconhecimento pode estar atrelada ao senso comum de que na cultura não é preciso se organizar. No que tange à organização e toda a informalidade que caracteriza o setor Rômulo Avelar, refere que:

(...) é preciso perceber que, quando se trata desse campo, nada pode ser conduzido casualmente. A organização do trabalho é fator de

sucesso também no universo cultural. Compreender a existência de etapas em uma produção é o ponto de partida para uma atuação eficiente dos profissionais da área. (AVELAR, 2013, p.173)

Até bem pouco tempo, a contratação dos produtores culturais se dava para cada projeto individualmente, podendo haver hiatos entre um projeto e outro. A partir da observação da dinâmica do mercado de trabalho, é possível depreender que as produtoras culturais, em sua grande maioria, optam por não fazer contratação desses profissionais em regime celetista e muitas optam mesmo pelo assistente de produção. Para Segnini (2012), citada por Barros, Rosa e Santo, as condições laborais encontradas pelos artistas-trabalhadores envolvem, primariamente, intermitências e a falta de perspectiva para contratos/trabalhos de longo prazo, além da inexistência de proteção social. A autora afirma que o artista "(...) ao ser impelido a exercer múltiplas funções, tais como a de elaborador projetos, captador de patrocínios, produtor e gestor, compromete o seu fazer artístico".

Thiry-Cherques (2008), por sua vez, entende que "(...) a menos que sua tarefa seja constante ao longo de toda a sequência de eventos, ninguém deve ser funcionário ou empregado permanente de um projeto". Para ele, o foco deve estar no produto (no caso, no projeto) e não no recurso (humano). Ainda segundo o autor, o planejamento voltado aos recursos humanos de um projeto deve ter em conta elementos apenas de ordem operacional que estejam voltados à boa administração do mesmo, como identificação, recrutamento e seleção de pessoal e a criação de boas condições de trabalho, às quais incluem desde a higiene no local de trabalho, passando pelas tarefas atribuídas, estabelecimento de carga horária.

Para a alocação de recursos humanos do projeto, os quais devem se dar conforme a atividade, para além dos *softwares* de gestão de projetos disponíveis de forma gratuita na internet, é possível citar ao menos duas ferramentas das quais é possível lançar mão: o histograma e a matriz de responsabilidades. O primeiro permite a rápida visualização dos recursos humanos, as atividades atribuídas a cada pessoa envolvida, o momento em que passará a integrar o projeto e quando se desligará dele. Seu uso tem por objetivos principais equalizar e otimizar a atuação dos profissionais envolvidos, impedindo, sobretudo, a alocação excessiva de tarefas a uma única pessoa. Já a segunda ferramenta pode ser considerada um instrumento de particular importância em se tratando de projetos de colaboradores o que, por conseguinte,

implica em grande complexidade nas relações interpessoais, intergrupais e interculturais.

Relativamente à gestão das equipas e recursos humanos utilizados nas diferentes partes do projeto, é do produtor a responsabilidade por fazê-la, em se tratando de projetos de pequeno até médio porte, salvo se a contratação do projeto a ser realizado se der por uma empresa que conte com estrutura de recursos humanos para as contratações de pessoal.

Tendo em vista a centralização de tarefas na figura do produtor-gestor cultural e/ou produtor cênico, à luz do que se conhece acerca do campo de estudos do clima organizacional, é possível questionar até que ponto essa prática mercadológica é saudável tanto para o produtor-gestor cênico quanto para a equipa envolvida no projeto. Villas Boas considera que:

As pesquisas de clima organizacional procuram comparar informações sobre o campo psicológico que envolve o ambiente de trabalho das pessoas e a sensação pessoal neste contexto. O clima reflete o modo como as pessoas interagem umas com as outras, com os clientes e fornecedores internos e externos, bem como o grau de satisfação com o contexto que as cerca. O clima organizacional pode ser agradável, receptivo, caloroso e envolvente em um extremo, ou agressivo, frio e alienante no outro extremo.

A naturalização das relações abusivas no trabalho pode acarretar em prejuízos para a ordem da saúde mental. O desconhecimento ou a não percepção dos indivíduos de que, por exemplo, estão inseridos em uma situação que corresponde a assédio moral acaba por prolongá-la. Em 2019, o Tribunal Superior do Trabalho (TST) lançou uma cartilha de conscientização, a qual define que:

O assédio moral é conceituado por especialistas como toda e qualquer conduta abusiva, manifestando-se por comportamentos, palavras, atos, gestos ou escritos que possam trazer danos à personalidade, à dignidade ou à integridade física e psíquica de uma pessoa, pondo em perigo o seu emprego ou degradando o ambiente de trabalho.

A cartilha descreve algumas situações características como a sobrecarga do profissional com as tarefas, uso de gritos e falas desrespeitosas, postagem de mensagens depreciativas em grupos de redes sociais, delegação de tarefas

impossíveis de serem cumpridas ou prazos incompatíveis. Algumas das causas passam pelo abuso de poder, busca de cumprimento de metas, cultura autoritária, rivalidades, etc., que podem resultar em inúmeras consequências para o indivíduo, a organização e o Estado. Diante de todas essas questões, o TST publicou o Ato Conjunto No. 8/2019 que institui a Política de Prevenção e Combate ao Assédio Moral.

Metodologia de pesquisa

Com o auxílio da plataforma de formulários de pesquisa *Google Forms*, foi elaborado um questionário que tem por título “Pesquisa sobre a precarização do trabalho nas artes cênicas” direcionado, sobretudo, a artistas - com ligação direta ou indireta com grupos cênicos, assistentes de produções cênicas e também produtores culturais ligados a projetos cênicos.

O questionário, elaborado a partir da plataforma *Google Forms*, consiste de dez perguntas, sendo oito objetivas e duas com respostas abertas, tendo sido disponibilizado em grupos de *Whatsapp* e de *Facebook* por um período de dezoito dias. Até o momento da confecção deste trabalho, foram recebidas respostas de vinte e dois respondentes. O questionário permanecerá aberto para que se possa obter um maior número de aderentes a fim de se construir um *corpus* para pesquisas futuras acerca desta mesma temática ou de outras transversais a ela.

Quadro 1 - Respeito às pausas para refeições

Nos projetos dos quais participou, as pausas para refeições eram respeitadas?	
Quase sempre	8
Quase nunca	6
Às vezes	4
Sempre	4

Fonte: Elaborado pelas autoras. 2021.

Em se tratando de pausas para as refeições, dentre o quantitativo de respondentes, há um maior indicativo de que quase sempre os horários são respeitados. Embora, os

mesmos resultados também sinalizam para uma frequência de não-respeito às pausas para refeições.

Quadro 2 - Carga de trabalho nos projetos cênicos

Sobre sua carga de trabalho nos projetos cênicos dos quais participou/participa, você diria que:	
Somente às vezes a carga era/é respeitada, mas sempre era/é possível negociar	10
A carga combinada nunca era/é respeitada. Sempre aconteciam/acontecem contratempos	5
A carga de trabalho quase sempre era/é respeitada.	4
A carga de trabalho quase nunca era/é respeitada.	2
A carga de trabalho era/é sempre respeitada. Há equipes em horários diferenciados	1

Fonte: Elaborado pelas autoras. 2021.

Em relação à carga de trabalho nos projetos cênicos, os números acima apresentados indicam que somente às vezes o combinado é respeitado. Porém, ao se somar os percentuais relativos à “quase nunca é respeitada” e “nunca é respeitada”, chega-se ao total de 31,8% de respondentes, em algum momento de sua trajetória profissional, tendo sido submetidos à projetos cênicos que não respeitaram as horas laborais previamente acordadas.

Já no tocante à insalubridade e à (in)existência de seguro contra acidentes, questões representadas respectivamente nos itens 3 e 4 da figura abaixo, no primeiro caso, o que se tem é um quantitativo de quase 60% de respondentes tendo sido, alguma vez, submetidos a situações insalubres, ao passo que a inexistência de seguro contra acidentes pode ser verificada nas respostas de mais de 95% dos participantes.

Relativamente a esse último dado, porém, não há surpresa se considerarmos que no setor das artes cênicas, não há regulamentação alguma que coloque como obrigatória a existência de seguro contra acidentes.

Quadro 3 - Risco e/ou insalubridade nos projetos

Você já participou de algum projeto/trabalho cênico que tenha envolvido alguma espécie de risco e/ou insalubridade (pegar muito peso, estar em contato com agentes químicos e/ou poeira, etc)?	
Sim	13
Não	9
Nos projetos cênicos dos quais participou, teve seguro contra acidentes em algum deles?	

Sim	1
Não	21

Fonte: Elaborado pelas autoras. 2021.

A quinta pergunta do formulário surgiu a partir de relatos coletados em uma primeira pesquisa para compor trabalho avaliativo para a disciplina de Produção em Artes Cênicas, conforme já sinalizado anteriormente. Neste segundo momento, foi possível mensurar a ocorrência das referidas frases durante os projetos cênicos, de forma que dentre os mesmos 22 respondentes, verifica-se que: 77,27% já ouviram/falaram: “Produção (cênica) topa de tudo; 95,45% já ouviram/falaram: “Aqui a gente tem hora para começar, mas não para acabar”; 54,54% disseram já ter ouvido/falado: “Se não tem experiência, tem mesmo é que aceitar ganhar pouco e/ou ficar de voluntário” e 95,45% afirmam já terem falado/ouvido: “Como temos pouca verba/não há verba, será mesmo tudo feito no amor/pelo amor à arte”.

Na sequência, em resposta aberta, dos 22 respondentes, 18 contribuíram com frases que estavam em linha com a pergunta anterior. Alguns contribuíram com mais de uma frase. O mosaico abaixo representa todo o conjunto dessas frases, organizadas de forma aleatória sem, portanto, qualquer espécie de categorização. O intuito aqui é o de apenas trazê-las à luz para, ao término deste trabalho e em linha com o referencial teórico aqui apresentado, propormos possíveis saídas de forma a ao menos tentar minimizar o que, a partir das respostas observadas, pode ser considerado um clima organizacional psicologicamente insalubre.

Quadro 4 - Frases comumente ouvidas

Relato 1	“Não faz mais que a sua obrigação.”
Relato 2	“Aqui todo mundo faz um pouco de cada coisa.”
Relato 3	“Se é o que tem, é o que temos pra hoje.”
Relato 4	““Realizar apresentações em favelas é complicado, crianças mal educadas que não valorizam o nível da arte que estamos produzindo, não temos que ser paternalistas, já estamos fazendo o favor de levar um clássico para eles gratuitamente”. (Essa frase me fez abandonar as artes cênicas na época)”
Relato 5	“Trabalho como produtora e gostaria muito de poder remunerar todos os trabalhos que são realizados ao longo de uma produção. E o pior é que a precarização é passada de função para função. Como produtora, monto cenário, ajudo a montar luz, ajudo a montar som, carrego cenário, lavo figurino em casa e infelizmente não sou remunerada por nenhuma dessas funções. Assim como também não consigo remunerar da forma mais equalizada possível os técnicos e atores que estão constantemente comigo

	nas produções. A conta nunca fecha!”
Relato 6	“Nunca ouvi nenhuma frase específica, mas me deixou abismado uma vez um diretor exigindo que o elenco vendesse toda a cota de convites em apenas 1 semana para a apresentação e cobrando de nós o prejuízo que ele teve por não conseguirmos fazer isso.”
Relato 7	“Não vai dar pra pagar vocês, mas temos que pagar os técnicos, o cenógrafo e o iluminador.”
Relato 8	“Não outra frase (para colaborar), mas todas são muito comuns do mundo corporativo.”
Relato 9	“Normalmente não se fala de apoio/ verba para transporte e alimentação.”
Relato 10	“Artista ganha pouco mesmo.”
Relato 11	“Seu salário vem da bilheteria.”
Relato 12	““Enquanto descansa, carrega pedra”.”
Relato 13	“Primeiro eu vou pagar os custos da produção e depois que os atores recebem seu percentual do que sobrar.”
Relato 14	““O amor à arte deve vir em primeiro lugar”; “Realização profissional vem antes do dinheiro”. “O público deve se adequar e reverenciar minha arte, não vou bajular espectadores”.”
Relato 15	“Quis ser atriz, agora aguenta./ Seu trabalho vai além de atriz aqui./ Por isso trabalhar com mulher é ruim, menstrua e fica de tpm.”
Relato 16	“Não é uma frase. Já sofri assédio várias vezes. Sexual e moral.”
Relato 17	“Quem topa ficar de voluntário, a gente não tem verba, mas o nome vai pra ficha técnica.”
Relato 18	“O voo é mais barato de madrugada.”

Fonte: Elaborado pelas autoras. 2021.

As respostas à pergunta 7 são indicativas de que há tendência a se normalizar o acúmulo de funções no setor das artes cênicas e que estas nem sempre são estabelecidas em contrato, embora, um dos gráficos sinalize que os respondentes sempre realizam ou realizaram as funções para as quais foram ou são contratados. O indicativo da inexistência de um contrato laboral e o cumprimento do que se é acordado em se tratando de funções em um projeto cênico leva a crer que a negociação e contratação para as tarefas se dá de forma apenas verbal.

Quadro 5 - Acúmulo de funções

Sobre o acúmulo de funções e segundo suas percepções dentro dos projetos cênicos dos quais participou, você diria que:	
O acúmulo de funções é tido como normal, afinal, tem havido cada vez menos verba para os projetos.	
Quase sempre	9
Sempre	8

Às vezes	4
Não sei dizer	1
Exerço a(s) função/funções acordadas e/ou para a(s) qual/quais fui contratada(e/o).	
Quase sempre	12
Às vezes	6
Sempre	2
Quase nunca	1
Não sei dizer	1
Nem sempre minhas funções eram/são estabelecidas em um contrato.	
Quase sempre	8
Sempre	7
Quase nunca	3
Às vezes	2
Nunca	1
Não sei dizer	1

Fonte: Elaborado pelas autoras. 2021.

Para a pergunta 8, que trata do clima de trabalho nos projetos cênicos, os números indicam que para 68,18% dos respondentes a frase: “Já engoli e vira e mexe ainda engulo muito sapo” é verdadeira; 50% sinalizam como verdadeira a frase que diz: “Já deram uns gritos comigo por conta de erros que cometi” e 63,63% afirmam já terem se sentido desrespeitadas(es/os) enquanto profissional. Quando perguntados se já passaram pelas três situações conjuntamente, 72,72% dizem que não, 4,45% dizem que já passaram e, os restantes ou não se recordam.

A pergunta de número dez do questionário é de caráter aberto e convoca os respondentes a deixarem algum comentário acerca da proteção trabalhista e de brechas que nem mesmo o Plano Nacional de Cultura conseguiu sanar. Nas respostas-relatos é possível perceber o incômodo que a ausência de proteção trabalhista gera nos profissionais.

Para fins de análise, optou-se por agrupar os relatos dos dezoito respondentes em dois blocos distintos, aqui denominados simplesmente por BLOCO A e BLOCO B, segundo a semelhança daquilo que buscam comunicar. Os trechos em *itálico* representam os relatos com ponto de interseção em ambos os blocos e, por esse motivo, se repetem.

BLOCO A: VERBA PARA PROJETO, SALÁRIO, REMUNERAÇÃO

Neste bloco de relatos observa-se o caráter denunciativo referente às poucas verbas destinadas aos projetos cênicos, o que poderia explicar, mas não justificar, a baixa remuneração para os profissionais do setor. Em alguns dos relatos é possível perceber uma espécie de senso comum de se trabalhar por amor à arte, independentemente dos ganhos monetários.

Quadro 6 - Frases sobre verba, salário e remuneração

Bloco A	Verba para projeto, Salário, Remuneração
Relato 1	“Vivemos um momento de resiliência onde muitos acordos têm de ser feitos para não ficarmos sem trabalho.”
Relato 2	“A grande maioria dos profissionais das artes cênicas, culturalmente, recebe muito pouco. Vide as planilhas orçamentárias de muitos projetos. Só é justificado um salário mais digno quando o ator é renomado.”
Relato 3	“(…) entendo que é possível ter EPI para tudo, respeitar os horários de trabalho e pausa. A falta de recurso não é justificativa para ser menos profissional.”
Relato 4	“Acho que a falta de uma legislação séria e comprometida faz com que as pessoas acabem se sujeitando a trabalhos em ambientes não adequados e com remuneração abaixo do que merece.”
Relato 5	“(…) Acho que sempre existiu a ideia do ‘trabalhador por amor à arte’.”

Fonte: Elaboração própria. Grifo nosso. 2021.

BLOCO B: DIREITOS, LEIS, CONTRATO, TRABALHO

Neste bloco estão destacados relatos relacionados à falta de direitos básicos para os trabalhadores das artes cênicas, à necessidade de mobilização desses profissionais a fim de que se reconheçam enquanto classe e a falta de participação dos sindicatos desses profissionais.

Quadro 7 - Frases sobre direitos, leis, contrato e trabalho

Bloco B	Direitos, Leis, Contrato, Trabalho
Relato 1	“(…) a pressa, o medo, a insegurança, a falta de grana e outras questões influenciam o nosso trabalho de forma tão negativa e estão tão presentes no nosso dia a dia!”
Relato 2	“ <i>Eu acho que a relação é mais complexa, os valores disponibilizados nos editais, não dão condições de pagamentos dignos aqui em Minas, muito menos pagar seguros. Mesmo assim, entendo que é possível ter EPI para tudo, respeitar os horários de trabalho e pausa, a falta de recurso não é justificativa para ser menos profissional.</i> ”

Relato 3	"(...) todos os profissionais que trabalham no ramo cultural devem se unir e começar a pensar em como podemos aperfeiçoar não apenas as questões trabalhistas, mas o sistema como um todo."
Relato 4	"Acredito que o que foi apontado no questionário é uma crise nas relações de trabalho, não das artes cênicas. O senso de produtividade, flexibilidade e acúmulo de tarefas é uma característica política trabalhista atual."
Relato 5	"(...) O sindicato dos artistas atua muito pouco nesse lugar, não garantindo com eficiência os direitos cabíveis."
Relato 6	<i>"Acho que a falta de uma legislação séria e comprometida faz com que as pessoas acabem se sujeitando a trabalhos em ambientes não adequados e com remuneração abaixo do que merece."</i>
Relato 7	"(...) temos que entender a necessidade de manter um padrão de trabalho salubre, respeitando os pisos, horários de trabalho, saúde mental, etc."

Fonte: Elaboração própria. Grifo nosso. 2021.

Considerações finais, proposições e provocações para pensar o clima organizacional e a precarização do trabalho nos projetos culturais

Apesar de a quantidade de dados e relatos coletados no formulário de pesquisa para este trabalho ainda serem pouco expressivos, acreditamos que em linha com o aporte bibliográfico disposto ao longo deste artigo seja possível levantar algumas hipóteses acerca da precarização do trabalho que envolve os diferentes atores inseridos no segmento das artes cênicas no Brasil.

Linda Rubim (2005) falou sobre a existência de um senso comum que paira sobre o setor da cultura de que não é preciso se organizar. Soma-se a ele outro senso comum: o de que se trabalha por amor à arte e, por isso, os ganhos salariais não são importantes.

Pode-se dizer que ambos os sentidos produzem ressonâncias no setor cultural do Brasil se considerarmos, por exemplo, que da meta de se atingir 95% de formalização dos trabalhadores da cultura estipulada em 2010, por ocasião da criação do Plano Nacional de Cultura, até o ano de 2019, apenas 4% havia sido cumprida. Essa falta de formalização no setor pode ser uma explicação possível para um clima organizacional que envolve sobreposição de atividades e excesso de carga horária em uma dinâmica de mercado que, além de apresentar hiatos entre um trabalho/projeto e outro, demanda dos produtores culturais e artistas cênicos um fazer multifacetado de forma que não sejam extrapoladas as verbas destinadas ao projeto.

Por falar em verbas, ao se observar as destinadas ao Fundo Nacional de Cultura entre os anos de 2010 e 2019 é possível perceber um declínio acentuado entre 2015 e 2016. Em 10 anos, as verbas do FNC despencaram de 344 milhões para menos de 1 milhão. O que se pode depreender a partir desses números é que com as verbas para a realização de projetos estando escassas, como resultado o que se tem é uma redução nos quadros de contratação de pessoal o que, numa espécie de efeito cascata, termina por comprometer o fazer dos atores envolvidos, causando sobrecarga de trabalho, interferindo no clima organizacional e, claro, contribuindo para a precarização dos projetos, inclusive os de artes cênicas. Dois trechos dos relatos do formulário de pesquisa de dois de participantes distintos, dialogam com as observações feitas: “A grande maioria dos profissionais das artes cênicas, culturalmente recebem muito pouco, vide as planilhas orçamentárias, de muitos projetos (...)”; e: “Particpei de projetos incríveis e mesmo nos tempos em que tínhamos um Ministério da Cultura a conta nunca fechava! Acho que sempre existiu a ideia do “trabalhar por amor à arte””.

Por último, queremos fazer um breve comentário sobre o trabalho dos profissionais das artes cênicas na situação de pandemia global. Segundo a nota técnica do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), lançada em outubro de 2020, visando analisar o setor cultural durante a pandemia pelas perspectivas do potencial de trabalho remoto e a Lei Aldir Blanc (Lei n. 14.017/2020), entende-se que o teletrabalho é uma das alternativas de biossegurança para manter o setor em funcionamento, ainda que não seja uma alternativa universal (IPEA, 2020). O fato da paralisação das atividades presenciais devido às regras de biossegurança pelo distanciamento social trouxe luz a várias questões da precarização, gerando debates de profissionais, conselhos e governos nos níveis municipal, estadual e nacional. Ainda há a necessidade da realização de estudos sobre o impacto desta legislação e a aplicação da verba para compor índices econômicos, sociais e sobre a saúde daqueles trabalhadores. Contudo, pode ser entendida como uma oportunidade para que todos os agentes envolvidos nas artes e cultura reflitam e discutam sobre a importância de condições laborais dignas.

Referências

ANTUNES, R. **O privilégio da servidão: O novo proletariado de serviços na era digital**. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2018.

BARROS, J. M. P. de M.; SILVA, Liliane da Conceição Rosa da; SANTO, Livia Mara Gomes Espírito. O artista como trabalhador no Plano Nacional de Cultura. **Políticas Culturais em Revista**, 1(7), p. 1-16, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/pulturais/article/view/10816>>. Acesso em: 12 de mai. de 2021.

BESKOW, D. A. Artistas precisam de estrutura para trabalhar e não apenas editais temporários. **Las Abuelitas**. São Paulo, 27 de junho de 2017. Disponível em: <<https://lasabuelitasblog.wordpress.com/2017/06/09/sobre-o-fomento-a-danca-na-cidade-de-sao-paulo-precisamos-de-estrutura-para-trabalhar/>>. Acesso em: 12 de mai. de 2021.

BRASIL. Ministério do Turismo/Secretaria Especial da Cultura. **Plano Nacional de Cultura: Relatório 2019 de Acompanhamento das Metas**. 1ª edição. Brasília, DF, maio 2021. Disponível em: <http://pnc.cultura.gov.br/wp-content/uploads/sites/16/2021/05/Relat%C3%B3rio-de-monitoramento_2019-FINAL-1.pdf>. Acesso em: 09 de jun. de 2021.

BURGOS, F.; MICHETTI, M. Fazedores de cultura ou empreendedores culturais? Precariedade e desigualdade nas ações públicas de estímulo à cultura. **Pol. Cult. Rev.**, Salvador, v. 9, n. 2, p. 582-604, jun./dez. 2016. Disponível em: <https://gvpesquisa.fgv.br/sites/gvpesquisa.fgv.br/files/arquivos/fazedores_de_cultura_ou_empreendedor.pdf>. Acesso em: 12 de mai. de 2021.

CÂMARA DOS DEPUTADOS. **Notícias**: Sancionada lei que prorroga Plano Nacional de Cultura. 2021. Comunicação. Notícias. Disponível em: <<https://www.camara.leg.br/noticias/767546-sancionada-lei-que-prorroga-plano-nacional-de-cultura/>>. Acesso em: 09 de jun. de 2021.

CORTELLA, M. S.. **Qual é a tua obra? Inquietações propositivas sobre gestão, liderança e ética**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

GOÉS, G. et. al. O setor cultural na pandemia: O teletrabalho e a Lei Aldir Blanc. **Carta de conjuntura**, IPEA, Brasília, DF, n. 49, 2020. Disponível em: <http://repositorio.ipea.gov.br/bitstream/11058/10383/9/201015_cc_49_cultura.pdf>. Acesso em: 07 de mai. 2021.

OBSERVATÓRIO DA DIVERSIDADE. **Notícias**: O artista como trabalhador da cultura: informalidade e precarização exigem mobilização. 2020. Disponível em: <<https://observatoriodadiversidade.org.br/noticias/o-artista-como-trabalhador-da-cultura/>>. Acesso em: 12 de mai. de 2021.

OBSERVATÓRIO NACIONAL DA CULTURA. Notícias. **Fundo Nacional de Cultura tem menor verba em 10 anos**. Fevereiro de 2020. Disponível em: <<https://observatoriodacultura.com/2020/02/19/fundo-nacional-da-cultura-tem-menor-verba-em-10-anos/>> . Acesso em: 06 de junho de 2021.

PRADO, T. G. do. **Precarização do trabalho no setor cultural: Insumos para a consolidação de um debate.** TCC Especialização em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos, Escola de Comunicações e Artes, Centro de Estudos Latino Americanos sobre Cultura e Comunicação, Universidade de São Paulo, p. 34, 2017. Disponível em: <<http://celacc.eca.usp.br/?q=pt-br/celacc-tcc/977/detalhe>>. Acesso em: 12 de mai. de 2021.

Reinventar os sindicatos. YouTube, Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dSylwgCmBgA>>. Acesso em: 27 de mai. de 2021.

Secult fecha parceria com Sated em benefício dos produtores culturais. Disponível em: <<http://www.cultura.al.gov.br/sala-de-imprensa/noticias/2020-1/outubro/meus-parabens-a-escola-e-ensino-fundamental-pedro-suruagy-pela-conquista-do-premio-ib-gatto-falcao-relativo-ao-ideb-de-2019.-em-especial-as-coordenadoras-beta-vercosa-e-lucilia-soares-aos-pais-professores-e-alunos-que-juntos-alcancaram-esse-resultado>>. Acesso em: 27 de mai. de 2021.

SIIC 2007-2018: Setor cultural ocupa 5,2 milhões de pessoas em 2018, tendo movimentado R\$ 226 bilhões no ano anterior. **Agência IBGE.** Disponível em: <<https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/26235-siic-2007-2018-setor-cultural-ocupa-5-2-milhoes-de-pessoas-em-2018-tendo-movimentado-r-226-bilhoes-no-ano-anterior>>. Acesso em: 12 de mai. de 2021.

THIRY-CHERQUES, H. R. **Projetos Culturais: técnicas de Modelagem.** 2a ed. rev. — Rio de Janeiro. Editora FGV, 2008.

VILAS BOAS, A. A. **Gestão de pessoas 2. v. 2.** Ana Alice Vilas Boas; André Ferreira; Tereza Cristina N. Q. Bonadiman. _____. Rio de Janeiro: Fundação CECIERJ, 2010.

A IDEOLOGIA NOS DISCURSOS DE POSSE DOS MINISTROS DA CULTURA DO GOVERNO TEMER

Carolina Gomes Paulse¹

Resumo

Este artigo se propôs a avaliar os conceitos de cultura e políticas culturais usados nas políticas federais de cultura no governo do Michel Temer (período que se inicia com o afastamento da presidenta Dilma Rousseff em 2016 e termina no final de 2018) através da análise os discursos de posse dos ex-ministros Marcelo Calero, Roberto Freire e Sérgio Sá Leitão. Observou-se uma mudança conceitual em relação ao período anterior com o retorno do conceito de cultura como civilização e o conceito de políticas culturais mais formalista, com a priorização da dimensão econômica nas políticas culturais.

Palavras-chave: políticas culturais; políticas públicas de cultura; governo Temer.

Esse artigo se propõe a fazer uma análise dos discursos de posse dos ministros da Cultura do governo Temer (Marcelo Calero, Roberto Freire e Sérgio Sá Leitão) para apreender desses se houve uma continuação ou uma ruptura com os conceitos de cultura e políticas culturais que estavam sendo utilizados na formulação e execução das políticas culturais. Para isso, primeiramente serão apresentados brevemente os conceitos, e em seguida, baseadas nas teorias de Paul Ricouer (1994) e José Luiz Fiorin (1993), serão realizadas as análises dos discursos.

Dois conceitos de políticas culturais

Dois dos conceitos de cultura que são empregados na formulação das políticas públicas de cultura são relatados por Lia Calabre (2013), no artigo *História das Políticas Culturais na América Latina: um estudo comparativo Brasil, Argentina, México e Colômbia*. Em um, a cultura é tida como um sinônimo civilização, de cultura erudita, relacionada às expressões artísticas de origem europeia, e por isso teriam mais valor ou seriam mais importantes que as demais formas de manifestação cultural. No outro, valorizam-se todas as formas de saber e fazer, nas quais se incluem toda a diversidade cultural.

¹ Universidade Federal Fluminense. E-mail: carolinapause@gmail.com

Tendo apresentado resumidamente o conceito de cultura, será abordado a seguir o conceito de política cultural que servirá de base a este trabalho. Ao fazer uma revisão histórica dos conceitos de políticas culturais desenvolvidos por acadêmicos da América Latina, Albino Rubim (2019), no artigo *Uma Visita Aos Conceitos De Políticas Culturais Na América Latina*, identifica duas formas principais de conceituar políticas culturais.

Um conceito prega neutralidade das políticas, reduzindo-a a estruturas formais e burocráticas, de forma a “criar ‘estruturas de oportunidades’ (entendidas como mercados, sistemas de seleção, pluralidade de ofertas, variedade) e impedir que sejam interdidas por algum fechamento ideológico ou manipulação monopolista” (RUBIM, 2019, p.269). Rubim discorre sobre esse conceito desenvolvido por Joaquin Brunner e ressalta que essa forma de compreender as políticas tiveram espaço na América Latina numa perspectiva neoliberal de estado mínimo, nos anos 1980 e 90, inclusive no Brasil, motivado principalmente pela interferência do Estado na produção (censurando, inclusive) nos governos não democráticos.

A outra forma de conceituar as políticas culturais se baseia no conceito de Néstor García Canclini, citado por Rubim. Esse autor considera diversos agentes responsáveis pela elaboração das políticas além do Estado e que estas podem reforçar consensos ou promover uma transformação social.

Entenderemos por políticas culturales el conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social (CANCLINI apud RUBIM, 2019, p. 4).

Rubim ainda assinala que satisfazer as necessidades culturais significa garantir os direitos culturais da população. Ele ressalta que esse conceito tem uma larga adesão no Brasil, no meio acadêmico, aparecendo em diversas dissertações e teses e no trabalho dos mais diversos autores da área.

A transformação social que Canclini coloca como uma possibilidade é defendida por Victor Vich (2014), no livro *Desculturalizar la Cultura*, como uma obrigação das

políticas culturais. Segundo ele, a cultura tem o poder de reinventar novas formas de vida e de questionar hegemonias e desacreditar aqueles que se apresentam como naturais, que é exatamente o proposto pelo ministro Gilberto Gil no Brasil a partir de 2003.

No Brasil, no período de 1990 a 2016, cada conceito de cultura descrito por Lia Calabre (2013) esteve alinhado a uma forma de conceituar e elaborar políticas culturais exposta por Albino Rubim. Num primeiro período de 1990 até 2002, ao se aproximar do conceito de cultura relacionado à valorização de manifestações culturais de origem europeia propôs políticas pautadas pelo formalismo e pelo estado mínimo do neoliberalismo, tendo como sua principal fonte de atuação e financiamento às leis de incentivo, nas quais se delega ao poder econômico a destinação dos recursos públicos através de incentivos fiscais.

O conceito relacionado à transformação social, adotado no Brasil a partir de 2003, quando Gilberto Gil assume a gestão do Ministério da Cultura, é o conceito antropológico da cultura, evocado por ele em seu discurso de posse (GIL, 2003), no qual toda diversidade cultural brasileira seria incluída. Esse conceito se mantém nas políticas culturais durante todo o governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2010) e da presidenta Dilma Rousseff (2011-2016).

Como afirma Michael Foucault no livro *A ordem do discurso*, “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (FOUCAULT, 2006, p.10). E nesse discurso estão incluídos não só o espaço para falar, dar opinião e se expressar verbalmente, mas também o de se expressar cultural e artisticamente e ser reconhecido. Ao expressar o conceito a ser utilizado e a diferença com o modelo anterior, propõe-se a disputa por esse discurso, pelo conceito dominante de cultura nas políticas e pelo próprio conceito de políticas culturais. Essa disputa não é travada somente pelo ministro Gil, mas por grupos que compõem a sociedade.

No período de 2003 a 2016, quando foi adotado o conceito que trata da diversidade, o Estado assumiu a função de elaboração de políticas e programas determinando, junto com a sociedade, onde investir recursos, buscando a transformação social.

Discursos de posse: linguagem e ideologia

A linguagem, segundo Fiorin (1993, p.6), é uma instituição social, veículo de ideologias e mediação do homem com outros homens e com a natureza, por isso será utilizada aqui como instrumento de análise.

Escolheu-se esses pronunciamentos de posse como representativos de um discurso, de uma proposta de governo, para poder fazer a análise de continuidade ou não da mesma ideologia e política cultural que estavam em vigência no governo anterior. Será usada a definição de discurso de Fiorin:

O discurso são as combinações de elementos linguísticos (frases ou conjuntos constituídos de muitas frases), usadas pelos falantes com o propósito de exprimir seus pensamentos, de falar do mundo exterior ou de seu mundo interior, de agir sobre o mundo. A fala é a exteriorização psico-fisiológica do discurso. Ela é rigorosamente individual, pois é sempre um eu quem toma a palavra e realiza o ato de exteriorizar o discurso (FIORIN, 1993, p.18).

Na análise, será levado em conta, ainda segundo Fiorin (1993, p.18), que no discurso existe a manipulação consciente e inconsciente, a primeira pela sintaxe discursiva, pela qual o falante usa estratégias argumentativas para convencer o interlocutor, ou seja, criar efeito de sentido de verdade. “O falante organiza sua estratégia discursiva em função de um jogo de imagens: a imagem que ele faz do interlocutor, a que ele pensa que o interlocutor tem dele, a que ele deseja transmitir ao interlocutor, etc.” (FIORIN, 1993, p.18). Mas o autor observa que, embora seja o campo da manipulação consciente, o falante pode usar de modo inconsciente em virtude de hábitos adquiridos.

A manipulação inconsciente ocorre no campo da semântica discursiva, estando relacionada com a maneira de ver o mundo de uma determinada formação social, surgindo “a partir de outros discursos já constituídos, cristalizados e cujas condições de produção foram apagadas. (...) A semântica discursiva é o campo da determinação ideológica propriamente dita. Embora esta seja inconsciente, também pode ser consciente.” (FIORIN, 1993, p. 18-19).

Observou-se ainda os níveis profundos do discurso, uma vez que na superfície os discursos dos ex-ministros apresentem, ao mesmo tempo, elementos semelhantes (como emprego de expressões como “diversidade cultural”, “democracia”, “participação social”, “direitos culturais”, “pluralidade”, etc.) e distintos (emprego dos lexemas como “integração”, “tolerância”, “PIB”, etc.) em relação ao período anterior, parecendo às vezes contraditório.

Para explicar melhor essa distinção entre os níveis de profundidade do discurso, é preciso entender como se concretizam os valores mais abstratos das estruturas mais profundas na superfície discursiva. Por exemplo, a ideia de política cultural democrática pode ser concretizada, nas estruturas de superfície, como doação de um saber cultural erudito para a população ou participação popular nas políticas culturais. Esses são temas que concretizam o valor mais geral de políticas culturais democráticas.

Para se chegar à ideologia, não basta reconhecer os temas dispersos nos textos e suas concretizações no discurso, mas é preciso perceber as relações semânticas que estabelecem entre si na superfície e as relações com os conteúdos de nível mais profundo (FIORIN, 1993, p. 23-25).

Analisando os discursos de posse num nível profundo, sempre em relação com o nível mais superficial, busca-se apreender a ideologia neles inserida. Para isso, usou-se a definição de ideologia, segundo Fiorin, que se refere:

a esse conjunto de ideais, a essas representações que servem para justificar e explicar a ordem social, as condições da vida do homem e as relações que ele mantém com os outros homens.

[...]

ela é uma “visão de mundo”, ou seja, o ponto de vista de uma classe social a respeito da realidade, a maneira que uma classe ordena, justifica e explica a ordem social. Daí podemos deduzir que há tantas visões de mundo numa dada formação social quantas forem as classes sociais (FIORIN, 1993, p.29)

Para o autor, “A ideologia é constituída pela realidade e constituinte da realidade”. (FIORIN, 1993, p.30). Ele ainda ressalta que, se há inversão da realidade, a ideologia está inserida no social, não podendo ser reduzida à consciência. Ou seja, essa ideologia existe independentemente da consciência do agente social. Sendo assim,

apreendeu-se as representações e ideias que compõem a formação discursiva (e, conseqüentemente, a formação ideológica) desses discursos analisados com relação às políticas culturais, buscando relacioná-los com os outros momentos da história das políticas culturais no país. Formação discursiva é definida pelo autor como “um conjunto de temas e figuras que materializam uma dada formação ideológica presente numa determinada formação social” (FIORIN, 1993, p. 81).

Outro texto que subsidiará a análise será o capítulo 3 do livro *Tempo e Narrativa* de Paul Ricoeur (1994, p.85-132), dialogando com as discussões de Fiorin (1993) sobre o nível profundo e nível de superfície dos discursos. Nesse texto, o autor trata da relação do tempo com a narrativa, tratando da função de mediação da “mimese II” (tempo configurado, ou seja, o momento da elaboração da narrativa) em relação ao tempo prefigurado (mimese I) ao tempo ou refigurado (mimese III) no processo de construção da narrativa. Segundo ele, “O desafio é pois o processo concreto pelo qual a configuração textual faz a mediação entre a prefiguração do campo prático e sua reconfiguração pela recepção da obra” (RICOUER, 1994, p. 87).

Ele ajuda a compreender o uso de expressões que remetiam à gestão anterior, em um discurso de superfície mesmo que, ao mesmo tempo, defendam modos de gestão e prioridades que sejam contrárias às que estavam sendo praticadas. Segundo ele, a composição da narrativa, que chama de tessitura da intriga, está enraizada numa pré-compreensão do mundo e da ação.

Qualquer que possa ser a força de inovação da composição poética no campo da nossa experiência temporal, a composição da intriga está enraizada numa pré-compreensão do mundo e da ação: de suas estruturas inteligíveis, de suas fontes simbólicas e de seu caráter temporal (RICOUER, 1994, p.88).

O texto de Ricoeur (1994) nos ajuda a analisar também as construções temporais das narrativas, por meio das observações das contingências e peripécias. “Seguir uma história é avançar no meio de contingências e de peripécias sob a conduta de uma espera que encontra sua realização na conclusão” (1994, p.105). Ou seja, é a construção de uma narrativa com um objetivo de induzir o leitor a uma conclusão. “E compreender a história, é compreender como e porque os episódios sucessivos conduziram a essa conclusão, a qual, longe de ser previsível, deve finalmente ser aceitável, como congruente com os episódios reunidos” (RICOUER, 1994, p.105).

As análises serão feitas dos textos, mas dialogando com o contexto e com os aspectos do discurso dominante naquele momento. Os discursos, segundo Fiorin (1993), são ao mesmo tempo autônomos e determinados, obrigando “a análise a voltar-se para dentro e para fora, para o texto e para o contexto, para os mecanismos internos de agenciamento de sentido e para a formação discursiva que governa o texto” (FIORIN, 1993, p.77).

Para essa análise, considerando que o objetivo aqui é compreender a formação discursiva dos ministros e da gestão nesse período, optou-se por identificar algumas características e conteúdos comuns aos discursos. Muitas vezes esses aspectos se apresentam nos discursos de Marcelo Calero, de Roberto Freire e de Sérgio Sá Leitão, com intensidades e formas diferentes, mas, em sua maioria, estão presentes nos três discursos.

As principais características identificadas na análise dos discursos de posse foram: (i) críticas às gestões anteriores e defesa da gestão do Michel Temer; (ii) cultura como algo essencialmente bom e integrador; (iii) valorização do caráter econômico nas políticas culturais; (iv) nacionalismo; (v) conceito de cultura restrito à cultura erudita.

Nesse artigo serão tratados mais detalhadamente os itens (i), (ii) e (v), mas tanto o nacionalismo quanto a valorização do caráter econômico acabam aparecendo na análise dos demais itens e na conclusão.

Crítica às gestões anteriores e defesa da gestão do Michel Temer

Dois temas que aparecem nos três discursos se referem ao contexto político em que estão inseridos e ao desgaste que o Governo Temer desenvolveu com o setor cultural: a crítica ao governo do Partido dos Trabalhadores (nas gestões dos presidentes Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff) e a defesa da gestão do Michel Temer. Esses dois temas aparecem de formas diferentes nos discursos.

A crítica ao governo anterior não está restrita às políticas desenvolvidas para o setor. Estão alinhadas com o discurso (formação discursiva) desenvolvido para e pelo grupo contrário ao Partido dos Trabalhadores, referindo-se à corrupção e crise econômica.

Além disso, nos discursos há uma defesa do governo vigente principalmente em relação à sua legitimidade.

Observando essas duas características como uma forma de construção da narrativa, ou tessitura da intriga, como apresentado por Ricouer (1994), as críticas constroem as contingências da narrativa, argumentando que a corrupção da gestão anterior provocou uma grande crise econômica, o que retira recursos das políticas. As peripécias são as políticas de austeridade e de valorização das manifestações culturais que trazem retorno econômico para o país como a solução para o problema. Assim, os ministros usam elementos do mundo prefigurado, da mimese I, que é a construção narrativa de corrupção e crise econômica criada pelo Partido dos Trabalhadores (da formação discursiva do grupo social que apoiou o impeachment da presidenta Dilma Rousseff) e tentam construir o discurso através da narrativa um mundo refigurado, ou seja, a intenção é que a conclusão do leitor seja apoiar as reformas propostas pelo governo e aceitar a proposta apresentada de valorizar o aspecto econômico das políticas culturais, em detrimento das demais, como a solução para o “problema” criado pela gestão anterior. Essa construção argumentativa pode ser compreendida também como a manipulação consciente, através da sintaxe discursiva, conforme discorre Fiorin (1993).

No discurso de posse do Roberto Freire, observa-se essa construção com a crítica de forma muito direta ao citar “uma profunda crise econômica e ética de governos” e pela referência direta à Lava Jato. Em seguida, apresenta a solução que seria uma reforma e racionalidade na gestão do ministério.

No discurso de Sérgio Sá Leitão, evoca-se a crítica ao governo anterior ao citar a recessão e crise, alinhando-se ao discurso que o Partido dos Trabalhadores “quebrou o Brasil”, para justificar também um discurso de austeridade, a de sua pasta e do governo no qual estava inserido como um todo. E, em seguida, defende as reformas estruturais propostas pelo governo como as reformas trabalhista e previdenciária, que foram duramente criticadas pela oposição e tiveram resistência da população.

Já no discurso do Marcelo Calero, a crítica ao período anterior é apresentada na frase “O partido da cultura é a cultura, não qualquer outro” (CALERO, 2016, s/p), numa

referência a uma resposta às denúncias de aparelhamento da pasta da cultura no governo anterior, que já fazia parte da formação discursiva do grupo social de sustentação do governo, e de direcionamento de recursos em troca de apoio político que chegou a gerar a CPI da Lei Rouanet no Congresso Nacional. E isso fica claro no parágrafo seguinte, quando o ministro afirma que “Estaremos sujeitos sempre, portanto, àquilo que a sociedade brasileira demanda, nunca a serviço de um projeto de poder” (CALERO, 2016, s/p). Em seguida fala que o serviço público é a garantia das normas citando a sua formação em direito, que aparece no discurso como uma “credencial de legalidade”.

A crítica à gestão anterior no discurso de posse tem a função também de identificar os ex-ministros no grupo político alinhado ao governo e reforçar as ideologias com as quais os seus discursos se alinham e a formação discursiva dominante, como observa Fiorin (1993, p.74).

Comunicar é também agir num sentido mais amplo. Quando um enunciador reproduz em seu discurso elementos da formação discursiva dominante, de certa forma contribui para reforçar as estruturas de dominação.

Mas, nos discursos, não foram utilizados somente os elementos prefigurados da formação discursiva da base de sustentação do governo, uma vez que ainda havia uma adesão muito grande do setor aos avanços realizados pelo governo anterior nas políticas culturais, que se traduziram em movimentos de reação à gestão de Michel Temer. O discurso do Marcelo Calero acontece num momento de grande tensão política, muito próximo do afastamento da presidente Dilma Rousseff e no momento em que haviam ocupações de prédios do Ministério da Cultura e vinculadas nas 26 Unidades da Federação e no Distrito Federal, questionando a legitimidade do governo e se ainda havia um estado democrático. A palavra democrática aparece três vezes no discurso, numa delas falando da participação social, propondo o diálogo e entendimento.

Serei o Ministro, portanto, do diálogo, da ampliação da participação social, da busca de soluções que sejam fruto do debate e do entendimento, sempre respeitados os contornos do convívio democrático e, novamente, de uma gestão republicana e eficiente. Vamos construir um caminho de verdade, competência e transparência (CALERO, 2016, s/p).

Nesse trecho, observa-se o uso de termos que remetem à formação discursiva da gestão anterior, como “participação social”, “debate”, “diálogo”, que remetem à uma valorização de uma gestão participativa, que não se efetiva na prática, nem na estrutura administrativa, nem na manutenção dos espaços institucionais destinados a isso.

Em entrevista à Folha de São Paulo publicada em 27/05/2016 com o título *Não haverá reintegração de posse das ocupações, afirma Ministro da Cultura*, o ministro informou também que não iria forçar uma desocupação, fato que não se comprova na prática, com uma desocupação feita à força pela Polícia Federal um pouco mais de um mês depois, reforçando que o uso desses termos não significa pertencer a uma mesma formação discursiva e ideológica. Sendo assim, esses termos estão aqui como parte da estrutura de superfície do discurso e se justifica para, de alguma forma, se aproximar do discurso da gestão anterior e tentar administrar uma situação crítica de ocupação de espaços públicos com pessoas que acreditavam naquela ideologia. Parece ser uma manipulação consciente do texto para evitar confronto e solucionar a questão.

Já Roberto Freire cita a sua experiência “como parlamentar com quase 40 anos de exercício de mandatos” e o “fortalecimento da democracia” (FREIRE, 2016, s/p), numa referência às críticas de que o governo não seria democrático. Nessa linha da alusão à democracia, assim como Marcelo Calero, chama a classe ao diálogo numa busca de afastar a ideia de gestão autoritária, de reforçar processos democráticos e evitar resistências à sua gestão.

Leitão também faz referência a uma gestão democrática logo no início do discurso, ao pregar uma união do setor em prol de um “Brasil do século 21, da revolução digital, da economia de transformação, da igualdade de oportunidades, do império da lei, da democracia consolidada, do Estado eficiente e eficaz, do protagonismo dos indivíduos, da mais profunda liberdade”. Ao citar império da lei, dialoga tanto com a legitimidade do processo de impeachment, quanto com as denúncias de corrupção no governo do Partido dos Trabalhadores.

A defesa da gestão como democrática é tanto uma resposta às críticas de diversos atores do setor de que o impeachment foi um golpe de estado e que havia um rompimento do estado democrático de direitos quanto uma defesa das suas biografias em relação à decisão de ingressar ao governo, uma vez que diversas pessoas do setor foram convidadas a fazer parte do governo e negaram o convite.

Cultura como algo essencialmente bom e integrador

Um outro tema que se encontra nos três discursos é a ideia da cultura como algo essencialmente bom. Essa ideia ignora a possibilidade de que as políticas culturais possam reforçar desigualdades, excluir grupos e serem utilizadas por governos autoritários para a sua sustentação. Além disso, mesmo a gestão das políticas culturais voltadas para a transformação social também gera atritos ao questionar os discursos hegemônicos.

No discurso do Marcelo Calero, essa questão aparece logo no início, ao citar a música do Silas de Oliveira, falando da diversidade cultural e relacionando-a com a natureza e tratando as nossas manifestações culturais como algo genuíno e associado a diversos adjetivos e substantivos positivos como “alegria”, “genuína”, “autêntica” e “ricas”. Calero relaciona essa “alegria” a algo inerente às manifestações, tradições e costumes.

Com essa associação com a natureza, o ex-ministro trata a cultura brasileira como algo natural e, por isso, imutável. Esse é um artifício tratado por Stuart Hall no livro *Cultura e Representação* como ferramenta para estereotipar negros (HALL, 2016, p. 171). Nesse contexto, chama a atenção o uso da palavra “genuíno”, que, no verbete do dicionário, obtemos as seguintes definições: “sem mistura. = Puro” e “Que não sofreu nenhuma alteração ou corrupção. = autêntico, legítimo, próprio, verdadeiro, natural”. O emprego dessas palavras, então, reforça essa ideia de que a cultura é natural e inalterável e elas, ao serem associadas a adjetivos positivos, expressam algo bom e imutável.

Essa tendência ao estereótipo pode ser observada também ao citar somente as manifestações da cultura popular que já haviam sido “selecionadas” como símbolos da

brasilidade, tipo exportação, como o samba, maracatu e frevo (mesmo que só representem a expressão cultural de algumas localidades). Desse modo, a diversa cultura popular brasileira é estereotipada nessas expressões, num processo muito semelhante ao processo de estruturação do conceito de folclore destacado por Gil em seu discurso de posse.

Um trecho que chama atenção do discurso de posse de Calero é “Uma diversidade genuína, autêntica, fruto de uma experiência civilizatória que, sem ufanismo, seja talvez das mais ricas da história da humanidade.” (CALERO, 2016, s/p). A utilização da expressão “experiência civilizatória” associada a frase “mais ricas da história da humanidade” dialoga com a política de Getúlio Vargas, fundamentado em autores como Gilberto Freyre, de enaltecimento da miscigenação e do processo de formação do país, para a construção de uma identidade nacional, ignorando toda a violência desse processo que envolveu a colonização, a escravização de negros africanos e a dizimação dos povos originários. Processo histórico que tem reflexos até hoje na desigualdade social brasileira e de acesso de diversos grupos e manifestações culturais às políticas públicas culturais.

Assim, o discurso de Calero usa elementos que, numa estrutura semântica de superfície, poderiam ser associados a uma continuidade de conceitos da gestão anterior pela valorização da diversidade cultural brasileira, mas, ao contrário, se fundamenta numa formação discursiva que gerou silenciamento e apagamento de etnias e de diversas manifestações culturais em prol de uma identidade nacional.

Esse discurso, reproduzido por uma semântica discursiva, ou seja, de forma inconsciente, por fazer parte da formação discursiva do grupo social que o ministro está inserido, pode até nos fazer crer que ele tinha por objetivo tratar da diversidade cultural brasileira, citando inclusive as diversas religiões, mas acaba reproduzindo um discurso que promove a hierarquização de manifestações culturais.

No discurso de Roberto Freire, é possível identificar essa mesma tendência de ignorar as desigualdades e tensões existentes entre os grupos que compõem o território nacional quando ele afirma que:

Enquanto para alguns a Cultura é simples elemento de afirmação da diferença, para nós, é instrumento de integração de diversidades...

(...)

Nosso país é exemplo vivo desse processo de integração de etnias e culturas, as mais variadas, que marcam nossa especificidade enquanto Nação. Em grande medida, essa pluralidade cultural deve ser a base de nossa tolerância ao outro e ao diverso. (FREIRE, 2016, s/p)

Ao tratar a integração de etnias e culturas como a base de uma tolerância que seria uma característica inerente ao brasileiro ignora, assim como Marcelo Calero, todas as violências cometidas desde o processo de colonização e que repercutem e se reproduzem até hoje. Essa convivência de etnias e culturas foi e é marcada muitas vezes por violências, como apagamentos, invisibilidades e agressões físicas que se reproduzem até hoje.

No discurso de Sérgio Sá Leitão, essa característica aparece de forma bem direta, ao dizer que é uma atividade que “apenas soma, jamais divide e sempre multiplica”, ignorando novamente a possibilidade do uso da cultura para sustentação de hegemonias e de estados autoritários.

Ao contrário dessa afirmação de Sérgio Sá Leitão, o conceito de cultura que opera a política cultural pode contribuir para reafirmar uma cultura hegemônica e a exclusão de grupos das políticas culturais. Da mesma forma, como trata Albino Rubim (2019, p.10), dependendo do conceito de políticas culturais utilizado, estas podem ser emancipadoras ou ser utilizadas a favor da exploração, do preconceito e de restrições de liberdades e direitos humanos.

Conceito de cultura restrito à cultura erudita

Outra característica que se encontra nos três discursos é a valorização das manifestações artísticas consagradas, de origem europeia, classificadas como teatro, cinema, música, literatura, arquitetura, artes plásticas, citando artistas consagrados e, principalmente, do Sudeste. Essa característica aproxima-se do conceito de cultura nas políticas culturais que hierarquizam as manifestações culturais. Essas manifestações foram muito relacionadas também ao potencial de retorno econômico, o

que, em um contexto das leis de incentivo à cultura, tende para o conceito de política cultural formalista.

No discurso do Marcelo Calero, ele cita diversas manifestações culturais, a grande maioria cariocas, com a exceção do sertanejo universitário, do frevo e do maracatu. Esses dois últimos, tal como o samba, são muito explorados para a exportação. Mas cita nominalmente somente artistas consagrados do Sudeste, músicos e escritores. Isso demonstra uma valoração maior desses tipos de manifestações e artistas. Essa restrição territorial ao citar os artistas, apesar de no discurso tratar da territorialização dos recursos, pode indicar uma tendência à valorização das produções culturais do Sudeste e um reforço à desigualdade existente.

É interessante observar que essa concentração territorial ocorre no parágrafo em que tenta tratar da diversidade cultural que compõe o nosso país. Começa citando os quilombos, as aldeias indígenas e as periferias e termina fazendo referência a diversas religiões. Essa construção pode indicar que essas características fazem parte da formação ideológica e discursiva do ministro, que mesmo tentando tratar da diversidade, acaba por reproduzir a visão do grupo em que está inserido, que, de alguma forma, reafirma as desigualdades territoriais e hierarquiza as manifestações culturais.

Sérgio Sá Leitão, em seu discurso de posse, trata praticamente de aspectos econômicos das manifestações culturais e criativas, sem citar nenhuma manifestação da cultura popular. Cita três vezes o cinema, seja ao tratar dos números do setor, ao solicitar a aprovação da Medida Provisória e ao citar o cineasta Cacá Diegues. Nessa citação, fala de literatura, artes plásticas, teatro, cinema, TV e Beethoven. Todas são manifestações de herança europeia e que passam pelo mercado e pela indústria.

Sobre a centralidade no Sudeste, Leitão, num momento do texto, trata da diversidade brasileira, cita diversas etnias e quatro estados de quatro regiões do país como locais de origem dos avós para dar credibilidade a sua fala sobre esse tema. Afirma: “represento isso”, como se pode identificar na passagem: “Eu mesmo, de alguma forma, represento isso. Sou descendente de índios, negros, portugueses, alemães e libaneses; meus avôs e avós nasceram na Bahia, no Mato Grosso, no Ceará e no Rio

Grande do Sul” (LEITAO, 2017, s/p). Foi esse o único momento que cita alguma região do país, a partir dessa afirmação que pode ser questionada, uma vez que a ascendência não é o suficiente para representar alguma cultura, estado ou ainda a diversidade cultural brasileira.

Stuart Hall (2016, p.45), ao discorrer sobre os sistemas de representação, define o que seria pertencer a uma cultura, que pode ser resumido como compartilhar o mesmo universo conceitual e linguístico. Sendo assim, Sérgio Sá Leitão, homem que nasceu na cidade do Rio de Janeiro e que, pelo seu currículo, havia vivido até aquele momento entre Brasília e Rio de Janeiro, não poderia compartilhar com pessoas de tantos locais distintos o mesmo universo conceitual e linguístico.

Esse processo de valorizar a miscigenação e tentar integrá-la num só ser é uma forma de tentar apagar diversos desses grupos que compõem o país, num projeto de construção de uma cultura hegemônica. Ainda mais tratando-se de um homem fenotipicamente branco, com poucos ou nenhum traço indígena ou africano.

Mesmo identificando nos discursos essa concentração no Sudeste, pode-se observar também uma preocupação em dizer que não será o ministro de uma região, de um segmento e da necessidade de territorialização do investimento. Pode supor que essas falas compõem a estrutura de superfície dos discursos, que se tratam de elementos do mundo prefigurado para aproximação com o leitor, num processo de construção de um outro discurso. As estruturas profundas do discurso, nas quais apreende-se as formações discursivas e ideológicas, podem ser observadas na valoração das manifestações culturais de origem europeia, que se concentram em produção e recursos na região Sudeste, e isso indica o uso do conceito de cultura que hierarquiza as manifestações culturais.

Conclusão

Na análise das construções narrativas dos discursos de posse foram identificados diversos elementos do mundo prefigurado que, num primeiro momento, parecem contraditórios. Como exemplo, Calero trata dos direitos culturais dispostos pela Constituição Federal, da diversidade cultural e da luta contra discursos de ódio, o que

parece bem contraditório quando observamos a importância que ele atribui à identidade nacional homogênea, chegando ao ponto de defender o financiamento público em cultura em função de sustentar a nacionalidade e o caráter econômico da cultura.

Sendo assim, somente foi possível fazer uma avaliação da ideologia que sustenta os discursos e, conseqüentemente, do grupo que faz parte do governo, ao identificar o que é estrutura de superfície e o que é estrutura profunda nos discursos.

Identificou-se, então, a utilização de temas, na estrutura de superfície, de elementos prefigurados da gestão da cultura do governo do Partido dos Trabalhadores, principalmente os termos que remetem à participação social e diversidade cultural. Isso se faz necessário para uma aproximação com o setor, que teve uma grande adesão àquela proposta de políticas culturais anteriores e que também representaram uma grande resistência ao governo Temer.

Ao mesmo tempo, dialogando com as formações discursivas e ideológicas dos Ministros da gestão Temer, também foram utilizados elementos prefigurados como o nacionalismo e o julgamento crítico ao governo anterior (com temas sobre corrupção e crise econômica), para dialogar com a base de sustentação do governo e com o grupo que apoiou o afastamento do Partido dos Trabalhadores.

Além desses elementos, através das análises das estruturas profundas dos discursos, podem-se identificar outras características que revelaram quais eram as formações discursivas e ideológicas nas quais os ex-Ministros em questão estavam inseridos e qual o mundo refigurado se desejava alcançar com os discursos.

Nas análises, foram identificadas características que remetem à gestão do Ministério da Cultura do governo de Fernando Henrique Cardoso, como a valorização da dimensão econômica da cultura e do estado mínimo. Além do estado mínimo, outra característica do neoliberalismo que foi identificada foi a política de austeridade. Identificaram-se também características que remetem a períodos autoritários da história do Brasil, ao identificar nos discursos o nacionalismo ufanista, hegemônico e excludente e a valorização da miscigenação brasileira, ignorando as violências

contidas nesse processo. Nesse nacionalismo, há a valorização de alguns elementos da cultura popular como o samba, frevo e maracatu, como símbolos da brasilidade.

Ocorre ainda um retorno da valorização da cultura erudita, que esteve presente em praticamente toda a história das políticas culturais do país, até a gestão do ex-Ministro Gilberto Gil.

Além disso, há um distanciamento dos conceitos e valores da gestão imediatamente anterior, não só pelas críticas diretas, mas também pela ausência das políticas que vinham sendo desenvolvidas nos discursos.

Essas características nos direcionam para uma formação ideológica dos ministros que valorizam o conceito de cultura mais restritivo, hierarquizando as manifestações culturais, valorizando mais as manifestações hegemônicas em detrimento das demais. E esse conceito aparece associado a uma valorização de um conceito de política cultural mais formalista, que durante muito tempo excluiu das políticas públicas grande parte da diversidade cultural brasileira.

Desse modo, as construções narrativas identificadas na análise e as características apontadas acima indicam que o objetivo dos discursos era alcançar um mundo refigurado (mimese III, segundo a teoria de Ricouer, 1994), em que se iria mudar a forma como se compreendem e se executam as políticas culturais do país, descontinuando as políticas que estavam sendo desenvolvidas, num retorno às políticas que valorizavam o mercado e uma cultura hegemônica. Mas o uso de elementos do mundo prefigurado da formação discursiva oposta demonstra que não pretendiam fazer essa mudança de forma muito explícita e abrupta, para não piorar a crise que já existia entre o setor cultural e o governo.

Assim, há o retorno à gestão do Ministério da Cultura de representantes do grupo social que defende o conceito de cultura como sinônimo de civilização e o conceito de políticas culturais formalista. Esses discursos indicam que novamente grande parte da diversidade cultural do país seria novamente alijada das políticas culturais e que a construção participativa das políticas culturais seria descontinuada.

Referências

CALABRE, L. História das políticas culturais na América Latina: um estudo comparativo de Brasil, Argentina, México e Colômbia. **Revista Escritos**, Ano 7, n. 7. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2013.

FIORIN, J. L. **Linguagem e Ideologia**. São Paulo: Editora Ática, 1993.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

HALL, S. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 2016.

RICOEUR, P. Cap. 3 Tempo e narrativa. A Tríplice mimese. *In: Tempo e narrativa, tomo I*. Campinas, SP: Papyrus, 1994, p.85-132

RUBIM, A. A. C. Uma visita aos conceitos de políticas culturais na América Latina. *In: Anais do X Seminário Internacional de Políticas Culturais*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2019.

VICH, V. **Desculturizar la cultura: la gestión cultural como forma de acción política**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores, 2014.

CONTEXTO DAS POLÍTICAS CULTURAIS PARA O ENSINO E FORMAÇÃO DE JOVENS CIDADÃOS NO ESTADO DO CEARÁ

Marcel Pereira Pordeus²

Viviane Vieira de Sobrinho³

Resumo

Este artigo explana a conjuntura das políticas culturais no âmbito educacional para a formação cidadã de jovens no Estado do Ceará. Para tanto, abordamos os espaços culturais como premissa para inclusão que oportuniza resgatar adolescentes das ruas e da criminalidade, visto que, os projetos sociais entram em contato com indivíduos que normalmente possuem um tempo ocioso e estão claramente mais expostos às vulnerabilidades sociais. Nesse viés, os direitos humanos e cidadania são enaltecidos com o fomento de políticas culturais que amparam uma gama de jovens em processo de formação educacional e político.

Palavras-chave: políticas culturais; jovens cidadãos; estado do Ceará.

Hodiernamente, é fato que todos os serviços públicos fazem direta ligação com os direitos do cidadão, nesse sentido, asseverando semelhante realidade, nos deparamos com relativo descaso pelo poder público no oferecimento e desvalorização de muitos serviços para o cidadão, alegando sempre déficits econômicos e recursos escassos, quando não, a procrastinação e a burocracia que são os empecilhos reinantes da má administração da máquina pública. Mediante a isso, na conjuntura social que vive o país, com mudanças e crises constantes na governança do atual presidente, a Educação e o descaso com professores sofre problemáticas quanto ao fomento de uma educação essencial, que molde o professor, gestão e alunos para o processo de ensino-aprendizagem com êxito. Ou seja, quando inferimos tais

² Universidade Estadual do Ceará. E-mail: marcel.pordeus@aluno.uece.br

³ Universidade Federal do Ceará. E-mail: vivi_vieira13@yahoo.com.br

ocorrências, sabemos que a cidadania somente será uma máxima, quando os direitos na educação for uma constante, e não somente uma política pública isolada.

No texto de Maria Vitoria de Mesquita Benevides (1994): “Cidadania e Democracia”, a autora discorre sobre os conceitos de cidadania e de educação política, em que cita os termos: *Bravo e incorruptível*, na luta contra a discriminação. Deste fato, é apresentada uma ideia moderna de cidadania, fazendo inferências com os direitos do cidadão precursores nas raízes do imaginário francês. Somando-se a isso, a autora chama atenção para o termo patriota, no viés republicano, revolucionário, contanto, indaga-se o que é ser patriota mediante uma conjuntura em que se é espoliado e explorado.

A autora faz distinção entre conceitos múltiplos de compreensão de cidadania, em que para a vertente esquerda, significa aparência de democracia, pois discrimina todas as classes, o que fortalece a desigualdade. Dalmo Dallari (2004) discorre acerca dos direitos do cidadão, se referindo aos direitos da pessoa humana. Fazendo contraponto a este pensamento, para setores da direita, a igualdade está dentro de um âmbito jurídico, e a cidadania pode ser algo indesejável e até ameaçadora. Ou seja, quando se trata de uma vertente de direita apregoar que cidadania é um possível sinônimo de ameaça, percebemos uma supressão de valores sociais tanto postulados na Constituição brasileira, em que o direito à liberdade, isonomia e livre pensamento é colocado em xeque por uma ala radical política, que crê ter prerrogativas em detrimento de uma classe social discriminada pelos mesmos.

Com efeito, o texto apregoa que na teoria constitucional moderna, os cidadãos são um sujeito jurídico com vínculo com o Estado, livres e iguais perante a Lei, no entanto, súditos do Estado. Com efeito, quando se lê citados vocábulos, podemos fazer imediata ligação com o significado de cidadania e sua relevância hodiernamente, pois em uma democracia liberal, está inserido no contexto de liberdades individuais, como direito de locomoção, pensamento, expressão, integridade física, associação etc.

Educação, Direitos Humanos e Políticas Culturais

Pensar acerca da significância da Educação em Direitos Humanos nos remete a muitas dificuldades inerentes a problemática da falta de investimentos e

desvalorização na Educação. Para tanto, que referente a “[...] educação, em seu sentido mais amplo, e a escola, concretamente, não podem manter-se à margem dos problemas que preocupam os seres humanos de nossa época [...]” (TUVILLA RAYO, 2004, p. 85 *apud* GORCZEVSKI; TAUCHEN, 2008, p. 71).

Podemos postular que a Educação em Direitos Humanos está ligada diretamente a formação de uma cultura de respeito à dignidade da pessoa humana, por meio do incentivo de hábitos e comportamentos associados a valores, tais como igualdade, solidariedade, cooperação, tolerância e paz. Quando se discorre sobre a cultura, não nos limitamos apenas a algo voltado para costumes de povos, mas sim a um tema amplo, inerente a própria vida, a valorização do ser humano. Quando se discute esse mote, temos de ter em conta que a Educação, Saúde, a isonomia em si, são fatores que dão sustentáculo para que os Direitos Humanos sejam realizados em sua plenitude. Com isso, é relevante enaltecer o fato de que os Direitos Humanos não podem se autossustentar sem uma premissa social que dê suporte a sua significância para uma cidadania.

Marilena de Chauí (2007) discorre que cidadania se define pelos princípios da democracia, que significa necessariamente conquista e consolidação social e política. Contudo, na atual conjuntura que vive o país, com o alto déficit na saúde, na educação, no meio ambiente e muitos outros setores sociais existentes no país, não se pode postular uma democracia em um governo de extrema direita que atenta contra os demais poderes e que fomenta a desigualdade social, beneficia banqueiros e o setor agrário em detrimento da preservação ambiental. Deste fato, indagamos: Onde está a cidadania mediante tanto autoritarismo e antigoverno?

Onde está a Educação num país que estimula a não leitura, ao afirmar que livros “tem muita coisa escrita”, isto é, um escárnio que não fomenta em nada a pauta educacional da alfabetização e inclusão. Com efeito, Silva (1999, p. 305), apregoa que a: “[...] cidadania qualifica os participantes da vida do Estado, é atributo das pessoas integradas na sociedade estatal, atributo político decorrente do direito de participar no governo e direito de ser ouvido pela representação política”. Como se verifica, cidadania está muito próxima do nacionalismo, até porque a forma de se adquirir cidadania é pela nacionalidade, que é um conceito jurídico, enquanto aquele

seria um conceito político. Para Dimenstein (2002, p. 22 *apud* GORCZEVSKI; TAUCHE, 2008, p. 68):

Cidadania é o direito a ter uma ideia e poder expressá-la. É poder votar em quem quiser sem constrangimento. É processar um médico que age com negligência. É devolver um produto estragado e receber o dinheiro de volta. É o direito de ser negro, índio, homossexual, mulher sem ser discriminado. De praticar uma religião sem ser perseguido.

De acordo com citados autores, não há como conceituar cidadania sem considerar a conjuntura social ao qual está inserida. Posto que esta é passível de adquirir formatos únicos que variam com o tempo e as condições socioeconômicas. Os teóricos liberais, do séc. XVIII, fundamentaram a cidadania na igualdade e no exercício da liberdade. Os teóricos socialistas, principalmente com a influência de Karl Marx, dão preferência aos direitos sociais e econômicos. Somando-se a isso, a definição de cidadania está intrinsecamente ligada ao acesso à saúde, educação, trabalho, dentre outros.

Dando continuidade às asseverações aqui explanadas, no texto de Boaventura de Sousa Santos: “Por uma definição multicultural de direitos humanos”, iremos apresentar as premissas responsáveis pela transformação dos direitos humanos num projeto cosmopolita, e o que significa a hermenêutica diatópica na concepção do autor. Nesse sentido, Boaventura cita que o termo globalização deve ser considerado no plural, em que cita quatro formas de compreensão da mesma. A primeira forma é conhecida como localismo globalizado, por meio de atividades multinacionais, a transformação da língua inglesa, *fastfood* americano, leis de propriedade intelectual etc.

A segunda forma se chama globalismo localizado, que incluem desflorestamento e destruição de recursos naturais, uso turístico de tesouros históricos, lugares ou cerimônias religiosas, conversão da agricultura de subsistência em de exportação. Desvalorização do salário de um grupo étnico por uma elite que os considerara como inferior, decorrente de um processo de liberalismo que aflige o sistema capital e aliena o mundo do trabalho.

A ideia de liberalismo surgiu junto com o Iluminismo, os primeiros autores que tocaram no assunto foram profundamente inspirados na crença da liberdade como fonte de

mudança e progresso, esse progresso é compreendido atualmente como desenvolvimento econômico, e esse desenvolvimento não pode se restringir ao dinheiro, no entanto, envolve diversos fatores que combinados produzem bem-estar social e conseqüentemente maior desenvolvimento da nação.

Nesse sentido, é essencial que a população tenha conhecimento da diversidade cultural, do mundo plural, dos hábitos e costumes de outras sociedades, como também os costumes do seu povo, para que isso ocorra é fundamental que haja investimentos em museus, em exposições históricas-culturais ou artes cênicas que retratem o mundo que está fora do alcance para maior parte da população, e para que os indivíduos tenham acesso democraticamente a esse leque de informações.

A exemplo do que foi retrocitado, o Estado do Ceará se responsabilizou por distribuir recursos para a realização de expressões culturais conforme a administração da Secretaria da Cultura com políticas públicas, dentro do âmbito da cultura. Nessa perspectiva, política cultural é definida pelo livro como: “[...] um conjunto de intervenções, sejam elas implementadas pelo Estado ou pela sociedade civil” (BARBALHO, 2016, p. 28).

O estado trabalha para estabelecer articulações culturais que absorvam as necessidades da população, porém, a forma que o governo põe em prática é um ponto de inflexão, para tanto, iremos descrever e distinguir as diferentes formas que o governo tem se debruçado diante das urgências de inclusão cultural em nosso país. É importante destacar que a indústria da cultura possui um grande peso dentro da economia e da vida das pessoas, com um grande poder de impulsionar a economia local e incentivar artistas gerando emprego e renda, além disso, o governo deve por meio da cultura viabilizar a “inclusão social”, em especial de jovens em “situação de risco” (BARBALHO, 2015), a fim de diminuir a desigualdade no que tange ao acesso a diversidade cultural por meio de políticas culturais.

A constituição Federal aborda o direito a cultura como um direito fundamental para a vida em sociedade, logo, o Estado tem o dever de garantir que a sociedade tenha acesso ao lazer e a cultura, nesse sentido, leis de incentivo à cultura vieram para

solidificar o papel do Estado, assim como o financiamento de meios culturais por meio do Fundo Nacional da Cultura (FNC).

Com efeito, como cidadãos, temos o direito de exercer nosso direito a cultura, e para que de fato os estados e municípios possam ser contemplados com o entendimento, a secretaria especial da cultura busca valorizar a manifestação cultural, lazer e esporte, conforme projetos e associações.

Quando nos referimos a políticas culturais que atendam a população, nós também precisamos levar em conta que dentro de toda perspectiva de liberalismo presente no Estado, e como esse modo operante de política pública está assistindo a sociedade, nessa lógica, há uma vertente peculiar chamada liberalismo processual que é compreendido dentro do livro *Política Cultural e desentendimento*, ao asseverar que: Uma sociedade liberal processual, portanto, é aquela que é “neutra” no que se refere às definições de “vida boa” e do “sentido de vida”, único modo de garantir uma relação justa entre os cidadãos e cidadãs, bem como o tratamento igualitário por parte do Estado (BARBALHO, 2016, p. 50).

O liberalismo processual nos permite pensar que necessidades coletivas devem de fato estar dentro das pautas políticas, assim como no processo de tomada de decisão diante de quaisquer mudanças de um estado democrático. Podemos citar Jean-Jacques, que se tornou popular por causa do seu livro *Contrato Social*, no qual se debruça pela ideia de que para haver harmonia dentro de uma sociedade, é esperado que os cidadãos renunciem a suas liberdades individuais em prol das decisões, leis do estado e que este é responsável por promover a então justiça. A primeira e a mais importante consequência decorrente dos princípios até aqui estabelecidos é que só a vontade geral pode dirigir as forças do Estado de acordo com a finalidade de sua instituição, que é o bem comum [...]. Ora, somente com base nesse interesse comum é que a sociedade deve ser governada (ROUSSEAU, 1987, p. 43).

Com efeito, o governante possui a obrigação de zelar pela liberdade e igualdade, e no caso desse governante não seguir a vontade coletiva, no entanto, colocar o bem-estar de uma parcela da sociedade em detrimento da maioria, esse mesmo governante

deveria ser deposto, deste fato, postulamos que Rousseau foi um filósofo muito importante para a construção do que hoje chamamos de democracia.

Nesse ponto, pode-se citar os projetos fomentados na cidade de Fortaleza, tais como o Cuca, Centros Urbanos de Cultura, Arte, Ciência e Esporte (Cucas), mantidos pela Prefeitura de Fortaleza, por meio da Coordenadoria Especial de Políticas Públicas de Juventude. O projeto Cuca de Fortaleza possui a finalidade de entregar as comunidades carentes a oportunidade de fazer cursos de aprimoramento em diversas áreas, inclusive com cursos de arte, dança e teatro, esses centros culturais se encontram em locais estratégicos e que beneficiam os indivíduos mais carentes. Esses espaços culturais dão aos jovens uma nova perspectiva de vida e atividades produtivas que buscam resgatar adolescentes da rua e da criminalidade, visto que, os projetos sociais entram em contato com indivíduos que normalmente possuem um tempo ocioso e estão claramente mais expostos à criminalidade, à influência negativa e ao uso de drogas ou afins.

Essa filosofia de Liberalismo processual pode ser aplicada superficialmente pelos projetos de incentivo à cultura, pois não consegue se estender de modo igualitário pelo tecido social, visto que a sociedade é composta por relações complexas, e acompanhar conflitos sociais a fim de solucioná-los não têm sido o alvo do atual governo. As minorias nessa mesma filosofia de pensamento não são prioridade, visto que normalmente apesar da linha de pensamento processual ser encarada como bem-estar social, ela não visa atender de forma singular, e por vezes as minorias precisam de um atendimento diferenciado sob a luz de um olhar mais atento, para só então conseguir de fato entregar as mesmas oportunidades aos cidadãos.

Teoricamente o governo deveria agir constantemente na prerrogativa neutra que não privilegia grupos específicos, no entanto a realidade é bem diferente, dentro das comunidades mais pobres o acesso à cultura é definitivamente precário, apesar do projeto possibilitar a inclusão dos jovens carentes a cursos que seriam inviáveis financeiramente, ainda há outros fatores que podem sinalizar certa contradição. A exemplo do Cuca, ainda que seja um espaço de lazer, ainda há uma certa tensão dentro do exercício da liberdade, visto que a comunidade adjacente ao Cuca normalmente é dominada por facções criminosas, logo, pessoas de outros bairros se

sentem extremamente receosos de se deslocar para usufruir das práticas e ações que o Cuca oferece, essa experiência real reflete a então desigualdade ao acesso livre e democrático.

Nessa ótica de crítica ao nosso então sistema de distribuição dos pontos culturais, nós podemos perceber que há questões que transcendem a compreensão do que é igualitário, é nessa mesma linha de pensamento, na qual a perspectiva de individualidade é traduzida de maneira singular dentre a sociedade, que o Liberalismo substancial vem tomando voz e mostrado que a dimensão política não pode negar a realidade da natureza complexa do homem.

Para os simpatizantes dessa visão libertista, o contexto e a individualidade imperam dentro da cultura, nesse sentido, não é possível desconectar esses dois assuntos, tratar individualmente as pessoas é dar a elas uma atenção e cuidado que estão em sintonia com a necessidade, ou seja, as pessoas merecem serem assistidas na proporção de suas dificuldades, conforme o livro *Política Cultural e desentendimento*: “Uma sociedade substancialista, portanto, se caracteriza pela forma como trata suas minorias, inclusive aquelas formadas por cidadãos que não compartilham a definição comum de boa vida” (BARBALHO, 2015, p. 68).

Nessa perspectiva, o governo deve levar em conta os conflitos e a dinâmica de costumes e práticas locais que irão interagir diretamente com as políticas públicas, logo, quaisquer projetos culturais ou não, precisam passar por uma triagem de conflitos, estudar seu público e propor além da solução central, também proporcionar soluções secundárias. A inclusão deve se expandir e atingir as minorias, e esse é um dever do estado, alcançar a população dentro das limitações individuais. A representatividade e cursos voltados aos indivíduos que possuem alguma limitação física ou mental, é um exemplo de diferenciação, no qual pressupõe que o bem-estar daquele cidadão possui méritos distintos, como o seminário cultura do acesso que ocorreu 2018 em Fortaleza, no qual pôde ser visto como uma política cultural substancialista.

Deste fato, contemplar as minorias dentro dos projetos de políticas públicas deve ser considerado e estudado para que de fato a inclusão cultural não se restrinja a poucas

peçoas, essa lógica pode ser aplicada sobre o público como também aos agentes culturais, nos quais são responsáveis por estruturar projetos culturais. A lei Rouanet é um exemplo de benefício que em tese deve ser disputado de maneira que os projetos que estiverem dentro de um padrão de coletividade, e forem mais interessantes do ponto de vista político, estes possam ser contemplados com investimentos públicos, porém, essa então disputa que é pautada na tal meritocracia, possui vieses muito tendenciosos nos quais privilegiam as grandes companhias artísticas.

Se por um lado esses profissionais são escolhidos por possuírem certo mérito de carreira, experiência e estrutura, outros artistas se sentem lesados no ponto de vista de visibilidade e financeiramente, pois são excluídos com muita facilidade por não conseguirem competir de maneira igual, nesse sentido, a lei Rouanet é encarada como uma política pública liberal processual. Visto que, passa por cima das concepções individuais e sociais, estas por sua vez são responsáveis por criar polos que segregam a qualidade do entendimento e abstêm as cidades menores ou artistas iniciantes de usufruir um benefício que até então deveria ser inclusivo.

Deste fato, analisar a grande discrepância de acesso a arte nos mostra que ainda há muito serviço de redistribuição de recursos, enquanto as capitais são alvos de investimentos consideráveis, outros locais mais distantes são punidos pela ausência de artistas dispostos a levar sua contribuição para locais distantes. Logo, os indivíduos naturalmente mais pobres são particularmente excluídos da cadeia cultural de cinema, arte, filmes e livros. De acordo com habitantes dos 1.185 municípios que não possuem bibliotecas públicas, para se ter uma ideia, há 5.141 municípios que não têm sequer uma sala de cinema.

Os dados foram tirados do "Perfil dos Municípios Brasileiros", traçado pelo IBGE (2017), nesse cenário é possível perceber certo nível de segregação da cultura e monopólio dos bens culturais. O exemplo mais recente foi a implementação que o Governo do Estado do Ceará anunciou, com a abertura de um Edital "Cultura DendiCasa: Arte de Casa para o Mundo", o investimento chegou na casa de 1 milhão para artistas cearenses, no qual visava promover o protagonismo cultural online e em plataformas digitais, nesse contexto tão frágil no qual estamos vivendo, a comunidade

artística tem enfrentado um grande desafio, que é não poder exercer sua profissão por condições externas e incontroláveis.

Desse modo, recursos da Secretaria da Cultura (Secult) foram enviados para mitigar os problemas econômicos dos trabalhadores do ramo da cultura, nos quais estão impossibilitados de gerar renda, nesse sentido, nós podemos perceber com muita clareza que essa ação governamental pode sustentar muitas famílias que dependem do público e de possíveis aglomerações para poder colocar em prática suas habilidades e conhecimentos, mas que por conta do Decreto Estadual de restrições devido a pandemia de Covid-19, não pôde exercer de modo pleno sua profissão.

Dentro de um contexto e de um olhar atento às necessidades plurais, nós podemos encarar essa medida do governo como de cunho liberal substancial, pois está embasada em uma compreensão de dificuldades, ademais, há outras iniciativas tais como a Lei Aldir Blanc de emergência cultural, na qual transfere só ao Ceará 138 milhões de reais, nos quais pretendem alcançar os indivíduos que de fato estão sendo impactados negativamente pelo isolamento social e desemprego. Os detalhes dessa distribuição claramente precisam de um acompanhamento rigoroso, para então estarmos cientes de que nosso papel como cidadãos é criticar e analisar com muito cuidado se há um sistema de privilégios por trás de quaisquer projetos de políticas públicas.

Na próxima discussão, vamos esmiuçar a compreensão de Pedro Demo (2006) quanto as políticas públicas de direitos humanos e de educação em direitos humanos, em suas assertivas da significância da Política Pública nessa temática, e mostrar as estratégias apresentadas pelo autor para o desenvolvimento de suas asserções.

Demo (2006) assevera que qualquer política de direitos humanos é mais passível de funcionar dentro de uma organização popular sistematizada do que se dependêssemos exclusivamente do Estado para auferir algum benefício social, em que se perde a “boa intenção” da prática, devido ao fato de a pressão democrática ser realizada da esfera mais simples para a mais complexa e/ou complexada (TOURAINÉ, 1996 *apud* DEMO, 2001, p. 01).

Demo assevera que com a diminuição do Estado e das políticas sociais existentes, conseqüentemente se reduz o espaço para os direitos humanos coexistir, haja vista diminuir os esforços para o denominado “terceiro setor”. O autor cita Vieira (2001 *apud* DEMO, 2001, p. 01), que postula que a luta pelos direitos humanos passa por crescente complexidade na atual conjuntura de globalização, estigmatizada em suas intempéries e perversidades, como afirmou Milton Santos (2002) em sua obra: *Por uma outra globalização*.

Portanto, os Direitos Humanos fazem uma ligação direta com a cidadania, entendida esta como a descoberta da prerrogativa de ter direito. Mediante a isto, tal debate somente progrediu com a valorização de tal temática. Isto é, o autor discorre que com a questão da valorização dos direitos reais garantidos ao homem, como o da educação, capacidade de organização política, controladas governamentalmente por meios democráticos, garantem uma cidadania para as pessoas, desta forma fazendo com que seus direitos humanos sejam preservados. Contudo, ainda se somando às assertivas do autor, ainda citamos os direitos à sobrevivência, moradia, alimentação e outros que garantem a dignidade da pessoa humana.

Nas assertivas de Douglas Cesar Lucas e Leonice Cadore Oberto (2010), vamos permear as especificidades dos conceitos: Redistribuição versus reconhecimento, e apresentar como as políticas de reconhecimentos podem utilizadas em políticas de direitos humanos.

Citados autores discorrem que ultimamente tal temática surge com frequência como nova condição da teoria crítica que nos remete a interpretações, e novas formulações para as problemáticas que assolam a sociedade atualmente. Nesse sentido, os autores citam que a globalização, dentre outros fatores, tais como a política de identidades culturais e étnicas, fazem parte de um cenário global que se debate em demasia. No artigo *Redistribuição versus reconhecimento: apontamentos sobre o debate entre Nancy Fraser e Axel Honneth*, Douglas Cesar Lucas e Leonice Cadore Oberto citam Nancy Fraser e Axel Honneth, que discorrem os riscos para a atual trajetória da globalização inerentes a questão de caráter identitário e de reconhecimento:

[...] o risco da substituição das lutas por redistribuição pelas lutas por reconhecimento [...]. Para neutralizar este risco, proporei uma análise

da justiça social. [...] o risco da atual centralidade da política cultural [...]. Para que este risco seja neutralizado, proponho uma concepção não identitária do reconhecimento adequada à globalização [...] o risco de a globalização estar a subverter as capacidades do Estado para reparar os tipos de injustiça. A fim de neutralizar este risco, proporei uma concepção múltipla de soberania que descentre o enquadramento nacional. Em cada um dos casos, as concepções propostas assentam em potencialidades emancipatórias que estão a despontar na atual constelação (FRASER, 2002, p. 10 *apud* LUCAS; OBERTO, 2010, p. 35).

Na opinião da autora, o reconhecimento está ligado ao tema estatuto social, posto que o que se almeja não é necessariamente o reconhecimento em uma sociedade globalizada, como também não é sua identidade cultural, de grupo, mas sim “[...] o estatuto individual de seus membros como parceiros de pleno direito na interação social” (FRASER, 2002, p. 15 *apud* LUCAS; OBERTO, 2010, p. 35).

Ainda de acordo com Fraser (2008, p. 168-169 *apud* LUCAS; OBERTO, 2010, p. 33):

[...] a justiça requer arranjos sociais que permitam a todos os membros (adultos) da sociedade interagir entre si como pares. São necessárias pelo menos duas condições para que a paridade participativa seja possível. Primeiro, deve haver uma distribuição de recursos materiais que garanta a independência e ‘voz’ dos participantes. [...] a segunda condição requer que os padrões institucionalizados de valor cultural expressem igual respeito por todos os participantes e garantam iguais oportunidades para alcançar a consideração social.

Em suma, um exemplo que pode ser dado quanto à redistribuição é a concepção marxista da classe trabalhadora explorada. Pois para esta classe, a fórmula para a injustiça é a redistribuição e não o reconhecimento.

Considerações Finais

Nas asserções aqui desenvolvidas neste artigo, defendemos que o ensino deve ser usado para libertar mentalmente as pessoas do mecanismo de controle social, não as utilizar para só alimentar o sistema capitalista, haja vista as pessoas possuírem suas particularidades, habilidades e competências que devem ser descobertas e valorizadas. Desse modo, vale salientar que os educadores devem reforçar substancialmente o protagonismo, realçar as qualidades e ensinar os alunos que eles estão no caminho ideal para adquirir suas conquistas, buscar reiterar valores como a gentileza, honestidade, humildade para que o ambiente escolar seja considerada um

lugar saudável, e que a cultura como processo enriquecedor e relevante na valorização do ser humano, é questão essencial para enaltecer a igualdade e disseminar a educação sem zonas limítrofes sociais ou econômicas.

Contanto, postulamos que isso não é algo inerente à formação de graduação do docente, mas de uma qualificação profissional dentro de um fomento governamental, de uma política pública educacional que ampare, crie e fiscalize o andamento da agenda para promoção de políticas culturais para o ensino e formação de jovens cidadãos no estado do Ceará.

Referências

BRASIL. **Dados do IBGE sobre o acesso à cultura**. Disponível em: http://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com_content&view=article&id=2043:catid=28&Itemid=23. Acesso em: 20 dez. 2021.

BENEVIDES, M. V. de M. Cidadania e democracia. **Lua Nova**, n. 33, São Paulo, ago. 1994. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-64451994000200002>. Acesso em: 05 fev. 2022.

BARBALHO, A. **Política Cultural e Desentendimento**. Fortaleza: IBDCult – Instituto Brasileiro de Direitos Culturais, 2016.

BARBALHO, A. **Democracia radical e pluralismo cultural**. Para ler Chantal Mouffe. São Paulo: Lumme, 2015.

CEARÁ. **Seminário de acesso à cultura**. Disponível em: <https://www.secult.ce.gov.br/2018/12/04/seminario-cultura-do-acesso-arte-e-acessibilidade-acontece-dia-11-12-no-teatro-carlos-camara/>. Acesso em: 27 jan. 2022.

CEARÁ. **Edital Ceará Dendi casa**. Disponível em: Disponível em: <https://www.secult.ce.gov.br/2020/03/23/enfrentamento-ao-coronavirus-editalcultura-dendicasa-sera-lancado-pelo-governo-do-estado-atraves-da-secult-cominvestimento-de-r1milhao-para-artistas-cearenses/>. Acesso em: 27 jan. 2022.

CEARÁ. **Lei Aldir Blanc de emergência cultural**. Disponível em: <https://www.secult.ce.gov.br/lei-aldir-blanc/>. Acesso em: 28 jan. 2022.

CHAUI, M. **Cultura e democracia**: o discurso competente e outras falas. São Paulo: Cortez, 2007.

DALLARI, D. de A. **Direitos Humanos e cidadania**. 2. ed., São Paulo: Moderna, 2004. 122 p.

DEMO, P. **Política Pública de Direitos Humanos**. Brasília, UnB, 2001. Disponível em: https://docs.google.com/document/pub?id=1U2Ugfyhhv7qhlWOWJu1LC5-wz6pv_VMPTmRZHA5z2DM. Acesso em: 06 fev. 2022.

DEMO, P. **Política social, educação e cidadania**. 6. ed., Campinas: Papyrus, 2006.

GORCZEWSKI, C.; TAUCHEN, G. **Educação**, Porto Alegre, v. 31, n. 1, p. 66-74, jan./abr. 2008.

LUCAS, D. C.; OBERTO, L. C. Redistribuição versus reconhecimento: apontamentos sobre o debate entre Nancy Fraser e Axel Honneth. **Revista de Estudos Constitucionais, Hermenêutica e Teoria do Direito (RECHTD)**, v. 2, n. 1, p. 31-39, jan-jun. 2010. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/RECHTD/article/view/4773>. Acesso em: 05 fev. 2022.

MARTÍN-BARBERO, J. Tecnicidades, identidades, alteridades: mudanças e opacidades da comunicação no novo século. In: MORAES, Denis. (Org.). **Sociedade midiaticizada**. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

MORRISSEY, J. El uso de TIC en la enseñanza y el aprendizaje. Cuestiones y desafíos. In: **Las TIC**: del aula a la agenda política. Ponencias del Seminario internacional Cómo las TIC transforman las escuelas. Disponível em: http://www.unicef.org/argentina/spanish/IIPE_Tic_06.pdf. Acesso em: 07 jan. 2022.

ROUSSEAU, J. O contrato social. In: **Coleção Os pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 1987. p. 43

SANTOS, B. de S. Uma concepção multicultural de direitos humanos. **Lua Nova** [online]. n. 39, 1997, p. 105-124. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-64451997000100007>. Acesso em: 06 fev. 2022.

SANTOS, M. **Por uma outra globalização**: do pensamento único à consciência universal. Rio de Janeiro: Record, 2002.

SILVA, L. H. (Org.). **Escola Cidadã – Teoria e Prática**. Petrópolis, R.J, Ed. Vozes, 1999.

DESAFIOS E POSSIBILIDADES NA CONSTRUÇÃO POLÍTICO-CULTURAL NA UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS

Jorge André Paulino da Silva⁴

Anna Christina de Queiroz Rodrigues⁵

Fátima Caroline Pereira de Almeida Ribeiro⁶

Nicolle Malta Pontes Freire⁷

Diogo Oliveira Braz⁸

Resumo

Este artigo apresenta o processo de elaboração da Política Cultural de uma Instituição Pública de Ensino Superior (Ipes), a Universidade Federal de Alagoas (Ufal). Busca-se, nesta pesquisa, expor uma recuperação histórica das políticas culturais no Brasil, fazendo uma abordagem crítica sobre a importância destas políticas para a efetivação dos princípios garantidos pela Constituição Federal. Propõe-se também uma análise específica dos elementos constitutivos da minuta em discussão, à luz do regime jurídico. A trajetória explicitada permitiu que a Ufal avançasse em um debate mais amplo – não mais restrito aos servidores produtores culturais – sobre a necessidade de uma Política Cultural, formalizando uma comissão que encaminhará os trâmites necessários para a construção do documento final, de forma participativa e que reflita as demandas da comunidade acadêmica em consonância com os princípios de uma Universidade Pública.

Palavras-chave: cultura; universidade; política cultural.

Esta pesquisa tem como objetivo apresentar o processo de elaboração de Política Cultural em uma Instituição Pública de Ensino Superior (Ipes), a Universidade Federal de Alagoas (Ufal). Propõe-se, aqui, expor uma recuperação histórica das políticas culturais no Brasil e uma abordagem crítica sobre sua importância para a efetivação dos princípios garantidos pela Constituição Federal, por meio de uma análise

⁴ Universidade Federal de Alagoas. E-mail: jorge.silva@proex.ufal.br

⁵ Universidade Federal de Alagoas. E-mail: anna.rodrigues@proex.ufal.br

⁶ Universidade Federal de Alagoas. E-mail: caroline.almeida@proex.ufal.br

⁷ Universidade Federal de Alagoas. E-mail: nicolle.freire@proex.ufal.br

⁸ Universidade Federal de Alagoas. E-mail: diogo.braz@proex.ufal.br

específica dos elementos constitutivos da minuta em discussão, à luz do regime jurídico.

Os tópicos presentes no texto versam sobre o histórico da política cultural no Brasil; a relação entre cultura e universidade; os desafios e as possibilidades para as políticas culturais; processos específicos de elaboração de uma política cultural na Universidade Federal de Alagoas e aspectos de constituição e política cultural universitária, tomando o caso da Ufal como base.

Política cultural no Brasil ao longo da história

As políticas culturais são um importante fator agregador de grupos sociais excluídos e marginalizados, ao democratizar do acesso a bens culturais, proporcionando a membros desses grupos expressar as próprias cultura e modo de vida. Com a promoção de políticas públicas, o Estado assume papel fundamental na visibilização de atividades e de grupos artísticos.

Desde o Estado Novo (1930-1945), quando foram implementadas, as primeiras iniciativas das políticas culturais no Brasil passaram por diversas modificações. Guimarães (2020) afirma que “[o]s períodos de autoritarismo, militarismo e abertura mercadológica imprimiram um caráter distinto às políticas que definiram a forma pela qual o Estado trata a política cultural”. Compreende-se que as políticas culturais não podem ser dissociadas do contexto histórico e do Governo da época.

De acordo com Calabre (2014),

No Brasil, definir política cultural como um campo no qual devem atuar o poder público e os mais diversos setores da sociedade civil, há alguns anos, era falar de um modelo ideal, quase utópico. A história das políticas culturais no Brasil, até a chegada do século XXI, teve seus pontos altos, contraditoriamente, nos períodos de governos autoritários. Tal conjuntura não atende aos preceitos do conceito de políticas culturais que foi construído, internacionalmente, a partir da década de 1970, tendo por base ações conjuntas e partilha de poder decisório entre Estado e sociedade civil.

Durante o Estado Novo (1930-1945), o Brasil estava imerso em um contexto de diversas e significativas mudanças na sociedade, na cultura e na economia. Getúlio

Vargas, por meio do golpe de Estado resultante da Revolução de 1930, assumiu a Presidência do País no que seria um Governo Provisório. O Estado Novo foi marcado por aspectos como centralização política, governança autoritária e intenção de formar uma identidade brasileira e a adoção, dentre outras, das seguintes medidas e ações: fechamento do Congresso Nacional e dissolução das Assembleias Legislativas estaduais e municipais; criação da Justiça Eleitoral; direito ao voto e à candidatura a mulheres maiores de 21 anos; criação do Ministério do Trabalho.

Em 1936, o escritor Mário de Andrade elaborou o anteprojeto de criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional (Span), órgão que hoje corresponde ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). Durante o Estado Novo, também foram fundados o Instituto Nacional do Cinema Educativo (Ince) e o Instituto Nacional do Livro (INL), que proporcionou o desenvolvimento do mercado editorial nacional.

Mário de Andrade foi um dos organizadores da Semana de Arte Moderna de 1922, realizada no Theatro Municipal de São Paulo, que resultou na posterior criação do Movimento Modernista do Brasil. A ação propunha a elaboração de uma arte com identidade nacional, valorizando a cultura brasileira e renovando a estética da literatura, das artes plásticas e de outras manifestações artísticas produzidas em território nacional. Para André Botelho (2020), além do pontapé inicial para o surgimento de um movimento cultural e estético nacional, a Semana de 22 engloba, pelo viés sociológico, definições de cultura e sociedade mais expansivas.

Botelho (2020) destaca a participação de Mário de Andrade como fundamental na instituição do Movimento Modernista no âmbito da cultura nacional. Segundo o autor, “na sucessão das gerações enlaçadas por seus valores e práticas estéticas e culturais, o modernismo acabou se impondo como uma espécie de ponto de vista, de lugar de onde se observar e avaliar a cultura brasileira”, indo além do caráter de movimento cultural estético e propondo debates políticos acerca das relações entre intelectuais e o Estado, mais precisamente o Estado Novo estabelecido por Vargas. No mesmo texto, o pesquisador afirma que havia “empenho dos modernistas na renovação cultural brasileira e o lugar estratégico que a própria ideia de ‘cultura nacional’ passava a assumir no projeto centralizador do Estado autoritário e corporativo que então se implantava”.

Surge a questão: “[s]eria possível, porém, aproximar a participação dos modernistas no Estado Novo de uma estratégia característica dos movimentos sociais?” (BOTELHO, 2020). De um lado, os movimentos sociais, em sua formação clássica, exigiriam do Estado uma mudança estrutural, a fim de redistribuir os recursos, enquanto os movimentos culturais buscariam, coligando-se ao Estado, promover alterações nas matrizes culturais sociais, modificando aspectos que orientam a instituição estatal como detentora de poder. Situados entre a vida pessoal e a atuação política, os movimentos culturais associam-se a diversas modificações na formação identitária individual em sociedades modernas, intervindo em modos de comunicação e na compreensão da cultura, gerando ou não efeitos em outros movimentos da mesma natureza, grupos provenientes do interior ou, até mesmo, movimentos sociais (BOTELHO, 2020).

O ministro Gustavo Capanema, durante sua gestão, entre 1934 e 1945, à frente do Ministério dos Negócios da Educação e Saúde Pública – ao qual se encontrava subordinada a pasta da Cultura, “foi pioneiro ao enxergar a cultura como um elemento progressista capaz de beneficiar a nação através da formação de um cidadão brasileiro. [...] [A] elaboração de uma política cultural foi vista como alicerce para o desenvolvimento do país” (GUIMARÃES, 2020). De acordo com Albino Rubim (2007), “[a] gestão inauguradora de Vargas/Capanema cria uma outra e difícil tradição no país: a forte relação entre governos autoritários e políticas culturais”. Sob o ponto de vista do autor, essa relação representa um tópico marcante e problemático na história das políticas culturais brasileiras.

Após o fim da Era Vargas, o Brasil passou por um período democrático, entre 1945 e 1964. No âmbito da Cultura, destacaram-se: aumento do consumo cultural; crescimento das emissoras de rádio; estímulo da produção de filmes; politização das artes e de movimentos como o Cinema Novo, nas artes visuais, e a Bossa Nova, na música. Mesmo com toda a efervescência vivenciada no setor, as políticas culturais desse período não tiveram uma participação ativa por parte do Governo. Com o fim do Estado Novo, a iniciativa privada assumiu a elaboração de políticas e ações culturais, antes concentradas nas mãos do regime autoritário.

Observa-se, então, que a instabilidade política brasileira deixou um legado de alternância entre o autoritarismo e a ausência de planejamento nas políticas culturais.

É dever do Estado utilizar as políticas públicas para garantir os direitos presentes na Constituição Federal, com base no princípio fundamental da dignidade da pessoa humana, constitucionalmente estabelecido (BRASIL, 1988). Em Governos democráticos e estáveis, cabe aos cidadãos e às cidadãs assumir seu papel de sujeitos/as de direitos e obrigações, cobrando do Estado a realização de políticas públicas não só na área de Cultura, como também em Educação, Saúde e outros setores, colocando o interesse público e coletivo acima do individual.

Na atual conjuntura, faz-se cada vez mais necessária uma participação social ativa em defesa dos direitos estabelecidos constitucionalmente e do acesso às políticas públicas por todos os grupos sociais, sem exclusão ou marginalização de nenhum deles.

Cultura e instituições públicas de ensino superior

As Instituições Públicas de Ensino Superior (Ipes) e sua interface com a cultura têm sido pauta de debates constantes no Brasil atualmente. A partir da redemocratização do País, as universidades federais brasileiras vêm passando por uma série de transformações, às vezes gradativas, por ora aceleradas, tanto no sentido de ampliá-las, pensando em estrutura e acesso público, quanto para entregá-las ao capital, tão somente, e fazê-las econômicas e tecnicistas. A cultura sempre teve um papel de destaque no cenário acadêmico e várias vitórias foram abarcadas por processos de construções culturais coletivas dentro e fora dos muros das Instituições de Ensino Superior (IES), como a política de cotas e a ampliação das pesquisas na área cultural. Para nossa discussão, adotamos a noção de cultural conforme o texto “Dimensões da Cultura e Políticas Públicas”, de Isaura Botelho (2011), quando a autora divide o conceito de cultura em duas dimensões: a antropológica e a sociológica. Escolhe-se, então, a segunda, para assim alcançar a primeira. A visão da pesquisadora traz a cultura para o diálogo social e a dimensão sociológica para o lugar da organização da cultura.

Em outras palavras, a dimensão sociológica da cultura refere-se a um conjunto diversificado de demandas profissionais, institucionais, políticas e econômicas, tendo, portanto, visibilidade em si própria (BOTELHO, 2001).

Pensar a cultura na universidade é também olhar em múltiplas dimensões. A cultura, ao contrário do que se delimita atualmente nos espaços internos das Instituições de Ensino Superior, não está apenas na Extensão, mas em todas as estruturas de ensino e pesquisa, se analisarmos a tríade de sustentabilidade de suas ações. A amplitude do conceito a que esta pesquisa está ligada é descrita pelo professor Albino Rubim (2019) no editorial “Universidade, Cultura e Políticas Culturais”, da Revista Educação Popular da Universidade Federal de Uberlândia, onde o autor afirma que a cultura permeia toda a atividade educacional, pois está irradiada de saberes inerentes. Essa interação pode ser percebida de forma mais evidente em espaços que traduzem arte, nos equipamentos culturais, nos eventos culturais e até mesmo em disciplinas ou cursos das áreas de Humanas ou Humanidades. Além desses, outros espaços também são encontrados nessas instituições, inclusive os promovidos pelos próprios alunos.

Cabe ressaltar que sua atuação pode ser verificada em diferentes momentos da dinâmica cultural. Todo o ciclo da cultura pode ser mobilizado por ela, dadas a sua complexidade e a envergadura potenciais nesse registro (RUBIM, 2019).

Portanto, os princípios norteadores serão semelhantes aos da pesquisa Mapeamento Cultural da Ufba (Mapcult) (2019-2020), coordenada também pelo professor Albino Rubim, além das pesquisadoras Ângela Maria Menezes de Andrade e Sophia Cardoso Rocha. Esses princípios, com os ajustes devidos, propõem-se a analisar a cultura na universidade sob a seguinte ótica: (1) mudança de valor ou comportamento, envolvendo diversidade, gênero, orientação sexual, combate a estigmas, cidadania, direitos humanos etc.; (2) relação com o território e a identidade de um grupo social; (3) relação com a memória individual e coletiva; (4) promoção das línguas e da literatura; (5) pensamentos e reflexões sobre um fenômeno social; (6) relação com um criador ou alguma singularidade artística; (7) utilização da cultura como recurso/meio para alcançar fins diversos, inclusive não culturais; (8) referência à cultura urbana e/ou rural.

Roy Wagner (2010), em seu livro “A invenção da Cultura”, que discute cultura e universidades, aponta o processo de entendimento da Universidade como instituição cultural, tal como um museu ou um teatro, com a finalidade de proteger e preservar o refinamento do sujeito social, facilitando a continuidade de sua existência. Outros estudos específicos sobre a Cultura nas Instituições de Ensino Superior são vitais para o entendimento proposto neste texto, como o livro “A ousadia da criação: universidade e cultura”, organizado pelo professor Albino Rubim (2016), que vai além da descrição da criação da Universidade Federal da Bahia (Ufba), fazendo um panorama da fundação de outras universidades e sua relação com a Cultura.

Com essa prerrogativa da universidade como centro de cultura, os estudos de Cristiane de Magalhães Porto (2009) como organizadora do livro “Difusão e cultura científica: alguns recortes” promovem uma série de modelos conceituais sobre a universidade e seu papel como produtora de conhecimento, inclusive o cultural.

A universidade, como produtora de conhecimento, tem o compromisso de contribuir para o desenvolvimento da sociedade e para a preservação da cultura. Para tanto, deve adotar políticas culturais no contexto da instituição e voltadas para a sociedade (ROSA, 2009 *apud* PORTO, 2009).

Pensando em como caracterizar a universidade como uma instituição cultural, Albino e Linda Rubim (2009) montam uma estrutura didática para estudo do sistema cultural, composto de sete momentos:

- 1) Criação, inovação e invenção; 2) Difusão, divulgação e transmissão; 3) Circulação, cooperação, intercâmbios, trocas; 4) Análise, crítica, estudo, investigação, reflexão, pesquisa; 5) Fruição, consumo e públicos; 6) Conservação e preservação; 7) Organização, gestão, legislação e produção da cultura.

A afirmação da universidade enquanto instituição cultural é conferida quando ela consegue atuar nos sete momentos propostos acima, que se podem perceber na própria estrutura universitária, mesmo naquelas universidades que não possuem cursos ligados a Humanas ou, especificamente, à área de Artes. Em universidades públicas, essa estrutura fica mais clara, pois elas trabalham realmente os três pilares de composição: Ensino, Pesquisa e Extensão.

Desafios e reconhecimentos na formulação de políticas culturais pelas instituições de ensino superior

As discussões sobre a formulação de políticas culturais pelas Instituições de Ensino Superior mostram-se urgentes, bem como a sistematização dos conhecimentos produzidos nesses processos. O contexto político nacional, na atualidade, acentua os desafios a superar, tanto na Educação quanto na Cultura: duas frentes duramente atacadas pela gestão Bolsonaro – basta atentar para a redução orçamentária nas universidades e a extinção do Ministério da Cultura. Neste sentido, vale destacar a necessidade de reconhecimento institucional da cultura nas universidades, e isso pode ser traduzido na quantidade de resoluções específicas que estabelecem a política ou o plano de cultura para essas instituições.

De acordo com consulta ao Cadastro Nacional de Cursos e Instituições de Educação Superior (Cadastro e-Mec), existem 3.078 Instituições de Ensino Superior cadastradas no Brasil. Dessas, 68 são universidades públicas federais, das quais apenas 17 possuem política cultural ou plano de cultura aprovados em órgão deliberativo superior da instituição.

Assim, é preciso destacar o lugar da cultura na Universidade, posto que ela também delinea a formação integral do estudante e da comunidade universitária (UNIVERSIDADE FEDERAL DO CARIRI, 2019). No entanto, embora haja a percepção da importância da cultura, esse reconhecimento não se configura na institucionalidade, em políticas específicas para o campo da cultura em sua relação com as universidades.

Outro problema, apontado por Nunes (2019), é a “alternância de interesses políticos e troca de gestão”, ou seja: a rotatividade das representações tende a descontinuar os processos nas universidades. Por isso, “enquanto no campo da ciência e da pesquisa, as universidades possuem políticas, estruturas e recursos alocados especificamente; o mesmo não ocorre com o campo cultural” (RUBIM, 2019).

A escassez de recursos humanos e de capacitação, além da falta de indicadores de produção artístico-cultural no Ensino Superior, também se apresenta como dificuldade no contexto nacional (NUNES, 2019). A falta de sistematização e acompanhamento também se relaciona com a insuficiente institucionalização da cultura.

Molina (2019) apresenta como mais um desafio a questão da localização institucional/administrativa da cultura nas universidades brasileiras, geralmente com suas instâncias de gestão da cultura vinculadas às Pró-Reitorias de Extensão. O autor alerta para o risco de, nesse tipo de organização administrativa, a Cultura ser sobreposta pela Extensão. Além disso, o pesquisador aponta uma impertinência dessa vinculação nas Diretrizes para as Políticas de Extensão da Educação Superior Brasileira, uma vez que as ações extensionistas devem envolver diretamente as comunidades externas às Instituições de Ensino Superior; então, se não houver envolvimento externo, as ações culturais não podem, pela norma, ser consideradas extensionistas. No entanto, “as ações de cultura não necessitam do envolvimento direto do público extrauniversitário para sua efetivação” (MOLINA, 2019).

Nesse sentido, ao investigar os sites das 68 universidades públicas federais, parece sintomático dessa problemática apontada por Molina (2019) que apenas duas declarem, em suas estruturas administrativas, Pró-Reitoria dedicada exclusivamente à Cultura: Universidade Federal do Cariri (CE) e Universidade Federal de Juiz de Fora (MG); enquanto 56 têm seu setor gestor de Cultura ligado à Extensão. O fato carrega simbologia que pode ser considerada análoga à da Cultura enquanto Secretaria ligada ao Ministério do Turismo.

Apesar de todo esse contexto adverso, a universidade brasileira conseguiu se desenvolver e consolidar um patamar científico e cultural significativamente expressivo, embora seu grande potencial cultural não tenha sido capaz, na maioria das vezes, de ensejar uma atuação mais coordenada, conformando políticas culturais específicas (RUBIM, 2019). Vale destacar que, historicamente, há carência de políticas específicas para a cultura nas universidades (UNIVERSIDADE FEDERAL DO CARIRI, 2019).

Revelando a importância dessas políticas, Oderich e Baldi (2020) destacam a transversalidade de políticas públicas de Educação, Cultura e Economia, ao enfatizarem o papel integrador da universidade, que estabelece conexões e parcerias que ampliam as frentes de trabalho para as artes, impactando nos movimentos e nas alternativas culturais de suas regiões.

Construção de uma política cultural universitária: trajetórias e processos

A construção de uma política cultural na Ufal é fruto de um longo e contínuo processo de amadurecimento, que acontece a partir de fatores que vão se acumulando ao longo dos últimos 10 anos. Dentre eles, podemos destacar: reflexões e inquietações de servidores técnico-administrativos produtores culturais, lotados na Coordenadoria de Assuntos Culturais (CAC) da Pró-Reitoria de Extensão; a participação desses servidores em eventos de caráter nacional sobre a cultura nas universidades, a exemplo do Fórum Nacional de Gestão Cultural das Instituições Públicas de Ensino Superior (Forcult), e a consequente articulação com servidores de outras Iles; a reunião de todos os produtores culturais em um mesmo setor, fortalecendo e estimulando o diálogo e as reflexões.

A atuação dos profissionais da produção cultural sempre conviveu com uma persistente dúvida e uma indefinição de seu papel na Universidade Pública. A primeira servidora da Coordenadoria de Assuntos Culturais da Pró-Reitoria de Extensão da Ufal foi a produtora cultural Anna Rodrigues, conduzida a este órgão no ano de 2004. Em 2009, assume mais uma servidora, a produtora cultural Simone Cavalcante, e, em 2010, é nomeada a produtora cultural Nicolle Freire, sendo ambas lotadas no mesmo setor que Anna. A partir de então, passam a tomar posse outros servidores no cargo de produtor cultural, porém em outros departamentos da Universidade: Carol Almeida é lotada na Editora Universitária, no ano de 2011, e, em 2013, Samy Dantas é lotado na Unidade de Ensino Penedo, localizada na cidade de mesmo nome e a cerca de 150 km de distância da capital alagoana, Maceió.

Neste quadro, pela descentralização dos produtores culturais, as reflexões são compartilhadas de maneira pontual em alguns encontros e oportunidades de trabalho em conjunto, que acontecem eventualmente. Entretanto, deram-se alguns esforços na

tentativa de definir a atividade da produção cultural, com algumas proposições de organização interna dentro da Coordenadoria de Assuntos Culturais que levasse a uma melhor compreensão da atuação das servidoras então ali lotadas.

A partir de 2018, há uma nova leva de concursados: Diogo Braz, Jorge André e Íris Tenório são empossados neste mesmo ano, ampliando o quadro de servidores produtores culturais na CAC. No ano seguinte, em 2019, acontece a reunião de todos na Coordenadoria de Assuntos Culturais: Carol Almeida e Samy Dantas são deslocados para o setor, ampliando o quadro e gerando a integração de todos naquele órgão da Ufal. Essa reunião, apesar de a equipe não estar totalmente na ativa – pois havia duas servidoras afastadas para capacitação –, gera um intenso diálogo que, ao mesmo tempo, ratifica uma insatisfação com a forma de atuação – na maioria das vezes, desordenada e indefinida – e, por outro lado, intensifica uma potente reflexão que leva à elaboração de um documento chamado Proposta de Estruturação da Produção Cultural. Neste documento, são apresentadas as bases da forma de atuação dos produtores culturais dentro da Ufal, estabelecendo metas e atividades com vistas a um melhor aproveitamento das potencialidades e maior contribuição à área de Cultura na universidade.

Já a participação de maneira distinta dos produtores culturais no Forcult favorece à percepção de como outras universidades vêm realizando um processo de discussão e implementando suas políticas e/ou seus planos de cultura. Em 2019, a servidora Anna Rodrigues aproxima-se da Comissão Organizadora do III Forcult. No mesmo ano, o servidor Jorge André participa como ouvinte dessa mesma edição da iniciativa. Em 2020, a maioria dos produtores culturais da Ufal participam da edição virtual do evento (IV Forcult), nos mais diversos grupos de trabalho e reuniões. Esse envolvimento direto dentro de uma articulação em nível nacional, com participação de servidores públicos da área da Cultura de universidades de todo o País, possibilita ampliar os horizontes e favorece a continuidade dos debates, agora materializando-se em um documento e uma solicitação de reunião com o Reitor da Ufal e demais gestores da Instituição.

Com toda essa bagagem acumulada, os produtores culturais entregam o documento finalizado aos gestores da Ufal. Esse passo foi fundamental para apresentar o

panorama atual de luta dos servidores da área de Cultura, bem como para sensibilizar os dirigentes sobre a necessidade de criação de uma política cultural que estabeleça e oriente as atividades da Ufal no âmbito da Cultura.

A partir desse momento, foi gerada mobilização e criada uma comissão incumbida de elaborar uma minuta sobre a política cultural da Ufal. A portaria 398/2020 estabelece os membros que compõem a comissão, sendo o coordenador de Assuntos Culturais responsável por coordenar também o trabalho da mesma. Essa comissão vem realizando uma série de reuniões e estudos, nos anos de 2020 e 2021, tendo como base alguns documentos, inclusive de universidades que já possuem sua política ou plano de cultura aprovados. Os membros da comissão realizam um processo coletivo e colaborativo que resulta na elaboração de um documento-base, a Minuta da Política Cultural da Ufal.

Feita a contextualização acima, agora passamos a nos debruçar mais detidamente sobre o documento-base que instituirá a Política Cultural da Ufal.

Constituição e política cultural universitária

Para apresentar intersecções entre constituição e elaboração de Política Cultural da Universidade Federal de Alagoas, de início, destacamos que este é um debate principiológico, podendo ser analisado em quatro perspectivas: a dimensão normativa, o preâmbulo, os capítulos e como esse apanhado reflete possíveis diálogos entre constituição e Política Cultural Universitária.

Quanto à primeira perspectiva, considerando a hierarquia de normas no ordenamento jurídico brasileiro, iniciamos pela Constituição Federal (BRASIL, 2021), que, em seu artigo 215, diz: “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”. Considerando as Instituições Públicas de Ensino Superior enquanto Estado, uma vez que ligadas aos Poderes Executivos brasileiros, a norma permite-nos inferir que a garantia inserida no texto constitucional também é atribuição desses órgãos públicos de ensino.

No parágrafo 3º do mesmo artigo 215, temos que “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 [...]”. Tal Lei é a 12.343/2010 (Plano Nacional de Cultura), e a ela a Ufal tem recorrido com seus princípios e objetivos para estruturar o documento que instituirá a política cultural da Ipes.

Por se tratar de órgão voltado à Educação, mencionamos também as Leis 13.018/2014 (Política Nacional de Cultura Viva), ao tratar da articulação explícita entre Cultura e Educação como ação estruturante da Política Nacional de Cultura Viva; 9.394/1996 (LDB), especialmente o inciso I do Art. 43, que traz que a Educação Superior tem por finalidade o estímulo à criação cultural e ao desenvolvimento do espírito científico e do pensamento reflexivo.

Quanto à normatividade específica, é estruturante da política cultural em construção a Resolução 65/2014 da Ufal, que atualiza as diretrizes-gerais das atividades de Extensão no âmbito desta Instituição.

Já no preâmbulo, destacamos as seguintes idealizações: a Universidade Federal de Alagoas reconhece a Cultura como elemento transversal ao Ensino, à Pesquisa e à Extensão e fundamental na formação de subjetividade e valores sociais da comunidade universitária; como uma dimensão/campo/setor estratégica/o para a formação integral da universidade, que estimula o respeito à diversidade, o pluralismo, o desenvolvimento do espírito científico e do pensamento reflexivo.

Além disso, a Ipes alagoana considera que a elaboração e a institucionalização de políticas culturais da Ufal justifica-se a partir da necessidade de esta Instituição Pública de Ensino Superior conhecer, reconhecer, mapear, balizar, aglutinar, orientar e apoiar as ações culturais desenvolvidas a partir da universidade e de sua comunidade acadêmica, indicando caminhos para viabilizar seu plano de cultura, a fim de articular, de modo mais amplo e sistemático, a interação cultural entre a Ufal e a sociedade.

Partindo para a análise mais detida dos capítulos do texto que instituirá a Política Cultural da Universidade Federal de Alagoas, destacamos a estruturação do texto em quatro capítulos: Capítulo I - Da Política Cultural; Capítulo II - Da Gestão da Política

Cultural; Capítulo III - Dos Planos de Cultura; Capítulo IV - Dos Recursos Orçamentários e das Fontes de Financiamento; Capítulo V - Disposições Finais e Transitórias.

Assim, inicia-se informando que a política cultural da Ufal é o instrumento a ser utilizado para organizar a dinâmica cultural desta Ipes. Em seguida, 13 princípios e 16 objetivos. Diferente do PNC, foi acrescentada a dimensão da autonomia universitária. Quanto aos objetivos, optou-se por um recorte estadual, visando ao Estado de Alagoas e à Ufal. Uma dimensão considerada é a da participatividade social. Neste sentido, trazemos o artigo 4º: “A política cultural da Ufal será submetida a debate público”.

Seguindo, no Capítulo II, trata-se da Gestão da Política Cultural, que fica a cargo da Coordenadoria de Assuntos Culturais da Pró-Reitoria de Extensão da Ufal, assessorada por um Conselho de Gestão Cultural, cuja composição é também explicitada no texto.

No tocante aos planos de cultura, cumpre destacar que a minuta informa o que são, seu período para elaboração (um ano após a publicação da política cultural, compondo seu anexo, e devendo ser revista após quatro anos de sua publicação).

O Capítulo IV, como já exposto, trata de Recursos Orçamentários e das Fontes de financiamento. O tema envolve reflexões que fogem ao escopo do trabalho apresentado, uma vez que, atualmente, é notória a escassez de recursos financeiros e orçamentários a serem geridos nas Ipes, diante de políticas de austeridade que as têm atacado, especialmente em âmbito federal.

O Capítulo V - Disposições Finais e Transitórias trata de Revisão da Política – oito anos após publicada – de um Comitê Executivo da Política Cultural que ficará responsável por coordenar a revisão dessa política. Por fim, publicidade e transparência deverão nortear todo o processo envolvendo a política cultural. Também é sinalizado que serão realizadas Conferência Universitária de Cultura e conferências setoriais, a serem organizadas pela Administração Central da Universidade, além de

conferências no âmbito das competências das Unidades Acadêmicas, a cargo destas últimas, para o debate amplo e continuado das políticas a serem instituídas.

Quanto à temática da constituição e da Política Cultural Universitária, vale dizer que, para além da Constituição Federal, temos a constituição, que constitui. O que parece mero exercício linguístico ou jogo de palavras é mais rico do que isso: a Política Cultural da Ufal tem sido um processo de imersão, de olhar detido, de diálogo prolongado. Não se resume a uma folha de papel ou a um documento em formato .pdf, mas é transversal, perpassando todas as instâncias, vivências, experiências da vida acadêmica.

A estruturação do documento de Política Cultural Universitária tomou por base a elaboração do IV Fórum de Gestão Cultural das Instituições Públicas de Ensino Superior (Forcult), ocorrido em 2020, já em contexto de Pandemia. O texto trouxe diretrizes para a elaboração de políticas culturais nas Ipes. Motivados/as/es pelo documento enxuto, propositivo sem ser impositivo, fazedoras/es de cultura da Ufal seguimos por essas trilhas, também em sintonia com algumas políticas de outras Ipes. No total, o estado da arte de nosso documento conta com 15 artigos.

Considerações finais

Com o documento-base finalizado, começa-se a ampliar a participação de outros atores que colaboram no processo de consolidação do debate junto à comunidade acadêmica, pois o entendimento é de que ele deve ser o mais amplo possível. A proposta que atualmente está em curso é a de formação de uma nova comissão, com maior número de representantes da comunidade acadêmica, que possa pensar estratégias e ferramentas do processo. Neste sentido, a metodologia está determinada quanto a seus princípios de participação ampla e coletiva, porém ainda em fase de definição em relação ao formato e à logística que serão adotados para chegarmos à efetiva aprovação da Política Cultural e, posteriormente, à elaboração de um plano de cultura.

Ao longo da construção da Política Cultural da Ufal, um momento chama bastante atenção: em 03 de setembro de 2021, em reunião extraordinária do Comitê Assessor

de Extensão da Ufal, foi apresentada a minuta ora debatida neste artigo. Compreendemos dar mais um passo para a implementação da política cultural da instituição. Vimo-nos, enquanto Produção Cultural, imersas/os/es no processo e mediadores dessa estruturação, recorrendo ao Direito positivado para dialogar, mas com doses de poesia e afeto. Ali também foi-nos sinalizado que menos é mais, e com mais a gente multiplica-se e pode disseminar a noção de política cultural entre a comunidade acadêmica.

Os processos por que passamos enquanto Produção Cultural, desde 2004, levaram-nos a sempre agir com reflexividade sobre nossos fazeres, da atuação da Produção até a estruturação de uma política cultural universitária.

O vasto arcabouço normativo federal a que recorreremos, articulado com aspirações da Ufal para a Cultura enquanto Ipes – e consubstanciado no Preâmbulo –, tudo isso nos trouxe uma proposta de resolução em quatro capítulos, nos moldes de documento erigido no IV Forcult. A resolução em construção delineia, para nós, perspectivas de atuação enquanto Produção Cultural, uma vez que constitui nossos fazeres enquanto profissionais.

Toda essa trajetória permitiu que, atualmente, a Universidade Federal de Alagoas dê os primeiros passos em direção a um debate mais amplo – não mais restrito aos servidores produtores culturais – sobre a necessidade de uma Política Cultural, com a formação de uma comissão que materializará os trâmites necessários para a construção de um documento coletivo, representativo, que reflita as demandas da comunidade acadêmica, em consonância com os princípios de uma Universidade Pública

Referências

BOTELHO, A. O Modernismo como movimento cultural: uma sociologia política da Cultura. **Lua Nova**, São Paulo, v. 111, p. 175-209, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0102-175209/111>.

BOTELHO, I. Dimensões da Cultura e Políticas Públicas. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 73-83, abr. 2001. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000200011&lng=en&nrm=iso.

BRASIL. **Constituição** (1988). Constituição da República Federativa do Brasil, 1988. Brasília: Senado Federal, Centro Gráfico, 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm.

BRASIL. **Lei nº. 12.343, de 2 de dezembro de 2010**. Institui o Plano Nacional de Cultura (PNC), cria o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (Sniic) e dá outras providências. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/l12343.htm.

BRASIL. **Lei nº. 9.394, de 20 de dezembro de 1996**. Estabelece as Diretrizes e Bases da Educação Nacional. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L9394.htm.

CALABRE, L. (Org.). **Oficinas do Sistema Nacional de Cultura**. Brasília: Ministério da Cultura, 2006. Disponível em: http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/MinC-2006-Oficinas_do_sistema_nacional_de_cultura.pdf.

CALABRE, L. Política Cultural em tempos de democracia: a Era Lula. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 58, p. 137-156, jun. 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i58p137-156>.

COELHO, M. D.; MENCARELLI, F. **Forcult**: instrumento para implementação de política cultural e planos de cultura nas Ipes. Disponível em: <http://guaiaca.ufpel.edu.br:8080/handle/prefix/6836>.

GUIMARÃES, B. C. Concentração cultural: por que podemos dizer que, no Brasil, o investimento na Cultura está mais concentrado que o PIB?. **Mediações**, Londrina, v. 25, n. 2, p. 412-426, mai./ago. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.5433/2176-6665.2020.2v25n2p412>.

MOLINA, A. J. Gestão da Cultura em Instituições de Ensino Superior: perspectivas e desafios na implementação de uma política cultural no contexto das IES brasileiras. **Revista de Educação Popular**, ed. esp.: Políticas de Cultura nas Universidades. Uberlândia: UFU, p. 87-99, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.14393/REP-v0n00-49019>.

NUNES, P. Proposta e avaliação de um Corredor Cultural para o Ensino Superior do Sudeste brasileiro: novas interfaces entre Cultura, Educação e Extensão Universitária **Revista de Educação Popular**, ed. esp.: Políticas de Cultura nas Universidades. Uberlândia: UFU, p. 18-29, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.14393/REP-v0n02019-44545>.

ODERICH, C. L.; BALDI, M. Transformando o território: a importância da Universidade de Integração Latino-Americana para a cultura na trílice fronteira Brasil-Paraguai-Argentina. **Revista Brasileira de Educação**, v. 25, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1413-24782020250059>.

PORTO, C. M. (Org.). **Difusão e cultura científica**: alguns recortes. Salvador: Edufba, 2009. Disponível em:

<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ufba/125/1/Difusao%20e%20cultura%20cientifica.pdf>.

RUBIM, A. A. C.; BARBALHO, A. (Orgs.). **Políticas culturais no Governo Lula**.

Salvador: Edufba, 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ufba/525>.

RUBIM, A. A. C.; BARBALHO, A. **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: Edufba,

2007. Disponível em: <https://tinyurl.com/3by73f5c>.

RUBIM, A. A. C. et al. **A ousadia da criação**: universidade e cultura. Salvador: Edufba, 2006.

RUBIM, A. A. C. et al. **Mapeamento Cultural Ufba 2019**. Disponível em:

<https://mapeamentocultural.ufba.br>.

RUBIM, A. A. C.; RUBIM, L. Organizadores da cultura: delimitação e formação.

Comunicação & Educação, n. 14, v. 2, p. 15-22, 2009.

RUBIM, A. A. C. Universidade, cultura e políticas culturais. **Revista de Educação**

Popular, ed. esp.: Políticas de Cultura nas Universidades. Uberlândia: UFU, 2019. p. 6-17. Disponível em: <https://doi.org/10.14393/REP-v0n00-49021>.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS. **Resolução nº. 65/2014-Consuni/Ufal, de**

03 de novembro de 2014. Estabelece a atualização das diretrizes-gerais das atividades de Extensão no âmbito da Ufal. Disponível em: <https://ufal.br/ufal/extensao/documentos/diretrizes-gerais-das-atividades-de-extensao-no-ambito-da-ufal>.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS. **Minuta de resolução que instituirá a**

Política Cultural da Universidade Federal de Alagoas. Documento em construção, 2021.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CARIRI. **Plano de Cultura da UFCA**, 2019.

Disponível em: <https://documentos.ufca.edu.br/wp-folder/wp-content/uploads/2019/12/CONSUNI-UFCA-Resoluc%CC%A7a%CC%83o-59-2019-Plano-de-Cultura-09.07.19.pdf>.

WAGNER, R. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

EDITAIS DE EMERGÊNCIA CULTURAL NA BAHIA: GESTORES PÚBLICOS E MANUTENÇÃO DO EXISTENTE

Isabela Fernanda Azevedo Silveira⁹

Amanda Haubert Ferreira Coelho¹⁰

Resumo

Este texto analisa os editais emergenciais de cultura implementados no Estado da Bahia por ocasião da crise sanitária causada pelo COVID-19, que levou ao cancelamento amplo e duradouro de atividades de diferentes naturezas, motivando a liberação de recursos federais por meio da Lei 14.017/2020, conhecida como Lei Aldir Blanc, para suporte ao setor cultural. Analisamos comparativamente as chamadas destinadas às linguagens artísticas e à preservação de bens e expressões populares, engajando teorias de Eagleton (2003), Vich (2014; 2017), Bourdieu (2004) e Nussbaumer (2020), dentre outros, para problematizar a condução da instituição promotora do edital, a Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SecultBA), na manutenção ou confronto de aspectos de exclusão de determinadas comunidades de direitos.

Palavras-chave: COVID-19; políticas culturais; gestão cultural.

Há palavras que são capazes de mobilizar paixões e acirradas disputas em torno de seu uso. A linguagem agencia questões em um campo por vezes translúcido aos olhos dos observadores menos atentos, fazendo certas palavras ganharem opacidade nos contextos em que se inserem, exigindo de nós reflexões mais detidas para boa compreensão do que de fato querem significar ali.

Quando Terry Eagleton nos diz, em *A ideia de cultura* (2003), que a palavra cultura é uma das mais polissêmicas que existem, ele convoca para que nos detenhamos na

⁹ Atriz, produtora e gestora cultural, mestra em Teatro pelo PPGAC- UFBA e especialista em Gestão e Produção Cultural pela UFRB. Atualmente, é doutoranda do PósCult – Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da UFBA. E-mail: isabela.silveira@gmail.com

¹⁰ Graduada no curso de Tecnologia em Produção Cênica da UFPR e atriz habilitada pelo curso Técnico em Arte Dramática do Colégio Estadual do Paraná. É mestranda do PósCult – Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da UFBA. E-mail: amandahaubert.f.c@gmail.com

perspectiva etimológica e epistemológica da palavra, avançando para além dos seus usos mais consagrados. Se “Inicialmente, «cul-tura» designava um minucioso processo material, o qual veio a ser metaforicamente transposto para os assuntos do espírito” (EAGLETON, 2003, p.10), o estudioso atesta que esse termo veio sofrendo mutações e validando posturas diversificadas na vivência das sociedades, em um complexo processo de conformação que não cessa de se alterar. O autor apresenta uma revisão histórica do conceito de cultura, destacando, por exemplo, como no “jargão marxista, a palavra reúne estrutura e superestrutura numa única noção” (*ibidem*), como a cultura herda aspectos de autoridade da lógica religiosa e, ainda, comumente se coloca como ato de cultivo de mentes e espíritos, tendo desempenhado papel-chave no processo de urbanização e na produção da figura do cidadão. Além disso, afirma que: “Se cultura significa a procura activa de crescimento natural, a palavra sugere, então, uma dialéctica entre o artificial e o natural, aquilo que fazemos ao mundo e aquilo que o mundo nos faz.” (*ibidem*).

Frente a esse acumulado de significações, podemos falar da cultura em termos de cultivo da terra, de obras de arte e pensamento ou a assumindo como ferramenta de socialização e integração de seres humanos. Nesse processo histórico de diferenciação dos seus múltiplos sentidos, ganhou centralidade a distinção entre cultura como *civilização*, em oposição à noção de selvagem, e cultura como *formas de ser e viver*, para se abordar sobretudo determinadas formas dos povos pré-colonizados e das sociedades não-europeias se organizarem socialmente.

Aqui, assumimos o conceito antropológico de cultura, que engloba as formas de organização, expressões e ordenamento coletivo de determinados agrupamentos humanos, dentre os quais nos incluímos enquanto ‘povo baiano’ e ‘povo brasileiro’. As aspas se apresentam para evitar assumirmos como sendo possível uma homogeneização dos inúmeros agentes, sujeitos e tradições que compoariam esses ‘povos’, acionando tais noções mais como delimitação analítica do que sugerindo uma redução da imensa heterogeneidade dessas pessoas. Contudo, não podemos desconsiderar que existam traços de similaridade e aproximação entre esses sujeitos, implicados de forma recorrente na construção de políticas governamentais e agenciamento de questões coletivas.

Imbuídos no trajeto histórico percorrido por Eagleton (2003) por meio da polissemia da palavra cultura, tensionamos o conceito antropológico com uma ideia de cultura “entendida como trabalho criador e expressivo das obras de pensamento e de arte” (CHAUÍ, 2012. p. 37), no tocante às funções desempenhadas por agentes culturais como artistas, técnicos e produtores que integram isso que chamamos costumeiramente de cadeia produtiva da cultura. Esta delimitação não excludente do termo se faz importante porque aqui mobilizamos teorias de autores e autoras que pensam no campo cultural em seus aspectos de produção de sentidos, mas que o colocam em análise por meio de vetores de forças que avançam para fora do campo cultural *stricto sensu*.

Por tudo isso, ao adentrar um debate sobre a cultura, temos à disposição diferentes e distintas chaves hermenêuticas, de modo que parte significativa da qualidade do debate reside justamente na clareza de que mirada estamos lançando para o campo. Mas, como é tratando de palavras e seus tensionamentos que iniciamos esta discussão, cumpre-nos circunscrever a utilização de *campo* da qual nos valem aqui:

Conceito básico na obra de Bourdieu, o campo é o espaço de práticas específicas, relativamente autônomo, dotado de uma história própria; caracterizado por um espaço de possíveis, que tende a orientar a busca dos agentes, definindo um universo de problemas, de referências, de marcas intelectuais - todo um sistema de coordenadas, relacionadas umas com as outras, que é preciso ter em mente (não quer dizer na consciência) para se entrar no jogo. Entrar no jogo é manejar esse sistema de coordenadas. (OLIVEIRA LIMA, 2010, p.15)

Tal qual a estruturação histórica intelectual, o campo da cultura acompanhou os demais vetores de força que organizam as vivências coletivas a partir da Modernidade, sendo paulatinamente tratado em sua dimensão autônoma e respondendo a critérios internos de validação e produção de hierarquias.

Dominada durante toda a idade clássica, por uma instância de legitimidade exterior, a vida intelectual se organizou progressivamente em um campo intelectual, à medida que os criadores se libertaram, econômica e socialmente, da tutela da aristocracia e da igreja e de seus valores éticos e estéticos. (OLIVEIRA LIMA, 2010, p.15)

Sem perder de vista o que diz Bourdieu (2004), lembramos que ainda que se possa configurar como mais e mais autônomo, todo e qualquer campo integra o plano social, de modo que se organiza em permanente relação com este, reproduzindo e lhe tomando de empréstimo valores e formas de organização. Assim, colocando em perspectiva a atuação de determinados setores da gestão pública local na condução dos editais culturais 2020, é possível afirmar que

(...) a análise das estruturas objetivas - as estruturas dos diferentes campos - é inseparável da análise da gênese, nos indivíduos biológicos, das estruturas mentais (que são em parte produto da incorporação das estruturas sociais) e da análise da gênese das próprias estruturas sociais: o espaço social, bem como os grupos que nele se distribuem, são produto de lutas históricas (nas quais os agentes se comprometem em função de sua posição no espaço social e das estruturas mentais através das quais eles apreendem esse espaço). (BOURDIEU, 2004, p. 22)

A partir destas premissas, analisamos como o campo cultural se posicionou e foi percebido no Brasil diante da crise sanitária causada pelo novo Coronavírus ao longo do ano de 2020. Também, discutimos como gestores públicos locais responderam a desafios históricos e conjunturais por meio de suas atuações institucionais.

A crise sanitária do Covid-19 e o setor cultural do país

O novo Coronavírus teve seu primeiro registro de caso no último quartel de 2019, na China, e avançou por outras cidades daquele país e pelo restante do globo a partir de 2020. Registrado como COVID-19, disseminou-se rapidamente por praticamente todos os continentes, chegando ao Brasil no primeiro trimestre desse ano, levando à decretação de calamidade pública no país já no mês de março.

A partir daquele momento, foram adotadas medidas de isolamento social variadas, com ênfase no cancelamento de atividades presenciais e de eventos, tal como fechamento de espaços que promovessem o encontro de pessoas, sempre mirando nas tentativas de redução de contágios. Conseqüentemente, por sua natureza, o campo cultural foi profundamente impactado pelas medidas, em um contexto político-social já marcado por inúmeros ataques do poder público ao setor e a seus agentes, sobretudo (mas não somente) através de cortes orçamentários e desestruturação de instituições ligadas a ele.

No que nos diz Danilo Miranda, por meio de um dos textos que compõem o prefácio do Relatório do Observatório da Economia Criativa sobre os impactos da COVID-19 no setor cultural:

Se, antes da pandemia, já assistíamos a uma desarticulação do nada estável edifício institucional da cultura, quer pelo decréscimo de atenção do poder público em nível federal – que, inclusive, o ataca sempre que possível, diminuindo sua importância –, quer pelo combate à área, em forma de censura, hoje com a pandemia a situação piorou drasticamente, porque os meios materiais imediatos de manutenção das ações ficaram em suspenso, trazendo perdas financeiras significativas e abalo aos inúmeros profissionais da área. (MIRANDA In PEREIRA CANEDO; PAIVA NETO, 2020, p. 7)

Neste panorama, a promulgação da Lei Nº 14.017, de 29 de junho de 2020, conhecida como Lei Aldir Blanc, que dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural, foi recebida como uma grata surpresa. Configurando-se como uma conquista do setor, por meio de articulação com o Congresso, o decreto de lei autorizou a liberação do valor de R\$ 3.000.000.000,00 (três bilhões de reais) para aplicação, pelos Poderes Executivos locais, em ações emergenciais de apoio ao setor cultural por meio de medidas de três diferentes naturezas: renda emergencial para trabalhadores, manutenção de espaços/organizações/empresas, além de chamadas públicas para realização de atividades artísticas e culturais.

Em um momento que o governo federal vem atacando abertamente o campo cultural, não deixa de ser um passo em direção a uma ‘desculturalização’ da área, que consegue inscrever seus agentes no amplo hall de cidadãos e cidadãs habilitados a serem amparados por políticas de assistência social numa acepção mais ampla. Fazemos referência aqui à ideia do autor peruano Víctor Vich, de ‘desculturalizar a cultura’, permitindo compreendê-la como “um dispositivo que contribui para produzir realidade e que funciona como suporte para esta” (VICH, 2014a, p.13), para além da produção simbólica e para além do campo cultural propriamente dito.

Vindo de orçamento federal, mas com prerrogativa de aplicação por estados e municípios, o imenso volume de recursos da Aldir Blanc desafiou gestores públicos país afora a garantirem a execução das atividades ainda no ano de 2020, conforme o disposto na lei. No que concerne a chamadas públicas, terceira natureza de aporte de

recursos prevista na lei, coube a secretarias e diretorias de artes e cultura a configuração dessas, tendo em vista o pouco tempo e mesmo as complicações do isolamento social para amplo debate com o setor. Na Bahia, a Secretaria Estadual de Cultura – SecultBA lançou em setembro o Programa Aldir Blanc Bahia, anunciando editais com recursos na ordem dos R\$50,7 milhões para as mais variadas linguagens artísticas e expressões culturais.

Para sua realização, distintas unidades gestoras vinculadas ao órgão, além da própria administração direta da SecultBA, foram engajadas, cabendo a cada uma dessas a elaboração de editais que observassem as especificidades do campo, resultando em oito diferentes chamadas, com características e escopo próprios, conforme figura 1. Apesar de organizados dentro da mesma Secretaria, os editais foram desenhados com sensíveis diferenças entre eles, o que pode ser atribuído à autonomia garantida a cada unidade na construção de chamadas que melhor atendessem sua linguagem ou setor.

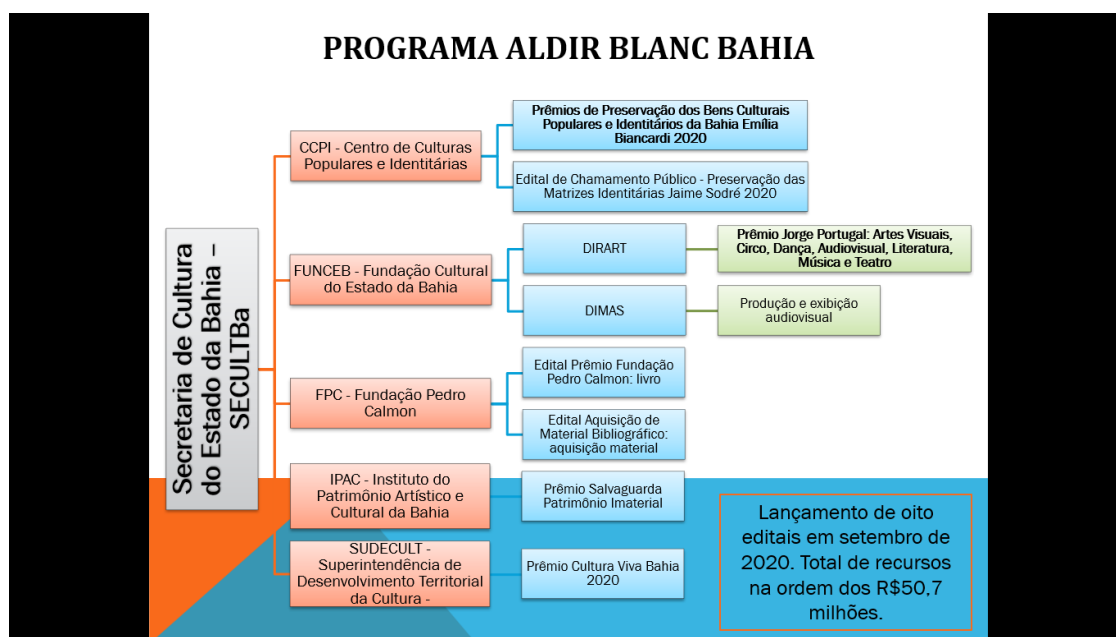


Figura 1 - Editais por unidade gestora. Autoria nossa.

Para citarmos um exemplo dessas diferenças: as chamadas voltadas especificamente para as linguagens artísticas destinaram 50% de todos as premiações para a população autodeclarada negra, em uma medida afirmativa da Secretaria de Cultura

por meio do Prêmio das Artes Jorge Portugal e do Prêmio de Exibição Audiovisual, ambos geridos pela Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB). Além disto, dispositivos de estímulo ao engajamento de mulheres cis e trans constaram nos textos destas chamadas, tal como constou o estímulo a proponentes pessoa física ou jurídica sediados no interior do estado. Na elaboração dos editais em questão, portanto, os gestores envolvidos ganham protagonismo na pavimentação de caminhos para que sujeitos historicamente excluídos fossem contemplados, o que não deixa de ser uma novidade no campo cultural brasileiro se olharmos para nossas políticas para o setor.

Isso porque, só é possível identificar no país a presença mais efetiva do gestor cultural, ainda que tímida, somente a partir do primeiro governo de Lula (2003-2006), com Gilberto Gil e Juca Ferreira à frente do Ministério da Cultura. Naquele contexto, conformando esforços de dotar o país de políticas culturais capazes de afirmar o papel do estado nesse setor, possibilitou-se ao campo “revisar a predominância da produção cultural sobre a gestão e a formulação de políticas culturais, superando a singularidade brasileira, ocasionada pela dominância das leis de incentivo” (BARBALHO; COSTA; RUBIM, 2009, p. 13). Nesse sentido, o papel de elaboradores, gestores e dirigentes, assim como de pesquisadores, ganha destaque e passa a ofertar uma organização mais sistemática da cultura de nosso país, sem desprender da participação de agentes já amplamente referendados, a exemplo de criadores e mesmo produtores culturais. Reafirmar isto em um momento de crise política e sanitária tem efeitos especialmente relevantes, se pensarmos na evolução do campo e das políticas para o setor.

Considerando a relativa autonomia institucional das unidades responsáveis pela elaboração dos editais que compunham o Programa Aldir Blanc Bahia, não deixa de ser interessante como o papel de formulação de uma proposta de política de inclusão, ainda que limitada e embrionária, se deu por meio da atuação de gestores desses órgãos - e não propriamente da SecultBA, como se poderia supor. Deste modo, restringiu-se a chamadas pontuais certas ferramentas de inclusão que poderiam se estender às demais linguagens e setores, alcançando amplamente perfis populacionais historicamente prejudicados na efetivação de seus direitos de cidadania.

Algumas fragilidades do Programa Aldir Blanc na Bahia

A compreensão do papel da gestão para além do tecnicismo se apresenta como aspecto crucial para a efetivação de políticas culturais que possibilitem avanços na produção de contextos sociais mais justos, democráticos e plurais. Esta ideia, defendida por Vich em alguns de seus textos, serve de anteparo para compreender, por exemplo, a relevância de cotas para negros e negras em um país marcado pelas heranças da escravidão e pela persistente exclusão social desta população. Ainda considerando o autor, pensamos que com elementos da cultura poderíamos interferir e alterar aspectos para além da cultura, destinando recursos financeiros a um agrupamento que historicamente acessou menos recursos públicos de qualquer natureza.

Uma política cultural verdadeiramente democrática deve propor-se a abrir espaços para que as identidades excluídas acessem o poder de representar-se a si mesmas e de significar sua própria condição política participando como verdadeiros atores na esfera pública. Ou seja, as políticas culturais devem ter como objetivo fazer mais visíveis aquelas estruturas de poder que têm impedido que muitos possam participar e tomar decisões na vida pública. (VICH, 2014a, p.15)

Vich (2014a) nos aponta que políticas culturais precisam servir de ferramenta para mudar hábitos hegemônicos arraigados nas relações sociais, principalmente em países da América Latina, cabendo aos gestores culturais se posicionarem e atuarem através de uma análise da sua própria cultura, buscando criar e imaginar uma nova forma de se fazer política. O gestor cultural não administra lógicas fechadas, portanto não deve apenas *gerir o existente*, devendo ter uma boa comunicação com as comunidades, e conduzir suas necessidades e desejos (VICH, 2017). Isso parece em acordo com as cotas dos editais da FUNCEB; afinal, em um momento de desafios difusos sobre o setor cultural, a percepção da gestão estadual acerca de seu papel na confrontação do racismo estrutural e os preconceitos de gênero é acertada e aponta para um amadurecimento das políticas para o setor.

No entanto, pensando em Akotirene (2019) quando reflete sobre o conceito de interseccionalidade, seria essencial compreender que os aspectos de gênero e raça se implicam com outros, como classe e idade. Como nos diz a autora: “Indo ao encontro da reflexão epistemológica de Patricia Hill Collins, feminista negra estadunidense, considero a interseccionalidade como um ‘sistema de opressão interligado’.” (AKOTIRENE, 2019, p. 15). Deste modo, se reconhecemos a validade das cotas inscritas nos editais da FUNCEB, não se pode deixar passar ao largo como essa

narrativa sugerida não alcançou outros espaços dentro do próprio arcabouço da Secretaria, concentrando somente em algumas linguagens artísticas os esforços para confrontação ao racismo, sexismo e transfobia. Além disso, remontando às teorias de Bourdieu, podemos dizer que dentro do campo da cultura, no contexto do Programa Aldir Blanc Bahia, estabeleceu-se um critério interno que favorece raça e gênero em detrimento de classe e idade, haja vista não existirem dispositivos que contemplassem transversalmente estas dimensões, em especial naqueles editais voltados para as culturas e expressões populares que compunham o programa.

Ao analisarmos os Prêmios de Preservação dos Bens Culturais Populares e Identitários da Bahia Emília Biancardi 2020, gerido pelo Centro de Culturas Populares e Identitárias (CCPI), não se faz evidente o porquê de determinadas escolhas dos gestores que os conduziram. Com agentes provenientes de zonas rurais, presença importante de mestres e brincantes de idade mais avançada, artistas com menor tempo de escolaridade, além de massiva atuação comunitária e não profissionalizada, as expressões da cultura popular igualmente careciam de editais que trouxessem dispositivos capazes de observar as características inerentes à sua realidade, o que não ocorreu.

Isso porque, na perspectiva de uma gestão socialmente responsável e comprometida com as pessoas, o gestor deveria ter, ainda para Vich (2017), quatro papéis igualmente importantes para desempenhar: etnógrafo, curador, militante e administrador. Caberia ao etnógrafo compreender o funcionamento da sociedade, tornando visíveis as formas de exploração e dominação buscando mostrar novas chaves interpretativas da vida em coletividade. Já o curador se ocuparia de construir narrativas por meio de seu trabalho e dos produtos e atividades que oferece, articulando produção cultural com temas concretos da vida cotidiana. O militante deveria se ocupar de gerir processos – e não somente eventos, visando avançar continuamente na produção de novos sentidos, significados e práticas culturais. E, por fim, ao administrador cumpriria planejar, gerir recursos materiais e humanos, buscando eficiência no seu trabalho, mas sem deixar de lado no compartilhamento de ideias e na criação coletiva de sentidos.

Sem hierarquizar essas funções, o autor defende a complexidade do trabalho de um gestor, que deve ir além das atividades de caráter técnico para promover mudanças significativas na sociedade. Assumindo a perspectiva holística sugerida pelo peruano para pensarmos no programa Aldir Blanc Bahia de forma conjunta, podemos afirmar que ferramentas aplicadas parcialmente poderiam até mesmo aprofundar desigualdades locais, sobretudo quando despojando as práticas culturais de seus aspectos sociais e históricos, dando a ver forças que organizam o campo cultural internamente. Na prática, sabemos que o campo cultural não está livre de tensões, como nos diz Oliveira Lima: “O campo é estruturado pelas relações objetivas entre as posições ocupadas pelos agentes e instituições, que determinam a forma de suas interações; o que configura um campo são as posições, as lutas concorrenciais e os interesses.” (2010, p.15), e isso se revela até mesmo no que concerne ao montante de recursos destinado a cada setor.

Primeiramente, pensando no total de recursos: se ao Prêmio de Artes Jorge Portugal foram destinados R\$24 milhões para linguagens artísticas, para culturas populares o total destinado foi de R\$5 milhões. Além disso, o valor mais alto destinado a projetos de culturas populares equivalia às menores faixas de premiação para as linguagens artísticas. Prevendo o fomento a grupos de careta, maculelês, marujadas, capoeira, quadrilha junina, forró, dentre outros, todas expressões caracterizadas por suas formações compostas por grande número de pessoas, seria pertinente nos perguntarmos o que motivou as faixas de valores previstas no Prêmio Emília Biancardi, sobretudo porque em sua maioria tais grupos tiveram suas atividades absolutamente inviabilizadas pelo momento de crise sanitária e pelo aspecto articulado de suas atividades com os festejos do calendário religioso de nosso estado.

Dentre essas expressões, talvez o forró e a quadrilha junina sejam os que contem com maior profissionalização, sendo comum a contratação de seus serviços por prefeituras, empresas e produtores de grandes eventos. Em pesquisa específica sobre festejos juninos no Estado da Bahia, o Observatório de Economia Criativa da Bahia - OBEC BA revelou, por exemplo, que mais de 87% das bandas de forró tiveram seus contratos completamente cancelados. Ademais, em um universo de 115 respostas, próximo de $\frac{1}{4}$ dos grupos tem entre onze e quinze pessoas e mais de 9% tem mais 25 integrantes, algo que já é público e notório para quem conhece essas linguagens, mas não se

refletiu nos montantes pagos a cada premiado. Além disso, problematizamos a distinção pouco justificada de forró e quadrilha como linguagens populares, mas não necessariamente artísticas, dada a alocação destes em edital de cultura popular e não de linguagens, o que nos faz observar como a convocatória desconsidera aspectos intrínsecos ao fazer, como a já citada mobilização de grande número de participantes por grupo e mesmo o aspecto comunitário das iniciativas.

No tocante às inscrições, destacamos que todo processo se deu por meio de formulário digital para os oito editais do Programa Aldir Blanc Bahia, não sendo possível participação por outros canais. Considerando que não são raros os mestres e mestras, brincantes, puxadores de quadrilha e fazedores de cultura regionais que têm baixa escolaridade e pouca habilidade no trato com questões tecnológicas e burocráticas, a despeito do acumulado de saberes e respeito que detenham em seus contextos de vida, é possível assumir tal decisão da gestão como um obstáculo para que os recursos chegassem a esses sujeitos.

Considerações finais

Diferentemente do que ocorreu no âmbito do Prêmio de Artes Jorge Portugal, cuja condução observou os elos do campo da cultura (em sua dimensão de cadeia produtiva) com aspectos externos ao campo (no tocante às estruturas de exclusão histórica de determinados corpos e sujeitos), nos prêmios voltados às expressões populares percebemos uma atuação bem distinta por parte dos gestores responsáveis. A partir do que está posto nos termos das chamadas, é possível flagrar a repetição de padrões já há muito contestados, como a minorização da dimensão econômica dessas expressões e da alta especialização técnica de muitos dos agentes envolvidos, incorrendo no que Vich (2014a) define como *administração do existente*, sem produção de novas realidades e, ainda, com a manutenção de desigualdades históricas.

As fragilidades aqui apontadas no Programa Aldir Blanc Bahia permitem referendar mais uma vez o autor, agora no sentido de ter faltado à parte da gestão um *olhar de etnógrafo* para o campo. Se há avanços, restam ainda lacunas importantes que não podem ser esquecidas quando se trata de gestores públicos da área de cultura. A

complexidade do setor exige atualização constante desses gestores, tornando especialmente nocivas as posturas que resultem em isolamento e distanciamento das realidades e modos de vida dos demais agentes do campo. É pertinente afirmar que um olhar em contexto, *desculturalizando a cultura* e aproximando-a de outros campos e agentes exógenos a ela, permitiria à SecultBA avançar no sentido de contribuir para produção de novas realidades, tal como iniciado por meio de seus já citados editais para linguagens artísticas e exibição audiovisual do programa.

Se os desafios são antigos, os meios de fazer frente a eles por meio da atuação na gestão cultural são relativamente recentes, implicando na necessidade de esforços extras para aqueles que atuam no setor.

A gestão cultural é um campo de conhecimento ainda recente, transdisciplinar, integrador de experiências, que deve dialogar tanto com a administração como com áreas como a antropologia, a sociologia, a política, as artes e todas que forem necessárias para que o seu exercício seja articulado com a realidade e as problemáticas de cada contexto. No caso brasileiro, faz-se urgente uma atuação capaz de enfrentar e contrapor o desmonte institucional e os ataques que o campo artístico-cultural vem sofrendo, apesar das insurgências e experiências que se apresentam como resistência e referência para uma gestão cultural mais comprometida. (NUSSBAUMER, 2020, p. 10)

Por tudo isso, não podemos deixar de pensar como a narrativa produzida pelos editais da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia avança sobre pautas cruciais para defesa de direitos de parte significativa de nossa sociedade, mas ainda desvia de aspectos que marcam a vida comunitária e o campo cultural como um todo, deixando sob encargo de gestores, e não da gestão, a consolidação desses avanços. Privilegiando as 'obras de criação e pensamento' em detrimento das 'práticas de ser e viver' de determinadas comunidades de direitos, marcadamente de grupos de cultura popular, mestres e detentores de saberes tradicionais, é vital pensar criticamente sobre exclusões que se revelam transversalmente sobre esses sujeitos, muitos deles sabidamente homens e mulheres negras. Avaliar os processos em uma perspectiva correlacional com o meio em que estamos inseridos é urgente, aliando capacidade técnica à compreensão e à produção de novas realidades possíveis para esses agentes.

Sem esse olhar cuidadoso de gestores, afinal, a cultura local permanecerá em contínua situação de emergência – e isso é tudo o que não devemos mais permitir.

Referências

AKOTIRENE, C. **Interseccionalidade**. -- São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

BOURDIEU, P. **Coisas ditas** / Pierre Bourdieu; tradução Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorim; revisão técnica Paula Montero. - São Paulo: Brasiliense, 2004.

BAHIA, Secretaria de Cultura do Estado da. **Programa Aldir Blanc Bahia anuncia oito editais com recursos de mais de R\$ 50,7 milhões para Cultura**. Disponível em: <http://www.cultura.ba.gov.br/2020/09/17836/Programa-Aldir-Blanc-Bahia-anuncia-oito-editais-com-recursos-de-mais-de-R-507-milhoes-para-Cultura.html> Acesso em 10 de dez de 2020.

BAHIA, Secretaria de Cultura do Estado da. **Programa Aldir Blanc Bahia** <http://www.cultura.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=325> Acesso em 06 de jan. 2022

BARBALHO, A.; COSTA, L.; RUBIM, A. **Formação em organização da cultura**. In: site Mapeamento da Formação em Organização Cultural no Brasil. CULT / UFBA, 2009 (online). Disponível em: http://www.organizacaocultural.ufba.br/apontamentos_iniciais.pdf Acesso em 10 de abr. de 2021.

BRASIL - IMPRENSA NACIONAL. **LEI Nº 14.017, DE 29 DE JUNHO DE 2020**. In: Diário oficial da União de 30/06/2020 | Edição: 123 | Seção: 1 | Página: 1. Disponível em: <https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/lei-n-14.017-de-29-de-junho-de-2020-264166628> Acesso em 10 de nov. de 2020

CHAUÍ, M. Cultura e Democracia. In: **Cultura e Democracia – Coleção Cultura é o que?**, v.1, BAHIA, Secretaria de Cultura – SECULT, 2012. Disponível em: http://www.cultura.ba.gov.br/arquivos/File/ogeculturavol_1_chau.pdf Acesso: 25 de abr. de 2021

EAGLETON, T. **A ideia de cultura**. 1.a edição. Rolo & Filhos Artes Gráficas, L.da. Mafra: 2003

LIMA, C.; QUEIROZ, L. A. de (Org.). **Impactos da Covid-19 nos festejos juninos da Bahia**. Observatório de Economia Criativa da Bahia (OBEC-BA). Salvador. 2020. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1aCKda3JzKMci5GStvDyO8bF7mSD4O_UC/view

NUSSBAUMER, G. **Além da tecnocracia: uma breve reflexão sobre a gestão cultural e seu exercício no Brasil.** In: Anais XI Seminário Internacional de Políticas Culturais (no prelo). 2020. S. p.

OLIVEIRA LIMA, D. M. de. **Campo do poder, segundo Pierre Bourdieu.** Cogito, Salvador, v. 11, p. 14-19. 2010. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-94792010000100003&lng=pt&nrm=iso. Acesso em 08 de dez. de 2020

PEREIRA CANEDO, D.; PAIVA NETO, C. B. (coord.) **Pesquisa Impactos da Covid-19 na Economia Criativa: relatório final de pesquisa.** Salvador: Observatório da Economia Criativa: Santo Amaro: UFRB, 2020. Disponível em: https://ufrb.edu.br/proext/images/pesquisa_covid19/RELAT%C3%93RIO_FINAL_Impactos_da_Covid-19_na_Economia_Criativa_-_OBEC-BA.pdf Acesso em 01 de mai de 2021.

SECULT-BA. **Prêmios de Preservação dos Bens Culturais Populares e Identitários da Bahia Emilia Biancardi.** Disponível em: http://www.cultura.ba.gov.br/arquivos/File/PABB/EDITAL_Premios_Emilia_Biancardi.pdf . Acesso em 13 de dez de 2020.

SECULT-BA. Anexo I. Disponível em: <http://www.cultura.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=328> . Acesso em 13 dez de 2020.

VICH, V. Desculturalizar a cultura. In: **PragMATIZES – Revista Latino Americana de Estudos em Cultura.** p. 10 a 21. Ano V nº 8, (OUT/2014 a MAR/2015). – Niterói, RJ: [s. N.], 2014a Disponível em: <https://periodicos.uff.br/pragmatizes/article/view/10398/7237> Acesso em 10 de abr. de 2021

VICH, V. **Desculturalizar la cultura. La gestión cultural como forma de acción política.** Buenos Aires: Siglo XXI, 2014b.

VICH, V. O que é um gestor cultural? In: **Políticas culturais: conjunturas e territorialidades** [recurso eletrônico] p. 49 a 54. Organização Lia Calabre e Deborah Rebello Lima. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; São Paulo: Itaú Cultural, 2017.

GESTÃO PÚBLICA E PARTICIPAÇÃO SOCIAL: APONTAMENTOS SOBRE A RELAÇÃO ENTRE ESTADO E INSTÂNCIAS PARTICIPATIVAS NA ATUAL CONJUNTURA

Maria São Pedro Santana Pereira¹¹

Resumo

A proposta deste artigo é refletir sobre a relação entre Estado e instâncias participativas na atual conjuntura, especificamente na área da cultura a partir da relação entre o governo federal e estas estruturas. Esta reflexão é motivada pelo interesse em pensar a posição do princípio da participação diante da série de intervenções incisivas empreendidas pelo atual governo, cuja maioria penalizam o desenvolvimento do processo do modelo democrático de gestão e, por conseguinte, seus respectivos desdobramentos. Desse modo, apresenta-se alguns aspectos observados na perspectiva da respectiva relação intercalando-os a concepções teóricas a fim de viabilizar o exercício reflexivo proposto.

Palavras-chave: gestão pública; participação; governo federal.

Considerando o contexto onde a democracia enquanto regime de poder orientador da dinâmica social tem sido comumente contestada, sob ataques que projetam o enfraquecimento e desprestígio dos pilares do Estado Democrático de Direito¹², como o amplo exercício da cidadania¹³, por exemplo, abordar a relação entre gestão pública e participação social, especificamente na perspectiva das instâncias de participação institucionalizadas, talvez possa parecer um esforço utópico.

Todavia, dada a importância da questão compreende-se a necessidade de suscitar, ainda que de forma introdutória, a reflexão sobre em que circunstâncias têm se sucedido a relação entre Estado e instâncias participativas na atual conjuntura,

¹¹ Mestranda no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (Pós-Cultura/UFBA). Especialista em Política e Gestão Cultural. Bacharel em Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas- CECULT/UFRB. E-mail: marisantana286@hotmail.com.

¹² Sistema de organização político-social que institui e assegura os direitos políticos, individuais e gerais dos indivíduos.

¹³ A cidadania é um dos cinco fundamentos que constitui a Constituição Federal do Brasil (1988).

especificamente na área da cultura a partir da relação entre o governo federal e estas estruturas.

Nesse sentido, apresenta-se alguns aspectos observados na perspectiva da respectiva relação intercalando-os a concepções teóricas a fim de viabilizar o exercício reflexivo proposto.

Gestão Pública e Instâncias Participativas

Para iniciar o processo reflexivo cabe mencionar uma questão crucial para estabelecer a correlação entre gestão pública e instâncias participativas, que consiste na cidadania.

A compreensão de cidadania que orienta este escrito vai além da concepção moderna restrita, aqui considera-se as múltiplas possibilidades de atuação política associada à concepção ampliada da questão, que inclui a liberdade individual, o exercício político e os direitos sociais (COSTA; IANNI, 2018, p.45-46), tanto no que se refere a usufruir como também de colaborar na construção. Nesse sentido, a cidadania corresponde a esfera que engloba os direitos e deveres de natureza política, civil e social.

Na Constituição Federal (1988), a cidadania estabelece os direitos e deveres do indivíduo politicamente participativo, ou seja, ela configura a participação política ativa. No âmbito da cultura, a partir da concepção do direito, destaca-se a constituição da cidadania cultural, que orientada por princípios democráticos propõe o pleno acesso às possibilidades de interação na cultura, o que inclui a prerrogativa da participação. Nessa perspectiva, segundo Marilena Chauí (2008, p.66):

O direito à participação nas decisões de política cultural é o direito dos cidadãos de intervir na definição de diretrizes culturais e dos orçamentos públicos, a fim de garantir tanto o acesso quanto à produção de cultura pelos cidadãos.

No entanto, apesar do avanço da discussão, o princípio da participação, em especial no âmbito da cultura, requer ser melhor alicerçado, tendo em vista a vulnerabilidade das instâncias participativas frente a concepções ideológicas e poder decisório de determinada estrutura de governo.

Na atual conjuntura política do Brasil, essa questão é prontamente notável, tendo em vista as medidas empreendidas pela atual estrutura do executivo federal, que vão na direção da descrença e indiferença acerca do propósito existencial e competências atribuídas às instâncias participativas.

A partir de um levantamento desenvolvido por pesquisadores do Núcleo de Democracia e Ação Coletiva do Cebrap¹⁴, o Jornal Nacional da TV Globo, em outubro de 2022, exibiu uma reportagem destacando que “75% dos conselhos e comitês nacionais foram extintos ou esvaziados no governo Bolsonaro” (GLOBO, 2021).

Conforme exposto na reportagem, embora as instâncias de participação- que inclui conselhos, fóruns e outros espaços de escuta social- configurem em uma das principais e/ou única forma de “participação popular em prol da construção e efetivação de políticas públicas”, “um dos primeiros decretos do presidente provocou o desmonte da participação popular nas discussões sobre políticas públicas”.

O Conselho Nacional do Meio Ambiente (Conama), Conselho Nacional de Segurança Alimentar e Conselho Nacional dos Direitos da Pessoa com Deficiência (Conade), são mencionados na respectiva reportagem como parte integrante do conjunto de órgãos impactados pela atuação enfática do atual governo.

Ademais, segundo exposto na reportagem, as medidas aplicadas contra as instâncias de participação popular convergem tanto para a destituição quanto para a descaracterização, provocando modificações na estrutura, regras e condições de funcionamento que, em via de regra, se torna inviável.

Conforme destacam Bezerra, Rodrigues e Romão (2021) - pesquisadores envolvidos no levantamento dos dados que originou a reportagem referenciada acima-, as investidas empreendidas pelo governo Bolsonaro desde o início do mandato:

Não se tratou apenas de estancar a criação de novos conselhos, mas de extinguir conselhos já institucionalizados ou de descaracterizar

¹⁴ Matéria do Cebrap, publicada em 26/10. Disponível em: <

quase que completamente funções e composições originais de conselhos criados à luz da própria Constituição de 1988 e de tratados internacionais.

Nesse sentido, compreende-se que a posição adotada pela esfera governamental em relação ao grau de importância, ou melhor ausência desta, atribuído às instâncias de participação vai muito além do desmonte concreto de uma dada estrutura, esta implica em árduos desafios que impactam na garantia de direitos, transparência, controle e descentralização de decisões.

Observando tal questão no âmbito da cultura, cabe destacar que o Conselho Nacional de Política Cultural, embora não tenha sido extinto, não foi poupado das sanções aplicadas pelo governo vigente.

Diante do contexto político corrente, observa-se que a composição atual deste Conselho, empossada em 2019, tem seu mandato marcado pela invisibilidade e neutralização da capacidade de desempenhar suas atribuições, que dentre as quais inclui “apoiar a articulação e a cooperação federativas necessárias à consolidação do Sistema Nacional de Cultura e dos processos de participação da sociedade na formulação das políticas culturais” (BRASIL, 2019), sendo, portanto, gradativamente conduzido a um intenso processo de esvaziamento.

Conforme exposto por Peixe (2021) e Rubim (2021), atualmente o lugar reservado à cultura na estrutura da administração pública federal decorre de propósitos alinhados entre os governos Temer (2016-2018) e Bolsonaro (2019-2022), tendo em vista que “a partir do golpe de 2016 que destituiu a presidenta Dilma Rousseff (PT)”, a cultura foi alvo de uma série ataques promovidos pelo governo Temer, que ao assumir o poder, encenou uma primeira tentativa de extinguir o MinC. Segundo Peixe (2021) o levante contrário freou temporariamente o propósito do governo da época. Todavia, ascensão do governo Bolsonaro deu continuidade imediata ao processo de desmonte inaugurado anteriormente, visto que:

o processo de desmonte e descaracterização das políticas públicas e das principais instituições culturais do país toma outra dimensão e avança rapidamente, começando pela imediata extinção do Ministério da Cultura, que passa a ser uma Secretaria vinculada, inicialmente,

ao Ministério da Cidadania e, posteriormente, ao Ministério do Turismo (PEIXE, 2021, p.25-26).

Considerando que uma das primeiras intervenções empreendidas na seara da cultura foi justamente providenciar à extinção do Ministério da Cultura- MinC, não é de se estranhar o tipo de relacionamento eleito para demarcar a posição hegemônica da atual estrutura de governo sob o campo cultural.

Após a menção de diversas questões que se convertem em árduos desafios, parece improvável cogitar a possibilidade de uma retomada do debate propenso à conexão entre gestão, políticas públicas e participação. No entanto, em contraponto a este cenário crítico, a experiência da Lei de Emergência Cultural Nº 14.017/2020- “Lei Aldir Blanc” (LAB), pode ser considerada uma referência substancial para atestar a viabilidade e potencialidade da interlocução entre estas questões.

Participação e Lei Aldir Blanc (LAB)

Decorrente da proposição do PL Nº 1075/2020, de autoria da deputada federal Benedita da Silva (PT/RJ) - que incorpora a colaboração de outros parlamentares do legislativo do Congresso Nacional-, a LAB consiste em uma medida de apoio emergencial ao setor cultural, idealizada para mitigar os impactos gerados pela pandemia da Covid-19.

Desse modo, foi determinado à união realizar transferência de recursos aos entes federados (Estados, Distrito Federal e Municípios), no valor total de R\$ 3 bilhões, proveniente do superávit do Fundo Nacional de Cultura, para serem aplicados, pelo poder executivo local, em ações emergências de apoio ao setor cultural, através das seguintes linhas de benefícios: I- Renda Emergencial; II- Subsídio e III- Fomento (BRASIL, 2020).

Considerando a intensa movimentação presente nos trâmites da LAB- desde o princípio de sua construção, execução e desdobramentos- compreende-se que esta Lei se configura em um marco simbólico de destaque da trajetória histórica das políticas culturais de abrangência nacional, pois conforme destaca Peixe (2021, p.28):

A ampla mobilização no processo de formulação da Lei, mesmo com as dificuldades desse momento de pandemia, além da sua importância política, foi, também, determinante no aspecto técnico, possibilitando a elaboração de uma proposta consistente e viável.

Nesse sentido, no rol de questões relevantes manifestadas na perspectiva da LAB, interessa aqui chamar atenção para a incidência da participação, no molde do pensamento democrático de gestão, que "induz à participação dos agentes culturais não apenas no acompanhamento e fiscalização dos recursos, mas, também, no fortalecimento dos Conselhos Municipais e Estaduais de Política Cultural e dos Fundos Estaduais e Municipais de Política Cultural" (RUBIM, 2021, p.194), bem como atinente a ideia de "compartilhamento de responsabilidades entre Estado e sociedade civil" (CANEDO, 2008, p.43).

Além disso, considera-se que a LAB demonstra em sua gênese que "para além do aparato institucional do Estado, as políticas culturais- compreendidas como "formulações e/ou propostas desenvolvidas pela administração pública, organizações não-governamentais e empresas privadas, com o objetivo de promover intervenções na sociedade através da cultura" -, podem ser realizadas por inúmeros setores e agentes sociais, inclusive atuando em conjunto" (REIS; FERNANDES, 2007).

Dessa forma, destaca-se que a concepção do papel significativo da participação, através do processo de articulação e mobilização nacional, que aqui se coloca não parte de uma vaga percepção, esta é firmada em pontuações comumente expressadas por estudiosos do campo cultural, como Lia Calabre, por exemplo.

Ao abordar a relação do governo federal com setor cultural, em especial a condição de isenção adotada pelo ente frente aos efeitos causados pela pandemia no setor, Calabre (2020, p.15) enfatiza o papel crucial da mobilização, decorrente do envolvimento de "indivíduos, grupos e instituições de representação coletiva do setor" no intenso diálogo com os parlamentares, em prol da reivindicação de medidas legais capaz de garantir a sobrevivência e amenizar os danos gerados pelo intenso estado de emergência manifestado no ensejo da pandemia.

Na mesma direção reforçam Barbalho e Semensato (2021, p.90), inclusive fazendo referência a Calabre (2020), ao destacarem que o “processo de “ampla escuta social” fortaleceu o trâmite do projeto” (o PL nº 1075/2020 que originou a Lei nº 14.017/2020).

Dessa forma, podemos considerar tais ponderações como indicativos da significativa contribuição que a participação proporcionou a LAB, em especial no que se refere a defesa e progressão institucional da proposta, sendo até, em certo modo, um mecanismo estratégico para inibir manifestações contrárias, individuais ou coletivas, de frentes que, com exceção da própria base do executivo federal, não assumem em demasia antipatia ao campo da cultura.

Considerações finais

É importante destacar que a intenção aqui não consiste em romantizar a participação nas estruturas de governo, pois compreende-se que tal relação é permeada por conflitos, debates e negociações suscitadas de ideias, posicionamentos e interesses distintos, que passam por extensivos processos de maturação para constituição de um “acordo em comum”.

Além disso, também não se pretende atribuir a participação, a partir da configuração de instâncias- como conselho, comitê, grupo de trabalho e etc.- e suas respectivas funções- consultiva e/ou deliberativa- caráter de detentoras do poder decisório das políticas públicas de cultura, visto o peso de influência e capacidade que o Estado ainda dispõe, bem como por acreditar na potencialidade do compartilhamento de responsabilidades entre Estado e sociedade civil.

A proposta deste artigo foi apresentar alguns aspectos que apontam como a correlação entre gestão pública e instâncias de participação tem se dado na atual conjuntura, principalmente no que se refere à posição do atual governo federal, traçando também conexão com a experiência da LAB- principal medida de apoio ao setor cultural empreendida recentemente.

Desse modo, em contraponto ao cenário crítico, que impõe desafios para sustentação das instâncias de participação na gestão pública, cabe reforçar a compreensão de que a participação consiste em uma "ferramenta" eficaz para o levantamento e apresentação de demandas, reivindicações e consolidação de políticas públicas, cujas instâncias de participação são imprescindíveis para provocar, agendar e impulsionar temas, em prol de um objetivo comum.

Referências

BARBALHO, A. A.; SEMENSATO, C. A. G. **A Lei Aldir Blanc como política de emergência à cultura e como estímulo ao SNC**. POLÍTIICAS CULTURAIS EM REVISTA, v. 14, p. 85-108, 2021. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/42565>>. Acesso mar./2022.

BRASIL. **Decreto Nº 9.891, de 27 De junho de 2019**. Dispõe sobre o Conselho Nacional de Política Cultural. Disponível em: <<https://www.in.gov.br/web/dou/-/decreto-n-9.891-de-27-de-junho-de-2019-179415068>>. Acesso mar./2022.

_____. **LEI Nº 14.017, de 29 de junho de 2020**. Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020. Disponível em: <<https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/lei-n-14.017-de-29-de-junho-de-2020-26416662>>. Acesso mar./2022.

BEZERRA, C.P; RODRIGUES, M.; ROMÃO, W.M. **Conselhos de Políticas Públicas no governo Bolsonaro**: impactos do Decreto 9.759/2019 sobre a participação da sociedade civil. 2021.

CANEDO, D. P. **Cultura, Democracia e Participação Social**: um estudo da II Conferência Estadual de Cultura da Bahia. 2008.

CALABRE, L. **A arte e a cultura em tempos de pandemia**: os vários vírus que nos assolam. Extraprensa, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 7-21, 2020. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/170903/162152>> Acesso mar./2022.

COSTA, M.I.S., and IANNI, A.M.Z. **O conceito de cidadania**. In: Individualização, cidadania e inclusão na sociedade contemporânea: uma análise teórica [online]. São Bernardo do Campo, SP: Editora UFABC, 2018, pp. 43-73. ISBN: 978-85-68576-95-3. Disponível em: <<https://doi.org/10.7476/9788568576953.0003>>. Acesso mar./2022.

CHAUI, M. **Cultura y democracia**. In: Crítica y emancipación: Revista latinoamericana de Ciencias Sociales. Año 1, no. 1 (jun. 2008-). Buenos Aires: CLACSO, 2008.

Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/secret/CyE/cye3S2a.pdf>. Acesso mar./2022.

DAGNINO, E. **Construção Democrática, neoliberalismo e participação**: os dilemas da confluência perversa. In: Revista Sociologia. 2004. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/113417/mod_resource/content/1/Dagnino%20Pol%C3%ADtica%20e%20Sociedade.pdf>. Acesso jan./2022.

GLOBO. **Pesquisa mostra que 75% dos conselhos e comitês nacionais foram extintos ou esvaziados no governo Bolsonaro**. In: Jornal Nacional, edição de 25/10/2021. Disponível em: <<https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2021/10/25/pesquisa-mostra-que-75percent-dos-conselhos-e-comites-nacionais-foram-extintos-ou-esvaziados-no-governo-bolsonaro.ghtml>>. Acesso jan./2022.

PEIXE, J. R. **A cultura precisa respirar para continuarmos vivos!** In: Cultura política no Brasil atual / Antônio Albino Canelas Rubim, Márcio Tavares (organizadores). – São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2021. Disponível em: <<https://fpabramo.org.br/publicacoes/estante/cultura-e-politica-no-brasil/>>. Acesso mar./2022.

REIS, P. F. dos; FERNANDES, T. **Mais definições em trânsito** - Verbete: Políticas Culturais 2007 (Verbete). Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/maisdefinicoes/POLITICACULTURAL.pdf>>. Acesso out./2022.

RUBIM, A. A. C. **Balanco político-cultural do governo Bolsonaro**. In: Cultura política no Brasil atual / Antônio Albino Canelas Rubim, Márcio Tavares (organizadores). – São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2021. Disponível em: <<https://fpabramo.org.br/publicacoes/estante/cultura-e-politica-no-brasil/>>. Acesso mar./2022.

NENHUM PASSO ATRÁS: A PARTICIPAÇÃO NEGRA E INDÍGENA NA 2ª CONFERÊNCIA INTERUNIVERSITÁRIA DE CULTURA¹⁵

Maria Elisa Almeida¹⁶

Daniel Ruiz Romano¹⁷

¹⁵ Uma versão reduzida deste trabalho foi apresentada em comunicação oral no dia 26 de agosto de 2021 no 4ª Fórum Nacional de Gestão Cultural das Instituições de Ensino Superior - Regional Sudeste e encaminhada para publicação nos anais daquele evento.

¹⁶ Graduanda em Produção Cultural na Universidade Federal Fluminense (UFF) e Bolsista no Programa de Apoio às Artes - PROART/UFRJ, sob execução do Fórum de Ciência e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro e apoio da Fundação Universitária José Bonifácio (FUJB). E-mail: mariaelisaalmeida@forum.ufrj.br

¹⁷ Produtor Cultural na Superintendência de Difusão Cultural do Fórum de Ciência e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e fez parte da coordenação da 2ª Conferência Interuniversitária de Cultura. Email: danielruiz@forum.ufrj.br

Resumo

Este trabalho apresenta os desdobramentos da participação negra e indígena na 2ª Conferência Interuniversitária de Cultura, realizada de modo remoto em maio de 2021. O recorte racializado deve-se à necessidade de evidenciar e combater a tentativa construída historicamente de invisibilizar a participação e construção de pessoas negras e indígenas em todas as esferas políticas e sociais. Nesse sentido, pretende-se demonstrar a importância da participação de narrativas contra-hegemônicas na construção de espaços heterogêneos e de políticas integrativas e não mais excludentes, como o resultado obtido no processo de elaboração das diretrizes da 2ª Conferência.

Palavras-chave: cultura universitária; narrativas contra-hegemônicas; conferência interuniversitária de cultura.

A 2ª Conferência Interuniversitária de Cultura (IICIC) é uma iniciativa do Fórum Interuniversitário de Cultura do Rio de Janeiro, (FIC-RJ), um acordo de cooperação acadêmica e de intercâmbio científico, técnico, cultural e interinstitucional, composto pelas seguintes instituições de ensino superior e de pesquisa do estado do Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, (UFRJ); Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, (UFRRJ); Universidade Federal Fluminense, (UFF); Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, (Unirio); Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro, (IFRJ); Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia Fluminense, (IFF); Universidade do Estado do Rio de Janeiro, (UERJ); Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, (UENF); Fundação Centro Universitário Estadual da Zona Oeste, (UEZO); Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, (CEFET/RJ) e Fundação Oswaldo Cruz, (Fiocruz).

O objetivo principal do evento, realizado de forma virtual e remota em maio de 2021, com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), foi elaborar um documento com diretrizes para uma política de atuação para o FIC-RJ. Além deste, outros objetivos foram elaborados conforme disposto no Regimento Interno da conferência:

I - elaborar documento contendo diretrizes de uma política de atuação para o FIC-RJ que contemplem demandas transversais a suas instituições associadas e que contribuam para a promoção dos direitos culturais da população do estado do Rio de Janeiro;

II - contribuir para a discussão e reflexão crítica acerca de fazeres artísticos e culturais no âmbito das Instituições de Ensino Superior e Pesquisa do estado do Rio de Janeiro e suas relações com a sociedade fluminense e com as políticas de cultura nas esferas federais, estaduais e municipais;

III - fomentar, de maneira integrada e estratégica a produção artística e cultural nas instituições partícipes do FIC-RJ;

IV - colaborar para a formação de alunas, alunos, pesquisadoras, pesquisadores, professoras, professores, técnicas e técnicos administrativos das instituições associadas ao FIC-RJ nos campos da arte e da cultura;

V - contribuir para a organização e facilitação do trabalho de produtoras, produtores, gestoras, gestores e agentes de cultura nas instituições associadas ao FIC-RJ propondo modos diversos de produção, circulação e fruição artística e cultural (FÓRUM INTERUNIVERSITÁRIO DE CULTURA DO RIO DE JANEIRO, 2021, p. 2-3).

A programação foi composta por cinco mesas temáticas, cinco grupos de trabalho, quatro encontros setoriais, 19 apresentações artísticas e três encontros preparatórios, realizados no período de pré-conferência e intitulados "Cidades e universidades: produção cultural e artística, pesquisa e gestão pública de cultura".

As mesas temáticas e os grupos de trabalho foram divididos em cinco eixos, sendo eles: Eixo 1 - Diversidade, representatividade e Interseccionalidades; Eixo 2 - Formação, pesquisa, saberes e fazeres artísticos; Eixo 3 - Gestão, espaços e equipamentos culturais; Eixo 4 - Arte, cultura e trabalho; Eixo 5 - Cultura, cidades, direitos e movimentos sociais. Nesse sentido, a 2ª Conferência foi estruturada para que as ideias, demandas e questões abordadas nas mesas temáticas inspirassem as discussões nos grupos de trabalho e encontros setoriais, de modo que a discussão pudesse ser direcionada para a criação de possíveis diretrizes para cada eixo, as quais posteriormente seriam levadas para votação na plenária final.

Os encontros setoriais foram agrupados da seguinte forma: Encontro de Gestores de Cultura das Instituições de Ensino Superior e Pesquisa; Encontro de Artistas-pesquisadores das Instituições de Ensino Superior e Pesquisa; Encontro Estudantil de

Arte e Cultura; Encontro Produtores Culturais das Instituições de Ensino Superior e Pesquisa.

O recorte racializado deste relato se justifica pela necessidade de evidenciar e combater a tentativa construída historicamente de invisibilizar a participação e construção de pessoas negras e indígenas nessas instituições públicas de ensino e pesquisa. Ou, como identifica o "Manifesto por políticas antirracistas na Universidade Federal do Rio de Janeiro" do Coletivo de Docentes Negras e Negros da UFRJ, evidenciar e combater "o modelo de universidade que seguimos, com padrões ideológicos construídos de brancos para brancos, através de um modelo de Estado-nação da qual segmentos subalternizados não encontram espaço político, social e simbólico." (COLETIVO DOCENTES NEGRAS/OS DA UFRJ, 2021, p.2).

Sendo assim, em oposição à lógica acadêmica de predominância de homens cisgêneros, brancos e heterossexuais nos espaços de debate e poder, a conferência contou com a participação de pessoas negras, indígenas e LGBTQIA+ não apenas nas mesas temáticas e apresentações artísticas, como também nas equipes de produção, relatoria, mediação e nas atividades de pré-conferência. Neste relato, iremos nos concentrar na participação negra e indígena considerando um contexto histórico de negação desses espaços que, embora se mostrem a cada dia mais escurecidos - muito devido à implementação de políticas afirmativas -, precisam urgente e efetivamente se desvincular da racionalidade colonialista. Ou como afirmou Célia Xakriabá nas mesas temáticas do evento: "A gente fala em descolonização do pensamento, mas eu não acredito quando não traz outro corpo, porque não se pode curar o mal com a mesma enfermidade." (XAKRIABÁ, 2021). E também Felipe Eugênio, na mesma mesa: "Não devemos dar nenhum passo atrás. A ocupação que começamos a fazer nesses espaços institucionais tem que ser estruturada, garantida no que conquistamos até agora. Para isso, é necessário que estructuremos políticas públicas sólidas." (EUGÊNIO, 2021).

Relato da experiência

Considerando esse contexto, a programação da 2ª Conferência Interuniversitária de Cultura foi estruturada com participações múltiplas e distintas no fazer artístico

cultural, a fim de descentralizar, descolonizar e desterritorializar o debate, apresentando narrativas outras, que não a do colonizador. Para isso, a equipe de curadoria, responsável por selecionar nomes para o evento, e a equipe do receptivo - formada por bolsistas de iniciação científica da Superintendência de Difusão Cultural do Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ -, responsável por mediar a relação entre curadoria, convidadas e convidados, foram fundamentais para garantir essas presenças na IICIC. Nesse aspecto, o trabalho da equipe do receptivo foi de suma importância na realização do contato e transmissão de informações às participações convidadas, visto que:

Em outros eventos, a Superintendência identificou que a demora em contactar pessoas indicadas para eventos resultou na incompatibilidade de datas e horários, substituindo a escolha inicial da curadoria. Assim, os convidados suplentes acabavam sendo aqueles que já estavam inseridos no meio e quase sempre disponíveis, em sua maioria, homens brancos (RIBEIRO; ALMEIDA, 2022, p. 40).

Uma das estratégias da produção da 2ª Conferência para construir um espaço mais heterogêneo e plural foi convidar pessoas negras e indígenas, além de mulheres, pessoas LGBTQIA+ e pessoas com deficiência dos mais diversos setores da cultura, com as mais variadas referências e que utilizam diferentes linguagens para se comunicar. O objetivo era, além de escurecer as perspectivas de proposições à conferência, atrair partícipes da sociedade civil, artistas, estudantes, fazedores de cultura que não se viam anteriormente representados nestes espaços. Deste modo, foi possível ainda contar com a participação de pessoas que possivelmente não teriam interesse em participar do evento, pois não se identificam com quem costumeiramente realiza e protagoniza esses espaços.

Além da participação de convidadas e convidados nas mesas temáticas, houve também participação por inscrição nos encontros e grupos de trabalho, aberta a pessoas vinculadas ou não às instituições do FIC-RJ. Percebeu-se que, mesmo atentando para questões raciais na curadoria do evento, ainda há muito a ser percorrido no sentido de transpor barreiras de acesso para uma participação de fato igualitária nesses espaços. Isso porque, de um total de 413 inscrições, 71 foram de pessoas que se declararam pretas; 67, pardas, 237, brancas, cinco de pessoas

amarelas e nenhuma indígena. Desse número de inscrições, 29 pessoas preferiram não declarar cor/raça e outras três respostas também foram registradas: "branca miscigenada", "lida como branca" e "na certidão branca, mas claramente não sinto que seja".

Das 19 apresentações artísticas da programação, 11 foram protagonizadas por pessoas pretas e pardas, sendo elas: "Eu não me via mais no reflexo da TV" e "Preta Patrícia People Problems" (Direção: Dora Freind; Texto e atuação: Luiza Loroza); "Evite" (Poesia do Coletivo "Love"; Interpretação: Beatriz Sarnonne); "JUFF BOX: Ujima Gang" (Direção e produção: Matheus Bizarrias); "Contem-me Histórias" (Texto e vídeo: Suellen Andrade); "Francisca" (Direção: Mariane Duarte e Luandeh Chagas); "JUFF BOX: Saci Chorão" (Direção: Matheus Bizarrias); "Essa é uma Carta de Adeus" (Composição: Ane Dilei e Kalebe Nascimento; Interpretação: Kalebe Nascimento; Direção: CDM Filmes; Realização: Mondé); "Rimas Tortas" (Interpretação: Junior Capelloni; Direção de Fotografia, Edição e Montagem: Sandro Demarco); "Pipa" (Direção: Bruno Alarcon) e "AtoZero" (Interpretação: marciii; Produção: BgH Beats).

Nas mesas temáticas, das 23 participações convidadas, 13 eram de pessoas pretas, pardas e indígenas. Todas as mediações ficaram a cargo de pessoas negras envolvidas no fazer artístico cultural, como a coreógrafa Carmen Luz, o artista-pesquisador Dieymes Pechincha, a produtora e professora Ana Luisa Lima, o pesquisador Felipe Eugênio e a professora Renata Silencio que foram fundamentais para a condução do diálogo nas mesas temáticas. As questões apresentadas provocaram discussões que trazem saberes e conceitos que ampliam e aprofundam a rarefeita diversidade epistemológica dessas instituições, assim como mobilizam outras chaves de entendimento e possibilidades práticas para as questões políticas e culturais propostas no evento. Foram falas primordiais para a construção de narrativas - a partir de perspectivas históricas, acadêmicas, sociais, artísticas, culturais e pessoais - que expõem, desde as origens, as possíveis soluções para ceifar a monocultura epistemológica e cultural nos espaços acadêmicos e culturais, bem como denunciam a supressão desses corpos nesses espaços. As explanações das mesas temáticas se desdobraram nas diretrizes da 2ª Conferência, buscando direcionamentos capazes de dar conta das demandas de diversos grupos sociais.

A fala de Renato Emerson dos Santos na mesa "Cultura, cidades, direitos e movimentos sociais", traduz, ao mencionar o conceito de "branqueamento do território", a inquietação que motiva este trabalho:

Branqueamento de território é uma ferramenta de interpretação que eu venho propondo há algum tempo a partir de uma leitura crítica sobre as formas como a gente lê a formação do território brasileiro, que é sempre narrada a partir de um locus epistêmico branco. (SANTOS, 2021).

A narrativa excludente de formação do território brasileiro é também o ponto de questionamento sobre o qual Daniel Munduruku baseia sua fala na mesa "Formação, pesquisa, saberes e fazeres artísticos":

Infelizmente o Brasil tem negado sua história, tem se negado a pensar sua história, se negado a pensar seu racismo, se negado a pensar a negação que sempre fez com relação aos povos ancestrais, sejam indígenas, sejam africanos. E, é claro, a narrativa oficial do Brasil é a narrativa que justamente colocou essas populações numa rota de colisão com o que o Brasil se tornaria. Se estabeleceu uma visão estereotipada, equivocada, racista da nossa história, da qual a gente não consegue se libertar porque a gente não consegue se reconciliar com o passado. (MUNDURUKU, 2021).

Na mesma mesa, Danieli Balbi localiza essa narrativa única e suas práticas de violência nos espaços institucionais levando esta problemática para os processos da arte e da cultura:

Os espaços institucionais, a tessitura do nosso país, é uma tessitura de apagamentos e de vitória infeliz do colonizador. O colonizador que é um homem, cis-hetero branco, que não é só isso, mas que perpetua práticas de exclusão e privilégio que são extremamente violentas. E como isso se repete neste lugar que é o que a gente está? Produtores, realizadores, críticas, críticos, debatedores da arte. De uma arte não nossa especificamente, mas que sendo muito diversa ela é, no seu conjunto, no seu mosaico, o reflexo do que é arte brasileira e nacional, e aí é uma arte que é marcada, é negritada, com nossa pertença: negra, pobre, pessoa com de ciência, LGBT, mulher, apagada, de uma voz da resistência que precisa se fazer estética para existir. (BALBI, 2021).

Na mesa "Diversidade, representatividade e interseccionalidades", a professora e ativista indígena Célia Xakriabá comenta a relação dessas violências epistêmicas nos meios acadêmicos com os processos genocidas vividos pelos povos indígenas no

Brasil e propõe outras possibilidades para instituições pensarem soluções a partir da transformação de seus corpos constituintes:

É sobre o epistemicídio quando chegamos na universidade. Se na retomada do território nós enfrentamos fazendeiros com armas de fogo, na universidade nós enfrentamos a segunda, a terceira geração com a arma da caneta, quando tenta deslegitimar nosso jeito de reconhecer o conhecimento. Não basta reconhecer os conhecimentos e levar narrativas. É urgente levar e reconhecer narradores e conhecedores (...). Toda monocultura mata. Mata o pensamento, mata a memória, mata a sociedade. (XAKRIABÁ, 2021).

Na mesma mesa, Cíntia Guedes lembra que essas transformações são tão necessárias quanto imprecisas:

A descolonização é uma prática cotidiana de contra violência, de desfazimento de mundo. Todas as vezes que eu entro em processo de descolonização profunda, mais eu me desfaço. Não consigo determinar precisamente para onde estamos indo porque a descolonização não é um programa político determinado. Ela é uma prática imprecisa, mas profundamente necessária. (GUEDES, 2021).

As práticas acadêmicas eurocentradas e subalternizantes de outras experiências e contribuições também são questionadas na fala de Thabata Castro na mesa "Arte, Cultura e Trabalho":

Eu estudo na Uerj desde 2007 e meu campo de curiosidade, que foi minha pesquisa, é a arte Afro-brasileira. A arte Afro-brasileira, na minha época, espero que não seja mais, era uma disciplina eletiva. Eu fiz história da arte que é um curso bem europeu, um curso que tem uma temática bem europeia. E a disciplina de maior abrangência nessa temática era uma disciplina eletiva. Então eu acho que surge minha primeira inquietação que é sobre essa diversidade, diversificação de criação e produção. Então quando você não amplia, talvez, certos horizontes de um curso de oito anos, essa matéria foi dada para gente no sétimo e no oitavo e quando eu cheguei lá era uma disciplina eletiva, ou seja, eu poderia ou não fazer. Em um curso de história da arte, no Brasil, numa universidade pública (...). Faz parte da diversidade acadêmica talvez não ser só acadêmica. Poder ter outras perspectivas. Talvez isso também nos traga uma diversidade, que é o que é o que a gente vem buscando. (CASTRO, 2021).

Leandro Santana na mesa "Cultura, cidades, direitos e movimentos sociais" também sugere uma outra noção de academia diretamente ligada às periferias:

Nós, de cidades periféricas, estamos sempre tendo que batalhar para transpor mais barreiras do que o habitual. E a relação com a academia, com as universidades, ela é muito profícua quando conseguimos fazer esta aproximação e mostrar o que tem de possibilidades, de atividade de ações, dentro desses projetos todos, do fazer artístico, do fazer cultural, do fazer teórico também, acadêmico, nos territórios variados onde atuamos. (SANTANNA, 2021).

Na mesa "Gestão, espaços e equipamentos culturais", Keyna Eleison propõe tecnologias, saberes e práticas afrocentradas como soluções para questões relacionadas à gestão da cultura:

Algumas soluções que a gente pode trazer são soluções afrocentradas porque entendemos dinâmicas de quilombagem, entendemos as práticas da ginga, entendemos a pedagogia do prazer. Isso não exclui a sabedoria e a percepção de que a violência está ali também de forma cotidiana. (ELEISON, 2021).

Na mesma mesa, Quito Tembe, falando diretamente de Maputo, Moçambique, relaciona questões linguísticas ao processo de institucionalização e profissionalização das artes e da cultura naquele país:

Em Moçambique, a cultura na nossa língua tradicional significa brincadeira. E estando a trabalhar para a profissionalização das artes, imaginem vocês quantos quilômetros a gente tem que percorrer para a afirmação profissional e do nosso trabalho. (TEMBE, 2021).

Voltando à mesa "Arte, Cultura e Trabalho", é na diferenciação entre as noções eurocêntricas e africanas de tempo que Lobo Mauro propõe pensarmos arte e cultura:

Por que eu estou falando de tempo? Tempo tem muito a ver com arte, com cultura. O entendimento do tempo, o entendimento, por exemplo, no ocidente é diferente do entendimento do tempo das culturas tradicionais da África (...), mas este entendimento do tempo é relativamente recente e não é natural, não é uma natureza que tem minuto, que tem horas, é uma criação humana é uma convenção. (...) Esse entendimento, ele modifica, como eu disse, ele constrói a arte, ele modifica a cultura. (MAURO, 2021).

Como desdobramento desse processo, foram escritas diretrizes para uma política de cultura que, entre outras propostas, consideram a relação entre as instituições e os saberes e as comunidades tradicionais; combatam discriminações como o racismo, o

capacitismo, o sexismo, entre outras; promovam a inclusão de mestres da cultura popular; advogam a prática sistemática da interdisciplinaridade e a centralidade da cultura nas instituições de ensino superior e pesquisa.

No Eixo 1, intitulado “Diversidade, representatividade e interseccionalidades”, as diretrizes formuladas se opõem à hegemonia do “*locus* epistêmico branco” reivindicando a presença de “outros corpos” nos espaços acadêmicos de cultura e nas instâncias de decisão política e também a adoção de ações afirmativas contra eixos discriminatórios:

2. Fomento da ética do encontro de saberes e articulações com a sociedade, incluindo por notório saber e ações afirmativas os Povos e Comunidades Tradicionais contemplados pelo Decreto 6040/2007, mestres quilombolas, povos de Terreiro, indígenas, pescadores, a Capoeira (Ofícios dos Mestres e Mestras de Capoeira e Roda de Capoeira), ciganos, culturas da criança, a inclusão das populações em situação de rua, a arte de rua, as lutas antimanicomial, o movimento das pessoas com deficiência, entre outros;

8. Compreendendo como a interseccionalidade amplia a questão do desenho de representatividade nos órgãos, colegiados e demais instâncias decisórias, desenvolver instrumentos interseccionais para a adoção de ações afirmativas que garantam a representatividade republicana, articulando antirracismo, antisexismo, anticapacitismo, antitamanhismo, entre outras propostas de confrontação das hegemonias institucionalizadas. (FÓRUM INTERUNIVERSITÁRIO DE CULTURA DO RIO DE JANEIRO, 2021, p. 1-2)

No Eixo 2, nomeado como “Formação, Pesquisa, Saberes e Fazeres Artísticos” destacam-se as diretrizes que, em consonância com as falas de Célia Xakriabá e Thabata Castro, expõem a inadmissibilidade da monocultura acadêmica e a inevitabilidade de ampliação das epistemologias e saberes outros neste ambiente:

3. A relação dialógica entre o conhecimento acadêmico e os saberes orais advindos de tradições ancestrais, contemplando a cultura de Povos e Comunidades Tradicionais contemplados pelo Decreto 6040/2007, os povos originários, indígenas, quilombolas, povos do terreiro, ribeirinhos, entre outros, afim de reconhecer a magnitude de referências artísticas e culturais não eurocêntricas, não hegemônicas, não canônicas (...);

5. Inclusão de mestres e mestras e de outras guras de relevância cultural comunitária nas práticas formativas institucionais. (FÓRUM INTERUNIVERSITÁRIO DE CULTURA DO RIO DE JANEIRO, 2021, p. 2-3).

Já no Eixo 3, chamado "Gestão, espaços e equipamentos culturais", o direcionamento é, entre outros aspectos, no sentido de incentivar o conhecimento dos espaços e projetos culturais, vinculados ou não às instituições do FIC-RJ, compreendendo características como diversidade e territorialidade, a fim de fomentá-los e capacitá-los de acordo com suas demandas:

3. Mapear a diversidade dos espaços culturais de cada instituição para melhor compreender suas demandas e necessidades, e com isso ter subsídios para desenhar as políticas institucionais, compreender suas prioridades e propor projetos comuns;
4. Desenvolver projetos para captação de recursos, nas diversas formas de financiamento, para suprir a falta de recursos, materiais e humanos, na manutenção dos espaços culturais. (FÓRUM INTERUNIVERSITÁRIO DE CULTURA DO RIO DE JANEIRO, 2021, p. 5).

As diretrizes do Eixo 4, com o título "Arte, cultura e trabalho", são pautadas com a intenção de viabilizar e promover o fazer artístico e cultural dentro e fora das instituições e garantir a legitimidade dessa atividade enquanto força motriz de transformação sociopolítica:

2. Cooperar para a organização e facilitação do trabalho de artistas, produtoras, produtores, gestoras, gestores, agentes, fazedoras e fazedores de cultura nas instituições associadas ao Fórum Interuniversitário de Cultura do Rio de Janeiro e iniciativas da sociedade civil a elas vinculadas, produzindo meios para o compartilhamento de recursos e saberes entre instituições, propondo modos diversos de produção, circulação e fruição artística e cultural;
3. Promover a ação interinstitucional coletiva e transversal em programas, projetos e ações de Arte e Cultura, em parceria com outras esferas do poder público, que possibilitem iniciativas integradas de pesquisa e extensão, fomentando oportunidades de trabalho para nossos corpos discentes, técnicos, de pesquisadores e também da sociedade civil. (FÓRUM INTERUNIVERSITÁRIO DE CULTURA DO RIO DE JANEIRO, 2021, p. 8).

Por fim, no Eixo 5, com o título "Cultura, cidades, direitos e movimentos sociais" as diretrizes formuladas propuseram a articulação e a cooperação interinstitucional, abrangendo não apenas as instituições do FIC-RJ e as instituições de ensino superior e pesquisa, mas também entidades que promovem a produção, a circulação, a fruição e o desenvolvimento artístico e cultural, em diálogo com a sociedade civil e os movimentos sociais:

1. Promover a cultura como um quarto pilar das Instituições de Ensino Superior e Pesquisa, IESPs: Ensino, Pesquisa, Extensão e Cultura. Entendendo as Instituições como promotoras de políticas culturais;
5. Entendendo as instituições públicas de ensino superior, técnico e pesquisa como Equipamentos Culturais, elaborar em conjunto com os territórios Programas de Ocupação Cultural, projetos de Programação Cultural popular e comunitária com atividades inclusive durante às férias e em finais de semana, assim como ações de divulgação da produção artística-cultural e acadêmica para o entorno e ocupações desses equipamentos por movimentos sociais em formato de co-gestão e/ou residência;
11. Instrumentalizar os territórios por meio de parcerias e atividades de formação sobre legislação de proteção dos direitos culturais como a salvaguarda do patrimônio imaterial e material, os de Povos e Comunidades Tradicionais contemplados pelo Decreto 6040/2007, os povos originários, a igualdade racial, os estatutos da criança e do adolescente, pessoas idosas, pessoas com deficiência, comunidade LGBTQI+, dentre outros instrumentos legais já existentes. (FÓRUM INTERUNIVERSITÁRIO DE CULTURA DO RIO DE JANEIRO, 2021, p. 9-10).

Embora atentos às participações múltiplas também na produção da 2ª Conferência, observou-se que a proporcionalidade de representações entre pessoas brancas e não brancas - lê-se, neste trabalho, pretas, pardas e indígenas - ainda é muito assimétrica e reforça que as mudanças oriundas da adoção de ações afirmativas em nossas instituições nas últimas décadas, por mais que tenham contribuído para transformações sociais bastante contundentes, ainda não foram suficientes para transformar as estruturas racistas e subalternizantes das mesmas.

Considerações finais

A 2ª Conferência Interuniversitária de Cultura constitui um importante referencial para os processos de participação social nas políticas públicas de cultura no âmbito das instituições de ensino superior e pesquisa do estado do Rio de Janeiro. Demonstrou que não podemos ter concepções de cultura que estejam dissociadas do debate sobre desigualdades, vulnerabilidades, hierarquizações, subalternizações e discriminações de qualquer ordem que atravessem tanto nossas comunidades acadêmicas quanto a sociedade em geral.

Assim como a presença e a agência de pessoas negras e indígenas nos corpos discentes dessas instituições vem transformando a universidade, a gestão de cultura deve também garantir sua participação, em voz e voto, nos instrumentos de pactuação e deliberação de políticas culturais para que essas sejam também transformadas no mesmo passo. É de se destacar que, principalmente em relação à presença indígena que permanece em significativo grau de exclusão e invisibilização, essas transformações requerem ainda uma maior institucionalização e políticas específicas. Além disso, racializar a perspectiva de indicadores culturais e diretrizes políticas é fundamental para a concretude de instituições de fato democráticas e igualitárias, promovendo a diversidade como elemento central ao debate sobre cultura nesses espaços, desde suas questões epistemológicas a formas de financiamento e principalmente nos espaços de debate e decisão administrativa.

Referências

BALBI, D. **Mesa Temática: Formação, pesquisa, saberes e fazeres artísticos.** Youtube, 25 de maio de 2021. Disponível em <<https://youtu.be/jPpUNIYnf1c>>. Acesso em: 20 de março de 2022.

CASTRO, T. **Mesa Temática: Arte, cultura e trabalho.** Youtube, 26 de maio de 2021. Disponível em <<https://youtu.be/zkzORo2Ap-c>>. Acesso em: 20 de março de 2022.

COLETIVO DE DOCENTES NEGRAS/OS. **Manifesto do Coletivo de Docentes Negras/os da UFRJ por políticas antirracistas na Universidade Federal do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro, 2021. Disponível em http://www.cfch.ufrj.br/images/manifesto_docentes_negra_os_FINAL_assinaturas. Acesso em: 17 de março de 2022.

ELEISON, K. **Mesa Temática: Gestão, espaços e equipamentos culturais.** Youtube, 26 de maio de 2021. Disponível em <<https://youtu.be/3OWH3JMY03c>>. Acesso em: 17 de março de 2022.

EUGÊNIO, F. **Mesa Temática: Gestão, espaços e equipamentos culturais.** Youtube, 26 de maio de 2021. Disponível em <<https://youtu.be/3OWH3JMY03c>>. Acesso em: 17 de março de 2022.

FÓRUM INTERUNIVERSITÁRIO DE CULTURA. Diretrizes para as políticas de atuação do Fórum Interuniversitário de Cultura, FIC-RJ. Rio de Janeiro, 2021.

FÓRUM INTERUNIVERSITÁRIO DE CULTURA. **Regimento Interno da II Conferência Interuniversitária de Cultura.** Rio de Janeiro, 2021. Disponível em <<https://drive.google.com/file/d/185ls2mjp6JCtRN7zdoPO5DIcCdUpkxZ/view>>. Acesso em: 17 de março de 2022.

GUEDES, C. **Abertura e Mesa Temática: Diversidade, representatividade e interseccionalidades.** Youtube, 25 de maio de 2021. Disponível em <<https://youtu.be/EISMK3uEmo4>>. Acesso em: 17 de março de 2022.

MUNDURUKU, D. **Mesa Temática: Formação, pesquisa, saberes e fazeres artísticos.** Youtube, 26 de maio de 2021. Disponível em <<https://youtu.be/jPpUNIYnf1c>>. Acesso em: 20 de março de 2022.

RIBEIRO, L; ALMEIDA, M. E. **Curadoria, trabalho receptivo e narrativas contra hegemônicas na 2ª Conferência Interuniversitária de Cultura.** Rio de Janeiro, 2022. Disponível em: <<https://sistemasiac.ufrj.br/cadernoController/gerarCadernoResumo/37000000>>. Acesso em: 17 de março de 2022.

SANTANNA, L. **Mesa Temática: Cultura, cidades, direitos e movimentos sociais.** Youtube, 27 de maio de 2021. Disponível em <<https://youtu.be/UZNxhpcf3Zk>>. Acesso em: 20 de março de 2022.

SANTOS, R. E. **Mesa Temática: Cultura, cidades, direitos e movimentos sociais.** Youtube, 27 de maio de 2021. Disponível em <<https://youtu.be/UZNxhpcf3Zk>>. Acesso em: 20 de março de 2022.

XAKRIABÁ, C. **Abertura e Mesa Temática: Diversidade, representatividade e interseccionalidades.** Youtube, 25 de maio de 2021. Disponível em <<https://youtu.be/EISMK3uEmo4>>. Acesso em: 17 de março de 2022.

O PERCURSO INSTITUCIONAL DO CINEMA NA ORGANIZAÇÃO POLÍTICO-ADMINISTRATIVA DO ESTADO BRASILEIRO

Hendye Gracielle Dias Borém¹

Resumo

O artigo apresenta um histórico sobre a natureza jurídica e a posição político-administrativa ocupada pelos órgãos e instituições já dedicados à gestão, regulação e fomento ao cinema nacional, e sua relação com o respectivo contexto político e cultural de cada época. Na organização administrativa federal brasileira, já foram criados diversos órgãos para abrigar tanto as políticas públicas culturais quanto a gestão específica do campo cinematográfico, num processo sempre oscilante entre avanços e retrocessos. O cinema acompanhou a instabilidade do setor cultural, de modo que sua gestão estatal já foi confiada a órgãos, a institutos, a comissões, a empresas estatais, a autarquias especiais e a agência reguladora. Estes órgãos e instituições, por sua vez, já estiveram vinculados a Ministérios dos mais diversos assuntos, como educação, cultura, economia, cidadania e turismo. A par destas instabilidades e descontinuidades, objetivamos identificar os caminhos percorridos pelo cinema – enquanto meio de comunicação, indústria cultural e linguagem artística específica –, abordando a natureza jurídica dos órgãos e instituições já dedicados à sua gestão e fomento desde 1930 até o momento atual.

Palavras-chave: cinema; direito; política cultural.

Muitos já foram os órgãos institucionais que encamparam a gestão, regulação e fomento das atividades cinematográficas na estrutura político-administrativa do Estado brasileiro. Historicamente, a própria gestão da política cultural em âmbito federal passou por várias etapas, órgãos e vinculações, com visíveis progressos e retrocessos. Isto desde 1930, quando Vargas ascende ao poder e promove a primeira reforma administrativa da República, até os dias que seguem, com a extinção do Ministério da Cultura promovida pelo presidente Jair Bolsonaro, contrário à autonomia

¹ Hendye Gracielle é bacharela em Direito pela Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes); bacharela em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB); mestranda no Pós-Cultura/UFBA. Atua como produtora cultural e gestora da CazAzul, em Vitória da Conquista. Email: hendye@hotmail.com

dos órgãos culturais e à implementação de políticas públicas de apoio a artistas e fazedores culturais.

Em face dos retrocessos e instabilidades que envolvem o setor cultural, em geral, e particularmente o cinematográfico, entendemos relevante traçar um breve painel histórico que indique a natureza jurídica e a posição político-administrativa ocupada pelos órgãos e instituições já dedicados à gestão, regulação e fomento do cinema nacional, e sua relação com o respectivo contexto político e cultural de cada época. A metodologia de pesquisa será o levantamento bibliográfico e documental e a pesquisa histórico-institucional, efetuando um estudo descritivo e explicativo do tema. Pretendemos traçar este panorama seguindo as seguintes etapas (objetivos específicos): levantamento de todos os órgãos e instituições, de âmbito nacional, já destinadas à gestão, fomento e regulação do cinema brasileiro, desde 1930 até a atualidade; identificação da natureza jurídica de cada um destes órgãos, sua vinculação administrativa e principais atribuições; análise da instabilidade institucional destes órgãos e instituições, relacionando-os às políticas públicas culturais e questões político-ideológicas de cada período, desembocando na atual crise enfrentada pela setor cinematográfico nacional.

O estudo das políticas públicas revela que o Estado brasileiro sempre foi suscetível a bruscas mudanças políticas e institucionais em sua curta história republicana, passando por sucessivas instabilidades. No mesmo sentido, projetos desenvolvidos em gestões anteriores costumam ser interrompidos, ainda que positivos e eficazes, de modo que, a cada novo mandato, alteram-se gestores, órgãos, estruturas e políticas públicas, quando se poderia manter o que fosse satisfatório ou promover correções onde necessário. Portanto, em regra há uma cultura política de descontinuidade na gestão pública; ausência de planejamento público e de modelos de avaliação e controle da eficácia de políticas públicas, sobretudo culturais.

Na Cultura, esta instabilidade institucional acentua-se, levando a crer que seja um tema desprestigiado no conjunto dos assuntos dos quais o governo se ocupa (BOTELHO, 2001, p. 76). Comparativos históricos² relacionados a orçamento,

² Comparativos históricos relacionados a orçamento para o setor cultural podem ser realizados a partir das seguintes fontes: Portal da Transparência <<https://www.portaltransparencia.gov.br/>> e Painel de Dados do Observatório Itaú Cultural <<https://www.itaucultural.org.br/observatorio/paineldedados/>>.

legislação específica e quadro de funcionários demonstram que a Cultura foi historicamente, em maior ou menor grau, relegada a segundo plano, recebendo menores dotações orçamentárias, ocupando estruturas inexpressivas ou adjacente em pastas de maior expressão, como a Educação (REIS, 2016; SILVA; ZIVIANI; MACHADO, 2020). Percebe-se, por vezes, que uma parcela significativa da população encara a cultura como questão acessória, ou até mesmo supérflua, sendo ostensivamente contra a atuação fomentadora do Estado neste setor, a julgar pelas recentes manifestações de apoio ao veto presidencial à “Lei Aldir Blanc 2” (PL 1518/21) e “Lei Paulo Gustavo” (PLC 73/21).³ Atualmente esta animosidade parece ser uma tendência em crescimento junto à opinião pública.

Este artigo pretende apresentar um panorama jurídico dos vários órgãos e instituições já dedicados à gestão, fomento e regulação do cinema, sob a perspectiva histórico-constitucional. Eleger-se-á, como ponto de partida, a década de 1930, período em que o país passou por profundas mudanças na ordem jurídico-institucional, e onde foram criadas muitas das estruturas político-administrativas que perduraram ao longo do tempo. Além disso, como aponta Rubim (2007), até 1930 não se podia afirmar a existência de políticas culturais, observando o caráter tardio dessas políticas no país.

A partir desta contribuição inicial, estudos futuros poderão se aprofundar na relação entre este percurso histórico e as políticas públicas cinematográficas, compreendendo de que forma a natureza jurídica e a alocação organizacional destas instituições repercutiram política e esteticamente a produção cinematográfica brasileira de cada respectivo período.

Os órgãos de regulação, fomento e gestão estatal do cinema: percurso histórico

Política cultural pode ser entendida como o conjunto das ações coordenadas realizadas pelos governos (em âmbito municipal, estadual ou federal), tendo como objeto de atuação as diversas manifestações culturais existentes, seja com o objetivo de controle, incentivo, regulamentação, proteção, fomento.

³ O site da Câmara dos Deputados, ao noticiar a votação de ambos os projetos, abriu uma enquete para saber a opinião da população sobre o tema, com apuração quantitativa (votos) e opinativa (comentários públicos). Informações disponíveis em: <<https://www.camara.leg.br/noticias/853971-deputados-aprovam-projeto-que-cria-a-lei-paulo-gustavo-de-ajuda-ao-setor-cultural/>> e <<https://www.camara.leg.br/noticias/854115-camara-aprova-projeto-que-cria-a-lei-aldir-blanc-2-de-apoio-permanente-ao-setor-cultural/>>.

De forma mais abrangente, Lia Calabre define política cultural como sendo

[...] conjunto de ações implementadas de maneira articulada pelos poderes públicos, pelas instituições civis, pelas entidades privadas, pelos grupos comunitários dentro do campo do desenvolvimento do simbólico, visando a satisfazer as necessidades culturais do conjunto da população. (CALABRE, 2009, p. 12).

Do conjunto da política cultural de um ente estatal (país, estado, município), podem-se identificar políticas setoriais voltadas para cada manifestação cultural ou artística específica, tais como patrimônio, literatura, música, cinema etc. A política cultural, que é maior que a mera soma das políticas setoriais, é uma noção relativamente nova na história da humanidade:

A relação entre o Estado e a cultura é milenar, entretanto, é contemporâneo o olhar do Estado sobre a cultura como uma área que deva ser tratada sob a ótica das políticas públicas. As políticas culturais, dentro da esfera pública, devem obedecer à mesma lógica de elaboração que rege o conjunto das políticas públicas. [...] (CALABRE, 2009, p. 9).

No Brasil, as políticas culturais têm ficado ora a cargo da Secretaria de Cultura, acoplada ao Ministério da Educação, ora a cargo do Ministério da Cultura, autônomo, outras vezes vincula-se a Ministérios alheios às especificidades culturais, a exemplo do controverso Ministério da Cidadania, ou ainda, por vezes, têm sido simplesmente inexistentes, de fato ou de direito.

Além da referida oscilação macroinstitucional, há também um grande revezamento de dirigentes na gestão cultural estatal, fragmentando ainda mais o setor:

Nos nove anos (1985-1994) destes governos [de Sarney a Itamar Franco], dez dirigentes foram responsáveis pelos órgãos nacionais de cultura: cinco ministros (José Aparecido, Aloísio Pimenta, Celso Furtado, Hugo Napoleão e novamente José Aparecido) nos cinco anos de Sarney; dois secretários (Ipojuca Pontes e Sérgio Paulo Rouanet) no período Collor e três ministros (Antonio Houaiss, Jerônimo Moscardo e Luiz Roberto Nascimento de Silva) no governo Itamar Franco. A permanência média menor que um dirigente por ano cria uma admirável instabilidade institucional em uma área que está em processo de instalação. (RUBIM, 2011, p. 15)

Historicamente, os setores dedicados à implementação de políticas públicas setoriais para o cinema têm sido marcados por essa instabilidade. A depender dos esquemas organizacionais forjados por cada tendência governista, a gestão do cinema ora acompanha os rumos dos órgãos destinados à cultura em geral (ministérios, secretarias), ora ocupa estruturas específicas, com diretrizes, recursos e natureza jurídica particulares.

Tais “peregrinações” devem-se a vários fatores. Em primeiro lugar, o cinema, quando encarado como espécie pertencente ao gênero “cultura”, tem acompanhado as instabilidades deste setor.

Por outro lado, o cinema é linguagem artística relativamente nova (surgida no final do século XIX), padecendo ainda de certa indefinição quanto ao lugar que lhe cabe, tanto ontologicamente quanto na esfera da prática cinematográfica, e ainda mais quanto ao espaço que deve ocupar no rol dos assuntos nos quais o Estado intervém.

Além disso, o cinema, sob vários aspectos, apresenta natureza mista, conforme enfatizam os professores David Bordwell e Kristin Thompson. É arte, é entretenimento, é técnica, de modo que qualquer debate ou ação não pode deixar de levar em conta aspectos instrumentais, tecnológicos, empresariais:

O cinema é uma mídia jovem, pelo menos em comparação com a maioria das outras mídias. Pintura, dança, literatura e teatro existem há milhares de anos, enquanto o cinema existe há pouco mais de um século. [...] esse meio recém-chegado se estabeleceu como uma forma de arte forte e poderosa. [...] Mas a arte do cinema tem algumas características pouco usuais, as quais devemos enfatizar logo de cara. Mais do que a maioria das outras artes, o cinema depende de tecnologias complexas. [...] Além disso, a arte do cinema normalmente exige a colaboração de muitos participantes [...]. Filmes não são apenas criados, eles são produzidos. E tão importante quanto isso é o fato de que os filmes estão firmemente ligados ao seu contexto social e econômico. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 27)

É, outrossim, meio de comunicação de massa, motivo pelo qual já foi utilizado, por exemplo, como eficiente ferramenta educacional ou poderoso instrumento de propaganda governamental. “A expressão comunicação de massa foi criada para se referir a objetos tecnológicos capazes de transmitir a mesma informação para um

vasto público ou para a massa. Inicialmente, referia-se ao rádio e ao cinema, pois a imprensa pressupunha pessoas alfabetizadas [...]” (CHAUÍ, 2006, p. 35). Em suas aulas de filosofia estética, Ariano Suassuna classifica o cinema como “arte de síntese” ou “arte de espetáculo”, dando preferência a esta última categoria; mas não ignora sua natureza de “meio de comunicação”:

Trata-se, antes, de colocar o Cinema, juntamente com a Televisão e o Rádio, entre os instrumentos de que se vale uma sociedade tecnologicamente desenvolvida para a comunicação de massas. Creio que se deve, no caso, fazer uma distinção cuidadosa: a pedra de toque para avaliar a questão será sempre a predominância, em cada caso, da criação ou da divulgação. Se uma obra é feita para o Cinema, em termos de criação da Beleza [...], temos o Cinema como Arte, colocada em pé de igualdade com todas as outras. Se, porém, o aspecto predominante é o da divulgação ou da informação, então temos o Cinema [...] como mero meio de comunicação de massas [...]. (SUASSUNA, 2011, p. 348-349, grifos do autor).

Vemos que, dada a complexidade e pluripotencialidade do cinema, qualquer abordagem que considere puramente uma de suas facetas resultará incompleta. Acreditamos que todas essas características múltiplas e até mesmo contraditórias do cinema contribuem para a dificuldade de fixação definitiva de seu lugar na estrutura governamental, como se verá a seguir.

Era Vargas: primeira política cultural institucionalizada

Como é de conhecimento histórico, em 1930 Getúlio Vargas ascendeu ao poder, derrubando o governo de Washington Luiz, substituindo as oligarquias paulistas e mineiras que se revezavam no poder, pondo fim, assim, à chamada República Velha (1889-1930).

Neste mesmo ano, foi criado o Ministério da Educação e Saúde (Ministério dos Negócios da Educação e Saúde Pública), ao qual as ações culturais estavam vinculadas. Embora não tenha sido prioridade da pasta, registros históricos dão conta de que a cultura foi um setor que recebeu grande atenção da gestão do Ministro Capanema (CALABRE, 2009, p. 17). Pela primeira vez, aparecem na legislação referências ao campo da cultura, através do Decreto nº 19.850/31: “Art. 5º - Constituem atribuições fundamentais do Conselho: [...] (b) promover e estimular iniciativas em benefício da cultura nacional.” (BRASIL, 1931, s.p.).

No setor cultural, o cinema foi uma das áreas que mais receberam atenção. A norma mais importante foi o Decreto nº 21.240/32, por meio do qual o serviço de censura cinematográfica foi nacionalizado. Entretanto, o decreto não versava apenas sobre censura; ele “trouxe no preâmbulo considerações de caráter geral sobre o que se pode chamar de indústria cinematográfica e sobre o papel a ser cumprido pela mesma” (CALABRE, 2009, p. 26). O decreto previu também a criação de cinejornal em edições quinzenais, com exibição compulsória antes de qualquer filme nos cinemas.

As considerações iniciais do decreto – que, na época, era equivalente, quanto aos seus efeitos, ao que hoje chamamos de lei ordinária – demonstram a importância que Vargas dava ao cinema, tanto por enxergá-lo como poderoso instrumento de propaganda de governo, quanto por seu potencial educacional, notadamente para a maioria da analfabeta da população:

Considerando que o cinema, sobre ser um meio de diversão, de que o público já não prescinde, oferece largas possibilidades de atuação em benefício da cultura popular, desde que convenientemente regulamentado; [...] Considerando que o filme documentário, seja de caráter científico, histórico, artístico, literário e industrial, representa, na atualidade, um instrumento de inigualável vantagem, para a instrução do público e propaganda do país, dentro e fora das fronteiras; Considerando que os filmes educativos são material de ensino, visto permitirem assistência cultural, com vantagens especiais de atuação direta sobre as grandes massas populares e, mesmo, sobre analfabetos [...]. (BRASIL, 1932b, s.p.).

Dois anos depois, o Decreto nº 24.651/34 criou o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural – DPDC, vinculado ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores, que tinha várias funções relacionadas ao cinema, por exemplo “estudar e orientar a utilização do cinematógrafo [...]” (BRASIL, 1934, s.p.) e estimular a circulação de filmes educativos, retirando esta atribuição do Ministério da Educação (CALABRE, 2009, p. 30).

Contudo, o primeiro órgão governamental especialmente destinado ao cinema foi o Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), criado em 1937 e dedicado à produção de cinema educativo. O INCE era ligado ao Ministério da Educação e Saúde, devolvendo a este grande parte das questões relacionadas a cinema educativo (GUSMÃO, 2008, p. 11).

O Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP, sucessor do DPDC, criado em 1939, também tinha funções ligadas ao cinema, notadamente a censura e classificação dos filmes, e produção do Cine Jornal do Brasil. Em 1942 houve a criação de outro órgão ligado ao cinema: o Conselho Nacional de Cinematografia, de caráter consultivo e representativo de diversos setores sociais ligados ao cinema, presidido pelo diretor do DIP (GUSMÃO, 2008).

O período do Governo Vargas foi extremamente relevante para o cinema nacional, pois “o cinema deixava de ser uma atividade regulada apenas pelas leis de mercado; o Estado passou a regular a atividade” (GUSMÃO, 2008, p. 11), tanto no sentido de censura, quando no sentido de fomento e proteção.

Vê-se, portanto, que, na estrutura estatal, o cinema estava ligado a vários órgãos – que são unidades mínimas de competência, com atribuições específicas, que compõem a Administração Direta, para desempenho das funções estatais. Alguns destes órgãos eram relacionados à produção, outros à regulamentação, outros ao cinema educativo, outros ao cinema de propaganda, e estavam dispersos entre os vários outros órgãos diretivos superiores do organograma administrativo.

Segunda República e Período Ditatorial Civil-Militar

Após essa grande incursão do Estado pelo campo cinematográfico, o período posterior ao Estado Novo, de 1945 a 1964 (período entre ditaduras), é marcado pelo distanciamento do Estado em relação às políticas culturais, em especial à cinematográfica:

O período que abrange de meados da década de 1940 até meados da década de 1960 foi marcado por uma fraca presença do Estado no campo da cultura. A maior parte das ações se restringia a regulamentar e dar continuidade às instituições que foram criadas ao longo do governo Vargas. (CALABRE, 2009, p. 45).

O INCE continuou existindo, embora tenha reduzido significativamente a quantidade de filmes produzidos, especialmente em decorrência da diminuição dos recursos financeiros, da falta de projetos renovadores e da gradativa desativação do núcleo de

produção de cinema educativo, uma vez que esta função vinha sendo exercida por outros meios e em outros setores da sociedade (CALABRE, 2009).

Fato importante do período foi a criação do Ministério da Educação e Cultura, em 1953. A saúde deixou de integrar a mesma pasta que a educação, abrindo espaço para que a cultura, pelo menos em tese, passasse a ter papel mais relevante no ministério. O tema estava abrigado na Seção de Cultura, que abrangia, naturalmente, as ações relacionadas ao cinema. A cota de tela é uma iniciativa continuada pelo Estado, sofrendo mudanças e contemplando a exibição do longa-metragem, em resposta ao crescimento da produção nos anos 1940 e 1950 (SIMIS, 2010). Não são criados novos órgãos voltados a atividade cinematográfica, apesar do desejo dos realizadores e a mobilização nos dois primeiros Congressos Brasileiros de Cinema, em 1952 e 1953.

Conforme indica CALABRE (2009, p. 58), nos anos 60 e 70 a cultura voltou a receber mais atenção na área do planejamento público, sendo reputada como importante na questão do desenvolvimento, cara a este período. A nosso ver, esta atenção deve-se também às ideologias então vigentes, que buscavam, de diferentes formas, a unidade cultural nacional, bem como ao fato de que é estratégico aos governos autoritários acompanhar de perto as questões culturais, para melhor controlá-las.

Em 1961 foi criado por Jânio Quadros o Conselho Nacional de Cultura, que seria responsável pela orientação geral da política cultural do governo. O Conselho era subordinado diretamente à Presidência da República, desvinculado do Ministério da Educação e Cultura (BRASIL, 1961). A partir de 1962, entretanto, já sob a presidência de João Goulart, o Conselho foi reformulado e o órgão passou a ser subordinado ao Ministério da Educação e Cultura (BRASIL, 1962). O Conselho possuía uma Comissão Nacional de Cinema. Nesse ínterim, o INCE foi sendo gradativamente desativado, até a sua total extinção, em 1966. Antes disso, em 1961, foi criado novo órgão para tratar de questões de regulação do mercado cinematográfico: Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (Geicine), que envolvia diversas instâncias do poder público, como os ministérios de Relações Exteriores, da Justiça, o BNDE e o próprio MEC. O Geicine era órgão subordinado ao Ministério da Indústria e Comércio, tratando mais especificamente de questões mercadológicas e industriais do cinema.

Em 1966, ano da extinção do INCE, foi criado outro órgão relacionado ao planejamento da política cultural cinematográfica: o Instituto Nacional do Cinema (INC), por meio do Decreto-Lei nº 43/66. Este é o primeiro órgão do setor cinematográfico criado no período da Ditadura Militar, centralizando a administração do cinema no país, criando uma série de resoluções que interferiram diretamente no percurso do cinema brasileiro naquele momento (RAMOS, 1983). O INC possuía uma extensa gama de atribuições, a maioria das quais voltadas para a formulação e execução da política governamental relativa ao desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira. O órgão também era responsável pelo financiamento a filmes de longa-metragem, com recursos de depósitos compulsórios de distribuidoras estrangeiras, representando o primeiro programa de fomento à produção cinematográfica, formulando e executando política governamental relativa aos elos da cadeia produtiva do cinema (CALABRE, 2009; SIMIS, 2010).

Entretanto, uma grande estrutura de produção de filmes e fomento ao cinema nacional estava para ser criada, com natureza jurídica até então inédita para o setor.

Empresa Brasileira de Filmes – Embrafilme

A principal instituição cinematográfica criada no período militar, por meio do Decreto-Lei nº 862/69, foi a Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilme), responsável por distribuir filmes no exterior, organizar mostras e festivais, exercer atividades comerciais e industriais relacionadas ao cinema (MIRANDA, 2000, p. 211). O Estado passa de regulador do mercado para agente ativo e força produtiva da indústria nacional, intensificando, portanto, o financiamento das produções brasileiras (JOHNSON, 1993), especialmente a partir da sua ação como financiadora e distribuidora do cinema brasileiro.

Até então, todos os órgãos cinematográficos governamentais eram órgãos estatais propriamente ditos, sem personalidade jurídica própria e sempre vinculados à Administração Direta, que é o conjunto de órgãos criados dentro da estrutura da pessoa jurídica estatal para o exercício das funções administrativas; corresponde, por

exemplo, aos órgãos que integram diretamente a estrutura da União (ROSA, 2011). Com a Embrafilme, entretanto, parte da execução das ações do campo cinematográfico passa para uma empresa estatal de economia mista, entidade dotada de certa autonomia, integrante da chamada Administração Indireta. Esta figura jurídica (sociedade de economia mista) é uma sociedade anônima (S.A.) com personalidade jurídica própria, natureza de direito privado, cujo capital é formado não só com a participação do Governo Federal (que deve sempre ser o acionista majoritário), mas também com investimento de agentes privados que obtenham ações no mercado. “Sociedade de economia mista corresponde a entidade dotada de personalidade jurídica de direito privado, criada por lei para a exploração de atividade econômica, sob a forma de sociedade anônima” (ROSA, 2011, p. 80). As empresas estatais podem ser constituídas para prestação de serviço público ou para a exploração de atividade econômica; neste último caso, “só são admitidas quando houver imperiosidade – relevante interesse coletivo” (ROSA, 2011, p. 82), como era considerado o fomento ao cinema nacional no período. Na Embrafilme, a União, representada pelo Ministério da Educação e Cultura, detinha 70% das ações; parte dos 30% restantes era de produtores menores.

A finalidade principal não expressa no decreto de criação da empresa era capitalizar o produtor nacional, aumentando-lhe os ganhos com uma nova fonte de receita, a do mercado externo – complementar –, e possibilitar à obra cinematográfica nacional, no mercado interno, maior competitividade com o produto estrangeiro. (RAMOS; MIRANDA, 2000, p. 212).

Em 1973, a Embrafilme incorpora o INC; em 1976 é criado o Conselho Nacional de Cinema (Concine), promovendo nova reformulação administrativa do cinema brasileiro, responsável especialmente por sua regulação e regulamentação, assumindo o papel normativo do INC. As novas diretrizes foram benéficas para o setor: “Numa atuação conjunta, o Conselho e a Embrafilme concentraram poder político, normativo e financeiro, tornando a década de 1970 uma referência histórica para produção nacional, chegando a 104 filmes lançados em 1979.” (GUSMÃO, 2008, p. 22).

Redemocratização, transição e instabilidades

Após a abertura política, com a eleição indireta de Tancredo Neves e sua morte, José Sarney ocupa o cargo de Presidente da República. Uma de suas ações foi a criação

do Ministério da Cultura (MinC), em 1985. Ressalte-se que pela primeira vez é criado um Ministério destinado exclusivamente ao tema da cultura. Com exceção da Presidência da República, os ministérios são os órgãos máximos da Administração Pública, vinculados ao Poder Executivo da esfera federal, com orçamento próprio e estrutura interna de grande porte, com centena de outros órgãos hierarquicamente inferiores, como a secretarias, conselhos, departamentos, coordenadorias etc. (CARVALHO FILHO, 2020, p. 848). Sendo assim, independentemente do orçamento anual, do titular da pasta e das diretrizes efetivamente implementadas, a mera existência de um Ministério exclusivamente dedicado a um tema confere a este uma gestão personalizada, recursos com dotação direta e maior atenção nos debates políticos, especialmente nas esferas executiva e legislativa. Contudo, o MinC, nesta primeira fase de implantação, não teve longa existência, sendo extinto cinco anos depois.

Para o cinema, a década de 1980 inicia um processo de transformação e crise, com o esvaziamento da Embrafilme, além da intensa transformação do mercado cinematográfico, enfraquecendo a indústria cinematográfica brasileira, com forte redução do número de salas de cinema e de valores aportados para produção nacional.

Uma iniciativa que já sinalizava o desejo por um novo modelo de financiamento para a produção cultural, com a redução da participação do Estado e a aproximação com empresas privadas, foi a criação da chamada Lei Sarney (Lei nº 7.505/86), mecanismo de incentivo fiscal voltado à produção cultural através da associação entre produtores culturais e empresas privadas.

Com a eleição de Fernando Collor para presidente, houve o efetivo cancelamento das políticas públicas voltadas para o setor cultural na esfera federal, em consonância com a doutrina neoliberal e mercadológica que então ganhava força, chegando ao ápice no começo de 1990:

O início da década de 1990 sofreu um grande baque na área cultural. Em 12 de abril de 1990, o presidente Fernando Collor de Mello promulgou as Leis nº 8.028 e 8.029. A primeira transformava o ministério em secretaria e a segunda se referia à extinção e à dissolução de uma série de entidades da administração pública, na

qual a área da cultura foi duramente atingida. (CALABRE, 2009, p. 107).

Foram extintos simultaneamente a Embrafilme, a Fundação Cinema Brasileiro, o Conselho Nacional de Cultura, o Concine e o próprio Ministério da Cultura, recém-criado, entre outros órgãos e instituições. As políticas que visavam à proteção do cinema nacional e sua maior penetração nas salas de cinema e nas videolocadoras também foram reduzidas, tudo no sentido de desobrigar o Estado de suas atribuições com o cinema (RAMOS; MIRANDA, 2000, p. 215), fazendo-o submeter-se às agruras das leis de livre mercado, como se fora um bem de consumo qualquer, e não um importantíssimo bem cultural. Como aponta Melina Marson (2009, p. 23), o “cinema deveria sair da ‘tutela’ do Estado para ficar nas mãos do mercado”.

Em 1992, com a saída de Collor e consequente presidência de Itamar Franco, o MinC foi recriado. Neste ano, já estava vigente a Lei de Incentivo à Cultura (também conhecida como Lei Rouanet - Lei nº 8.313/91), e no ano seguinte foi promulgada a Lei do Audiovisual (Lei nº 8.685/93), seguindo a lógica de financiamento indireto. Ambas as leis passaram a ser utilizadas pelos produtores para captar recursos para financiamento de seus filmes, por meio do mecanismo de renúncia fiscal. Essa legislação, a despeito de suas fragilidades, gerou efeitos imediatos para a retomada da produção e circulação de filmes nacionais (CALABRE, 2009; GUSMÃO, 2008). O mecanismo de renúncia fiscal para financiar ações culturais continuou sendo intensamente utilizado durante todos os governos posteriores, até o momento atual. Essas alternativas de fomento foram fundamentais como resposta à crise dos primeiros anos da década de 1990 e drástica redução da produção de longas-metragens. A partir das chamadas “leis de incentivo fiscal” foi possível o movimento de “Retomada do Cinema Brasileiro” (de meados da década de 1990 até meados da década de 2000).

As leis de incentivo para o audiovisual, entretanto, não se confundem com políticas públicas estruturadas para o setor, as quais foram desmobilizadas ou não existiram no período da redemocratização:

A combinação entre escassez de recursos estatais e a afinidade desta lógica de financiamento com os imaginários neoliberais então vivenciados no mundo e no país, fez com que boa parcela dos

criadores e produtores culturais passasse a identificar política de financiamento e, pior, políticas culturais, tão somente com as leis de incentivo. Outra vez mais a articulação entre democracia e políticas culturais se mostrava problemática. O Estado parecia persistir em sua ausência no campo cultural em tempos de democracia. (RUBIM, 2007, p. 25).

Naquele momento de redemocratização, embora as leis de incentivo ajudassem a reerguer o setor cultural, notadamente o audiovisual, o foco no mecanismo de renúncia fiscal para financiar produtos culturais acabou adiando o debate de ações efetivas para a construção de uma política cultural robusta, democrática, representativa da diversidade cultural brasileira, e não inteiramente subordinada às leis de mercado.

Agência Nacional de Cinema – Ancine

Com a eleição de Fernando Henrique Cardoso (FHC) a Presidente da República, as políticas de privatização de empresas estatais e abertura do país às tendências do neoliberalismo ganharam força. Nos anos FHC

[...] as discussões e propostas de implantação e de elaboração de políticas de cultura praticamente desapareceram da prática governamental. Foi um período dedicado ao aprimoramento das leis de incentivo [...], ação que esteve em consonância com a política neoliberal implantada pelo presidente. (CALABRE, 2009, p. 114).

Foi no contexto de privatização que o Estado brasileiro passou a lançar mão de um instituto jurídico até então inexistente no direito brasileiro: as agências reguladoras, que surgem num contexto de forte desestatização e quebra do monopólio estatal em áreas consideradas estratégicas. Até o início da década de 1990, o Estado atuava diretamente em setores estratégicos da economia e desenvolvimento, como fornecimento de energia elétrica (ex. Eletrobrás), telefonia (ex. Telemig), mineração (ex. Vale) e até mesmo produção audiovisual (ex. Embrafilme). Com as privatizações, entretanto, o Estado não atua mais diretamente nestas atividades, mas ainda assim precisa regulamentar e fiscalizar os setores, revelando-se fundamental a criação de instituições que possam equalizar os interesses do mercado, governo e consumidores. Essas instituições são as agências reguladoras.

As agências reguladoras são autarquias de regime especial, com personalidade jurídica de direito privado, e são criadas justamente para desempenhar funções normativas, reguladoras e de fomento; são sempre vinculadas a um ministério, mas gozam de relativa autonomia administrativa.

Como as agências detêm maior autonomia política e administrativa [...], devem sofrer menor ingerência política e esta estabilidade administrativa tem sido compreendida como essencial para o interesse privado. [...] Interessa notar, por fim, que as agências não se prestam apenas à regulação de serviços públicos concedidos a particulares, mas também ao fomento (por exemplo, ANCINE) [...]. (ROSA, 2011, p. 72-73).

Diante do prenúncio de uma nova crise no fim dos anos 1990 e após intenso debate ocorrido no III Congresso Brasileiro de Cinema, em 2000, o setor audiovisual mobiliza importantes transformações. Em 2001 é criada a Agência Nacional do Cinema (Ancine), como agência reguladora para o mercado cinematográfico, pela Medida Provisória 2228-1/01. Na gestão de FHC, a Ancine foi vinculada ao Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior, o que, naturalmente, diz muito sobre a perspectiva pela qual o setor cinematográfico era encarado pelo Governo.

A Ancine é criada com o intuito de ser o órgão regulador, fiscalizador e, também, fomentador da indústria cinematográfica brasileira. Mas apenas em 2003, com a chegada do Partido dos Trabalhadores (PT) ao poder, com o presidente Lula e o ministro Gilberto Gil, a Ancine foi vinculada ao Ministério da Cultura e teve suas atribuições expandidas, conquistando autonomia financeira e iniciando de fato suas atividades institucionais (GUSMÃO, 2008, p. 29). A atuação da Ancine, além de buscar financiar filmes brasileiros e sua participação em festivais, mantém o foco na regulação das atividades e do mercado cinematográfico, orquestrando os múltiplos interesses e agentes que atuam no setor, como é função primordial de uma Agência Reguladora:

As leis específicas das agências reguladoras sempre contemplaram as características especiais das entidades, como o poder de editar normas de caráter geral, a autonomia decisória, a autonomia administrativa e a autonomia econômico-financeira. (...) A Lei nº 13.848/2019 corroborou tais características e as qualificou como marcas gerais para todas as agências. Assim, diz a lei que a natureza especial das entidades caracteriza-se pela ausência de tutela ou de subordinação hierárquica, pela autonomia funcional, decisória,

administrativa e financeira, e pela investidura a termo de seus dirigentes e estabilidade durante os mandatos, somando-se, ainda, outras disposições que não se ajustam ao modelo das autarquias comuns (art. 3º). (CARVALHO FILHO, 2020, p. 887)

Na primeira década dos anos 2000, outros órgãos, instituições e comissões também foram criados para tratar do audiovisual e do cinema, adotando as mais diversas naturezas jurídicas. Neste momento, estabelece-se o seguinte tripé institucional para o cinema: a Ancine, como agência reguladora; o Conselho Superior de Cinema (CSC), criado pela mesma Medida Provisória e regulamentado em 2003, responsável pela formulação de políticas para o setor; e a Secretaria do Audiovisual, vinculada ao MinC, com atuação mais ligada a ações de caráter cultural (IKEDA, 2015).

A reunião dos vários órgãos relacionados ao cinema em um mesmo Ministério e em estruturas coordenadas foi fundamental para as políticas públicas cinematográficas do período:

A Secretaria do Audiovisual não só desenvolveu políticas inovadoras, mas ela própria foi (...) bastante transformada. No início de dezembro de 2002, antes da posse de Lula, aconteceu no Rio de Janeiro um Seminário Nacional do Audiovisual que delineou um programa ambicioso para esta área específica. Ele buscou contemplar todo o processo do audiovisual: criação, produção, distribuição, fruição, preservação e formação. Para viabilizar o plano foram agregados à secretaria órgãos ligados ao campo audiovisual, mas dispersos pela estrutura governamental, como a Agência Nacional de Cinema (Ancine), o Centro Técnico Audiovisual (CTAV) e a Cinemateca Brasileira. Antes, tais órgãos estavam vinculados respectivamente à Casa Civil, Funarte e IPHAN. (...) ficou clara a intenção de pensar o audiovisual de uma maneira contemporânea e articulada, envolvendo todas as suas telas. (RUBIM, 2011, p. 55).

A Ancine, entretanto, seguiu como principal órgão público ligado ao cinema, tendo ido muito além do papel tradicional de uma agência reguladora, desempenhando notadamente um importante trabalho de fomento da produção cinematográfica nacional. Além disso, a Ancine alcançou junto à população brasileira e aos cineastas uma legitimidade para tratar dos assuntos cinematográficos, sendo reconhecida como uma autarquia eficaz e necessária à consolidação do setor cinematográfico, não apenas do ponto de vista mercadológico, mas também cultural e simbólico. O papel da Ancine como fomentadora do cinema nacional ganha ainda mais força a partir da criação do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), pela Lei nº 11.337/06, estabelecendo

uma política de fomento direto, quando o “Estado assume o controle direto das políticas públicas, ao estabelecer linhas de ação e selecionar diretamente os projetos” (IKEDA, 2015, p. 225), ampliando as possibilidades orçamentárias da Ancine e seu papel direto no estabelecimento das diretrizes da política audiovisual brasileira.

Situação atual das políticas públicas setoriais para o cinema e audiovisual

Tendo passado, desde 2003, por um período de relativa estabilidade institucional e definição de parâmetros claramente democráticos para nortear as ações culturais e cinematográficas, a atual política cultural brasileira sofre com constantes impactos, especialmente dos últimos dois governos – Temer (2016/2018) e Bolsonaro (2019/2022). Em maio de 2016 foi anunciada a extinção do Ministério da Cultura, que voltaria a ser uma mera secretaria do Ministério da Educação; entretanto, diante de pressões sociais, o presidente Michel Temer reconsiderou cinco dias depois. Já o presidente Bolsonaro, ao tomar posse em 2019, extinguiu peremptoriamente o MinC (Medida Provisória 870/19), assim como fez Collor em 1990, e a Cultura passou a ser um dos muitos temas regidos pelo Ministério da Cidadania, e, posteriormente, pelo Ministério do Turismo, por meio da Secretaria Especial da Cultura.

Ou seja, novamente vivenciamos um cenário de instabilidade da pasta da Cultura, rebaixada de Ministério para Secretaria Especial, e em cuja direção já se revezaram sete gestores: Henrique Pires (jan. a ago. 2019), José Paulo Martins (ago. a set. 2019 e jan. a mar. 2020, interinamente), Ricardo Braga (set. a nov. 2019), Roberto Alvim (nov. 2019 a jan. 2020), Regina Duarte (mar. a jun. 2020), Mário Frias (jun. 2020 a mar. 2022), Hélio Ferraz (atual Secretário).

Com a extinção do Ministério da Cultura, a partir de 2019⁴, tem acontecido um ostensivo retrocesso nas políticas culturais que estavam em curso, o que impacta fortemente o setor cinematográfico. Como exemplo podemos citar: a crise na Cinemateca Brasileira, que levou à paralisação imediata de todas atividades do órgão,

⁴ Concordamos com o pesquisador Marcelo Ikeda no sentido de que o retrocesso nas políticas públicas de cultura teve início com o governo de Michel Temer, sendo acelerado no governo Bolsonaro, pois “as duas gestões tinham em comum um projeto de redução de espaço relacionado aos setores progressistas do cinema brasileiro” (IKEDA, 2022, p. 80). Para mais exemplos, conferir IKEDA, 2022.

causando danos irreversíveis ao acervo cinematográfico da instituição⁵; a pulverização dos órgãos e entidades ligadas ao fomento e regulação do setor audiovisual, antes concentrados na Secretaria do Audiovisual, o que tem causado uma desarticulação na implementação dos programas de governo; a paralisação de análise de projetos audiovisuais submetidos às leis de incentivo; a não renovação da chamada “cota de tela”, que estabelece uma quantidade mínima de exibição de filmes nacionais no cinema (MP nº 2.228-1/2001, com prazo de 20 anos, e não renovada em 2021).

Como vários outros órgãos e instituições governamentais, incluindo outras autarquias especiais, a Ancine tem sido constantemente desrespeitada em sua autonomia administrativa e financeira constitucionalmente asseguradas: em 2019, por exemplo, o presidente Bolsonaro e o ministro da Economia Paulo Guedes chegaram a anunciar a possível extinção da Ancine (IKEDA, 2022, p. 75). Entretanto, sendo constituída como Agência Reguladora, sua extinção somente pode ocorrer por meio de lei, e não por decreto. Em outro episódio polêmico, o então Ministro da Cidadania, Osmar Terra, cancelou um edital para financiamento de filmes, por contemplar obras “documentais voltadas ao debate de questões relativas à diversidade de gênero e sexualidade” (IKEDA, 2022, p. 76). Desde então, têm sido constantes os relatos de censura política a obras cinematográficas já aprovadas, ou de descontinuação de ações voltadas à diversidade cultural no cinema. Marcelo Ikeda tem acompanhado atentamente as ingerências do governo no setor audiovisual:

[...] entre 2019 e 2021, os mecanismos de fomento administrados pela Ancine, em especial o Fundo Setorial do Audiovisual, permaneceram praticamente parados. Com a pretensa justificativa de que era preciso reduzir o amplo passivo de prestações de contas não analisadas, não houve o lançamento de novos editais e notou-se um ritmo extremamente moroso na contratação de projetos aprovados e na liberação de recursos para os já contratados. Essa inércia era aderente às políticas bolsonaristas, por dois motivos principais: os valores da Condecine que servem de esteio financeiro ao FSA poderiam ser utilizados para cobrir o superávit primário do governo e, além disso, a paralisação impedia que a Ancine aprovasse algum projeto cujo conteúdo fosse contrário às pautas ideológicas conservadoras do governo. Assim, se não houve diretamente a aplicação de filtros, a inércia impedia a continuidade da política audiovisual. (IKEDA, 2022, p. 82)

⁵ Rede Brasil Atual, 2021, s.p.

Infelizmente a tendência é que este cenário se intensifique, pois são cada vez mais frequentes as ações que levam ao enfraquecimento institucional da Ancine e do Conselho Superior de Cinema, a redução de seu orçamento e dos recursos destinados ao Fundo Setorial do Audiovisual, além dos riscos de descontinuidade das leis de incentivo fiscal, como a Lei do Audiovisual (Lei nº 8685/93) e a Lei de Incentivo à Cultura (Lei nº 8.313/91). Os impactos negativos para o Cinema Brasileiro já se fazem sentir:

Os impactos foram imediatos. Sem a Cota de Tela e sem ações de fomento, a participação de mercado do cinema brasileiro em 2021 foi de 3%, o mais baixo percentual desde os atos de desmonte do governo Collor, entre 1991 e 1993 [...]. (IKEDA, 2022, p. 85).

Em face dos frequentes ataques às políticas culturais e ao setor cinematográfico, como os acima mencionados (e muitos outros que suprimimos por questão de espaço, mas que têm sido amplamente divulgados na mídia), faz-se necessária uma constante revisita às diretrizes da política cultural levada a efeito a partir de 2003, quando Gilberto Gil assumiu o MinC. A partir do Governo Lula o MinC elegeu e, em certa medida, alcançou, três desafios centrais:

[...] retomar o papel constitucional de órgão formulador, executor e articulador de uma política cultural para o país; completar a reforma administrativa e a capacitação institucional para operar a política; obter os recursos indispensáveis à implementação da política. (CALABRE, 2009, p. 125).

A premissa foi de um grande investimento real e simbólico de recursos, atenção e esforços para a “recuperação de um conceito abrangente de cultura, [considerando] como fundamental a articulação entre cultura e cidadania” (CALABRE, 2009, p. 125). No campo do audiovisual, pautas como o incentivo à produção independente, conteúdo regional, diversidade cultural foram postas em destaque (KELLY, 2021, p. 6), num esforço coordenado buscando-se alcançar as três dimensões da Cultura preconizadas no período: dimensão econômica, dimensão cidadã e dimensão simbólica.

O cinema, como bem cultural, como meio de comunicação, como arte, como repositório do repertório simbólico de uma sociedade, é parte fundamental deste processo.

Considerações finais

A gestão estatal do cinema já foi confiada a diversos órgãos da Administração Direta – já esteve atrelada, juntamente com a cultura, ao Ministério da Educação (ex.: Instituto Nacional do Cinema - 1937); já se filiou a órgãos vinculados diretamente à Presidência da República (ex.: Comissão Nacional do Cinema – 1961); já esteve alocada no Ministério da Cultura (ex.: Secretaria do Audiovisual – 2003), nos períodos dispersos em que este existiu; já se vinculou a ministérios diversos, não diretamente relacionados às artes e à produção cultural (ex.: Secretaria Especial da Cultura - 2019). Também esteve alocada no âmbito da Administração Indireta, sendo que a política cultural cinematográfica já foi atribuída a uma empresa pública (Embrafilme – 1969), atuando nos moldes das entidades do setor privado; e, mais recentemente, tem sido em parte realizada por uma Agência Reguladora (Ancine – 2001), autarquia em regime especial ligada ao antigo MinC e atual Ministério do Turismo. Toda esta instabilidade jurídico-institucional do setor cinematográfico diz muito sobre o caráter híbrido e dinâmico do cinema, e diz muito também sobre os tortuosos caminhos percorridos pelas políticas públicas brasileiras ao longo dos anos, fazendo parte das tristes tradições das políticas culturais do país, identificadas pelo Prof. Albino Rubim (2007): ausência, autoritarismo, instabilidade. Observa-se hoje o grave esvaziamento das pautas da Secretaria Especial da Cultura (sucedeãea do Ministério da Cultura, extinto em 2019), incluindo aí as ações da Secretaria Nacional do Audiovisual, desmonte este que também pode ser observado na Ancine (com intervenções do governo na sua diretoria, recursos e projetos), no Conselho Superior de Cinema (paralisado em suas ações), na Cinemateca Brasileira, sucateada e boicotada nos repasses orçamentários, entre outras instituições e órgãos. As perspectivas para o setor cultural brasileiro, no geral, e particularmente para o cinema e audiovisual, no tocante à suas relações com o Estado, são hoje francamente desfavoráveis. O presente artigo pretendeu apresentar, de forma panorâmica, um histórico dos órgãos e instituições que já se ocuparam da gestão, regulação e fomento ao cinema nacional, com suas respectivas estruturas, vinculações administrativas e natureza jurídica. O estudo foi realizado sob a ótica das políticas públicas culturais e de categorias advindas do Direito Administrativo – ramo do Direito Público Interno que trata do estudo e normatização da atividade administrativa, estabelecendo seus princípios,

prerrogativas e limites, e regulando a forma como a Administração Pública atuará para atender as necessidades da coletividade, buscar os fins desejados pelo Estado e alcançar o bem comum. A salvaguarda do patrimônio cultural, a garantia do acesso aos bens culturais e o fomento à criação artística fazem parte deste escopo. A partir desta contribuição, novos estudos poderão se aprofundar na relação entre este percurso histórico e as políticas públicas cinematográficas, compreendendo de que forma a natureza jurídica e a alocação organizacional das instituições influenciaram política e esteticamente a produção cinematográfica brasileira de cada período. E, para além da reflexão acadêmica, consideramos necessário nos manter atentos e atuantes nos debates e formulações de políticas públicas culturais, seja por meio do cinema, da universidade, das vias institucionais ou dos espaços heterodoxos de enfrentamento. O cinema brasileiro, redivivo, nos mostra que é preciso resistir e que o retorno à razoabilidade nos debates políticos e culturais é urgente e é possível.

Referências

APÓS incêndio, Cinemateca tem futuro incerto com edital lançado pelo governo: Orçamento previsto é irrisório e será administrado por uma entidade privada. **Rede Brasil Atual**, Cultura, São Paulo, 3 ago. 2021. Disponível em: <<https://www.redebrasilatual.com.br/cultura/2021/08/apos-incendio-cinemateca-tem-futuro-incerto-com-edital-lancado-pelo-governo/>>. Acesso em: 7 jun. 2022.

BORDWELL, D.; THOMPSON, K. **A arte do cinema**: uma introdução. Campinas: Editora da UNICAMP, Editora da USP, 2013.

BOTELHO, I. **Dimensões da Cultura e Políticas Públicas**. Revista São Paulo em Perspectiva, v. 15, p. 73-83, 2001.

BRASIL. **Decreto nº 19.850, de 11 de Abril de 1931**. Cria o Conselho Nacional de Educação. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-19850-11-abril-1931-515692-republicacao-82984-pe.html>>. Acesso em: 07 jul. 2016.

BRASIL. **Decreto nº 21.240, de 4 de Abril de 1932.** Nacionaliza o serviço de censura dos filmes cinematográficos, cria a "Taxa Cinematográfica para a educação popular... Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-21240-4-abril-1932-515832-publicacaooriginal-81522-pe.html>>. Acesso em: 07 jul. 2016.

BRASIL. **Decreto nº 24.651, de 10 de Julho de 1934.** Cria, no Ministério da Justiça e Negócios Interiores, o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-24651-10-julho-1934-503207-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 07 jul. 2016.

BRASIL, Ministério da Cultura. **As Metas do Plano Nacional de Cultura.** São Paulo: Instituto Via Pública; Brasília: MinC, 2012.

CALABRE, L. **Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XX.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

CARVALHO FILHO, J. dos S. **Manual de Direito Administrativo.** 34. ed. São Paulo: Atlas, 2020.

COELHO, T. **O que é ação cultural.** São Paulo: Brasiliense, 2001. (Coleção Primeiros Passos; 216)

COELHO, T. **Dicionário crítico de política cultural.** São Paulo: Iluminuras, 1997.

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

CHAUÍ, M. **Simulacro e poder: uma análise da mídia.** São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.

CUNHA FILHO, F. H. **Teoria dos direitos culturais: fundamentos e finalidades.** São Paulo: Edições SESC, 2018.

CUNHA FILHO, F. H.; AGUIAR, M. P. (org.). **Direitos culturais: múltiplas perspectivas.** Fortaleza: EdUECE, 2018.

FEIJÓ, M. C. **O que é política cultural.** São Paulo: Brasiliense, 1985. (Coleção Primeiros Passos; 107)

GUSMÃO, M. **Dinâmicas do cinema no Brasil e na Bahia: trajetórias e práticas do século XX ao XXI**. Tese de doutorado. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2008.

IKEDA, M. **Lei da ANCINE comentada**. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2012.

IKEDA, M. **Leis de incentivo para o audiovisual**. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2013.

IKEDA, M. **As leis de incentivo e a política cinematográfica no Brasil a partir da “retomada”**. Eptic (UFS), v. 17, p. 163-177, 2015.

IKEDA, M. Ameaças à institucionalidade da Ancine e os ataques às políticas audiovisuais. In: CARVALHO, M. M.; DUTRA, L. P. **Cadernos de conjuntura das comunicações LaPCom-Ulepicc-Brasil 2022: desinformação, crise democrática e políticas de comunicação e cultura**. Brasília: Ulepicc-Brasil, 2022.

KELLY, C. O **“Cinema Cultural” e a Secretaria do Audiovisual**. Encontro de Estudos Interdisciplinares em Cultura – Enecult, XVII. Anais do evento, Salvador, julho 2021. Disponível em: <http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-568/132400.pdf>. Acesso em: 07 jun. 2022.

MARINELA, F. **Direito administrativo**. 7ª ed. Brasil: Impetus, 2013.

MEDAUAR, O. (org.). **Coletânea de legislação administrativa**. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 2003.

MELEIRO, A. (org.). **Cinema no Mundo: indústria, política e mercado**. Vols. I,II,III,IV e V. São Paulo: Escrituras, 2007.

PARTIDO DOS TRABALHADORES. **A imaginação a serviço do Brasil: programa de governo 2002**. São Paulo: Comitê Lula Presidente, 2002. Disponível em: <<https://goo.gl/yD-mrZU>>. Acesso em: 18 ago. 2021.

PRODANOV, C. C.; FREITAS, E. C. de. **Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico**. 2. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

RAMOS, F.; MIRANDA, L. **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Senac, 2000.

REIS, L. F. **Verba do Ministério da Cultura é a menor em 9 anos.** O Globo, Rio de Janeiro, 28 fev. 2016. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/verba-do-ministerio-da-cultura-a-menor-em-9-anos-18766746>>. Acesso em: 10 ago. 2017

ROSA, M. F. E. **Direito Administrativo.** 12. ed. São Paulo: Saraiva, 2011.

RUBIM, A. A. C. **As políticas culturais e o Governo Lula.** São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2011.

RUBIM, A. A. C. **Gestão cultural.** Salvador: EDUFBA, 2019. (Sala de aula; 13)

RUBIM, A. A. C. **Políticas culturais no Brasil.** Salvador: EDUFBA, 2007.

RUBIM, A. A. C. Crise e políticas culturais. In: BARBALHO, A. *et al.* **Cultura e desenvolvimento: perspectivas políticas e econômicas.** Salvador: Edufba, 2011. (Coleção Cult).

SANTOS, B. de S.; MARTINS, B. S. (orgs.). **O pluriverso dos Direitos Humanos: a diversidade das lutas pela dignidade.** Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

SILVA, R. M. D. da. **As políticas culturais brasileiras na contemporaneidade: mudanças institucionais e modelos de agenciamento.** Revista Sociedade e Estado, vol. 29, n. 1, janeiro/abril de 2014.

SIMIS, A. **Estado e Cinema no Brasil.** São Paulo: Annablume, 1996.

SUASSUNA, A. **Iniciação à estética.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

ORGANIZACIÓN DEL SECTOR CULTURAL PLATENSE EN EL CONTEXTO PANDÉMICO

Juntarse: esta es la palabra del mundo

José Martí⁶

Resumo

La crisis pandémica en la que el mundo se ha visto inmersa en los últimos dos años deja como legado una serie de transformaciones sociales, políticas, económicas y culturales estructurales. En adición a su evidente carácter trágico, signado por la pérdida de millones de vidas humanas, y la profundización de una serie de desigualdades ya intolerables desde antes de su irrupción, puede destacarse la aceleración de la digitalización de la vida social. Los análisis del impacto sobre el sector cultural han tendido a restringirse sobre la dimensión económica, en la que indudablemente el saldo ha sido impactante, y solo la acción directa de los Estados nacionales ha paliado, según el caso en mayor o menor medida, aunque siempre parcialmente, las acuciantes condiciones de las y los trabajadores del sector. Más allá de esto, este trabajo identifica una tendencia a la aceleración y densificación de los procesos de organización política dentro del sector, evidenciado por el nacimiento de una serie de organizaciones específicas en la ciudad de La Plata (Argentina). A partir de una serie de abordajes previos, que incluyen un proceso de mapeo sociocultural junto a la sistematización de la información resultante de dos conversatorios colectivos y una serie de entrevistas semi-estructuradas, este trabajo procura entender las modalidades de funcionamiento colectivo, así como la función política del liderazgo cultural. Al mismo tiempo, la participación en ámbitos colectivos aparece priorizada como ejercicio de afirmación identitario-profesional, incluso por sobre la capacidad de agencia sobre las estructuras que regulan el sector, cuya transformación aparece como argumento primero a la hora de construir asociativismo.

Palabras claves: trabajadores culturales; pandemia; organización.

Si bien las intersecciones entre cultura, arte y política son fluidas a nivel global -como demuestra el relativamente reciente episodio en el que la comunidad del K-Pop, organizada por la red social Tik Tok boicoteó el lanzamiento de Trump para su

⁶ Citado en: Lie Nadia; ¿Evolución en la revolución? La noción de «cambio» en la revista *Casa de las Américas* (1970-1975). In: *América: Cahiers du CRICCAL*, n°15-16, 1996.

reelección, ridiculizándolo (O'SULLIVAN, 2020) en Suramérica⁷ delimitar y problematizar el campo cultural escindido del político resulta singularmente inadecuado (MATO, 2003). Contemporáneamente, desde el campo de la gestión cultural el análisis de las intersecciones entre lo cultural, lo social y lo político asumen una centralidad primaria (PONTE *et al.*, 2021), relegando otros enfoques prevaecientes en diferentes contextos geoculturales como la cuestión del valor cultural o la generación de audiencias. Asumiendo como centro del interés disciplinario la(s) política(s) culturales (FUENTES FIRMANI; QUESADA; VOVCHUK, 2017), este trabajo procura entender las dinámicas de funcionamiento de una serie de redes culturales nacidas en la ciudad de La Plata en el marco de la pandemia, cuyo surgimiento pareciera desafiar la homogeneidad de las retóricas pesimistas en torno al impacto de la pandemia en el sector cultural. Este trabajo busca consignar la acción de organizaciones y nucleamientos de organizaciones de gran incidencia en la efervescencia del tablero cultural local, y cuyo aporte suele quedar minimizado en la literatura académica. Habiéndose construido consenso hace varias décadas en torno a la agencia de las organizaciones libres del Pueblo en lo que a la política cultural refiere (GARCIA CANCLINI, 1987), este trabajo se inscribe de este modo en un movimiento más amplio que procura comprender la forma en la que el sistema de gobernanza cultural⁸ busca ser intervenido políticamente.

En este registro, el argentino es uno en el que se destaca la presencia del Estado, en ausencia de una tradición de apoyo privado a la cultura y las artes como la que caracteriza el contexto nordatlántico. Más allá de esto, a mediados del siglo pasado, en 1958, la Argentina sumó un organismo de financiamiento basado en una junta de notables, el FNA, para complementar el organismo de intervención directa del Estado nacional, actualmente con el rango de Ministerio. Este había surgido dos décadas antes, emancipándose progresivamente del ámbito de Justicia e instrucción, inicialmente, y de Educación, posteriormente. Con estos dos organismos, combinando las tradiciones francesa y anglosajona de intervención pública en el sector cultural

⁷ Utilizamos esta denominación del continente desde un enfoque político, que procura distanciarse de la perspectiva exclusivamente geográfica, para poder incluir los desarrollos histórico-culturales al sur del Rio Grande, integrando la sección lusófona a la hispana, desde un reconocimiento de las tradiciones nominales en torno al problema de América (Altamirano, 2021)

⁸ Entendemos por gobernanza cultural, junto con UNESCO, la conjunción de trama institucional, marco normativo y políticas superestructurales orientadas al gobierno del sector cultural y artístico.

(CHARTRAND; MCCAUGHEY, 1989), desde el sector público se busca gobernar un ecosistema cultural robusto para el contexto suramericano. Este se ha distinguido históricamente por un alto nivel educativo y cultural, así como por una posición predominante en el mercado cultural iberoamericano -especialmente en las industrias del libro y el cine-, aunque ambos factores se encuentran en un sostenido declive. La temprana sanción de un régimen de resguardo de la propiedad intelectual, en 1933, es otro elemento característico del modelo argentino de gobernanza cultural (ESCRIBAL, 2021a). Por la característica concentración urbana de las élites agroganaderas que hegemonizaron el proceso político de consolidación nacional, los servicios culturales, tanto privados como públicos, han tendido a concentrarse en la ciudad de Buenos Aires (ESCRIBAL, 2021b), constituyendo una verdadera maldición centralista (BAYARDO, 2008). Otra característica nacional distintiva es cierta tradición en materia de política cultural por parte de los sindicatos, más allá de su rama. Esto incluye la creación de bibliotecas y teatros, así como una participación activa en momentos particulares en términos de diálogo con el Estado en torno a los lineamientos de las políticas culturales (ESCRIBAL; BRITOS, 2017). Paradójicamente, al mismo tiempo, en un país caracterizado por una alta tasa de sindicalización (TOMADA; SCHLESER; MAITO, 2018), los sindicatos asociados al sector tienden a ser percibidos como poco representativos, y en parte anclados a lógicas de producción, circulación y consumo cultural predigitales. Esta caracterización constituye un elemento previo para la acción política de ciertos sectores autopercebidos como independientes (o autogestivos) pero que han demostrado históricamente un alto nivel de politización (QUIÑA, 2021). Previamente a buscar caracterizar la forma en la que un componente de este subsector se ha organizado puntualmente en la ciudad de La Plata en el marco de la pandemia, nos interesa preguntarnos por los modelos de organización, las diferencias entre una organización y una red -particularmente en el marco de la gestión cultural- y por la cuestión del liderazgo cultural. Con esto, intentaremos retomar finalmente las formas en las que estos elementos se ponen en juego concurriendo al sostenimiento o interrupción de la acción política de las redes.

¿Organización o red? Topologías organizacionales desde una perspectiva del sector cultural

Resulta necesario preguntarse qué caracteriza a una organización, y qué la distingue de una red, en tanto la distinción conceptual no aparece con suficiente claridad en las discursividades de los agentes del sector; resultando la única distinción evidente el hecho de que mientras en una organización participan exclusivamente sujetos, en una red pueden también participar colectivos / organizaciones, instituyéndose en este sentido como una organización de segundo grado. Otra diferencia posible es que en la red debería necesariamente primar la horizontalidad, aunque desde otras perspectivas, esto también es deseable en la organización. Según Najmanovich, la función primaria de una red es “transformar, producir, reunir, mantener y sostener” (DABAS; NUÑEZ, 2006, p. 307). Nos interesa recalcar el primer y el último verbo del listado citado: transformar es indicativo de una voluntad originada en un diagnóstico crítico. En este sentido, asumiremos la situación en organización, así como a la situación en red como un ejercicio plenamente político, en los términos de Ranciere, en tanto se procura un reordenamiento del orden social (1996). Dicho de otro modo, sin voluntad transformadora, no hay organización o red, en tanto el statu quo se reproduce por medio de otro tipo de dispositivos. En cuanto al último verbo, sostener (la producción y la transformación), nos resulta particularmente interesante, ya que - como veremos más adelante- en ocasiones el sostenimiento del colectivo como tal puede constituir un objetivo en sí, más o menos explícito y hasta consciente. En el campo de la cultura, se constata que el trabajo en red

(...) significa la apertura a la construcción de una estrategia de colaboración por asociatividad, que permiten la descentralización del trabajo y de la información para ser repartida y compartida entre los diversos agentes que la integran y participan de esta. Es una asociación que, a través de la subdivisión de labores y funciones, facilita la economía de los recursos y por medio del diálogo y la conectividad entre sus integrantes, se potencia la importancia del proyecto para el cual se ha realizado esta alianza. (ORTEGA RIQUELME, 2012, pp. 27–28)

La asociatividad que menciona la autora es prefigurada por una dimensión identitaria, que implica el reconocimiento de pares. Este sentido prefigura la colaboración, pero determina a la red también como un foco de reafirmación de pertenencia. Si bien la modelización de las redes culturales aún está débilmente desarrollada, si existen estudios de caso puntuales que permiten extraer algunas características generales de cómo se da el asociativismo político en el sector. Redes culturales ponen en juego lo

artístico, lo urbanístico y lo político desde posiciones contrapuestas al neoliberalismo hegemónico han sido documentadas desde fines del siglo pasado e inicios del actual. Rompiendo cierta tendencia patrimonialista y conservadora de un tipo de institución cultural, son percibidas como espacios “aglutinador de actores culturales, de formación y acción política, fortaleciendo una forma comunitaria y política de concebir la cultura y el arte, y no solo como repositorios de forma, estética, tradición y costumbre” (TITUAÑA LEMA, 2016, p. 74). Desde el análisis de la Red Cultural del Sur en Quito, el autor observa la potencia política de las políticas culturales comunitarias dinamizadas por las redes: “Solo la constancia de los procesos culturales de algunos barrios y comunas ha hecho visible la voz de los vecinos, estudiantes, obreros, trabajadores de la construcción, amas de casa, profesores, artistas populares, parteras” (Op. Cit., p. 75).

En su análisis de la Red Cultural Boedo integrada por alrededor de medio centenar de organizaciones y con ya 15 años de trayectoria, García encuentra un modelo de gestión cultural comunitaria basado en la cooperación y el horizontalismo absoluto en la toma de decisiones. En su funcionamiento asambleario, la red -nacida en el contexto de la crisis del ecosistema cultural porteño post-Cromagnon- mostraría un antagonismo entre acción política y formalización, en tanto “ciertas reglas de convivencia no escritas, de prácticas cotidianas, se desarrollan sin necesidad de tener un estatuto o un reglamento. La búsqueda de una institucionalización sería, según sus propios dichos, ir contra la organización horizontal que priorizan como fundamental” (2018, p. 10). Si bien la red excluye expresamente la acción partidaria en su seno, la autora identifica una serie de elementos ideológicos compartidos, de base progresista, que habrían resultado excluyentes para ciertos grupos con un ideario antagonico.

Al analizar las modalidades de funcionamiento interno de las organizaciones y redes, la cuestión del liderazgo cultural merece ser considerada, especialmente en tanto el modelo hegemónico se encuentra en crisis en las últimas décadas, a partir del progresivo abandono de una perspectiva artístico-céntrica de lo cultural y sus desafíos políticos (Reporte sobre liderazgo cultural - 7ª Cumbre mundial de las artes y la cultura, 2016, pp. 13–16). Este fenómeno resulta concomitante con un proceso más amplio en el terreno de la reconfiguración de los liderazgos, dejando atrás un modelo históricamente consolidado en torno a la idea de grandes hombres, valorando

crecientemente la inserción socio-comunitaria de los agentes que ejercen el liderazgo (ZALLES, 2011).

El ecosistema cultural platense y la incidencia de la pandemia por COVID-19

La crisis pandémica en la que el mundo se ha visto inmersa en los últimos dos años deja una serie de transformaciones sociales, políticas, económicas y culturales estructurales. En adición a su evidente carácter trágico, signado por la pérdida de millones de vidas humanas concretas, y la profundización de una serie de desigualdades ya intolerables desde antes de su irrupción, puede destacarse la aceleración de la digitalización de la vida social. Esto derivó en una serie de debates específicos en relación al sector cultural y la producción artística, en tanto al tiempo que la cuarentena interrumpió la puesta en juego de la corporalidad, condición necesaria en una mayoría de situaciones para la real concreción de la experiencia artística, ciertos consumos culturales digitalizados se intensificaron, suponiendo inclusive un ámbito de socialización singular y hasta un soporte psicoafectivo para determinados sectores sociales en el marco del primer momento de cuarentena estricta (SIMONETTI; SALAS TONELLO; PAPEZ, 2021). Sin desmedro de estas cuestiones, una mayoría de los análisis en torno a cómo la crisis sanitaria impactó en el sector cultural se ha centrado en el profundo impacto económico que supuso la interrupción de las actividades culturales y artísticas⁹. En este sentido, resulta evidente que el resultado mediato es un incremento de la concentración económica del sector, derivando en un riesgo para la diversidad y la circulación de sus producciones (MOGUILLANSKY, 2021).

Entendiéndo en que las crisis son momentos en los que la precariedad estructural del sector cultural se hace visible, en este trabajo nos preguntamos por las particularidades que signaron al momento -la pandemia- en términos de la reacción de los agentes y organizaciones a esas condiciones estructurales, así como a su exacerbación y visibilidad circunstancial. En el caso argentino, debe comprenderse asimismo que la pandemia impacta en un sector cultural desafiado por un recorte

⁹ En este registro podemos citar trabajos enfocados en países de la región como Brasil (Correia do Amaral, Ivo Franco and Gomes Lira, 2020), Perú (Llerena Lanza and Sánchez Navárez, 2020), México (Morales González and Portilla Luja, 2020), entre otros.

sostenido de las capacidades y presupuestos estatales para su atención en el marco de los cuatro años de la presidencia Macri (2015-2019) (MOGUILLANSKY, 2021).

En este registro, conviene reponer brevemente un diagnóstico de las relaciones laborales en el campo cultural. Especialmente necesario en momentos en los que una discursividad celebratoria del impacto económico de la producción de base simbólica, bajo la idea de una economía creativa, de singular anclaje en los marcos conceptuales y discursividades de organismos internacionales y gobiernos, obtura la visibilidad de las condiciones de precariedad estructural y la injusta distribución de la renta cultural. En la región, cuenta con un subgénero propio: el de la economía naranja, una articulación narrativa originada en el Banco Interamericano de Desarrollo (BID) que propone una centralidad para la cultura en la estrategia de combate al subdesarrollo. Entendiéndola como parte de la avanzada neoliberal sobre el campo de la cultura (una de las claves de su propuesta es el desarrollo del emprendedurismo cultural) al menos tres elementos constitutivos de la propuesta han sido analizados críticamente. El primero atiende una discrepancia antagónica en el terreno de los fines: mientras las iniciativas culturales procuran primariamente transformaciones de la trama simbólica o social, el emprendedurismo prioriza el lucro y la acumulación de recursos. Como segundo elemento, su aporte discursivo para invisibilizar la precariedad endémica del sector, en tanto los elementos resaltados obedecen, siguiendo el imperativo anterior, a factores macroeconómicos como el aporte del campo cultural al Producto Bruto nacional. En tercer lugar, una presión para debilitar el campo de los derechos laborales en el marco del sector, generando inclusive en algunos de sus titulares la idea de que estos son contradictorios con el desarrollo del sector y el crecimiento profesional de las y los trabajadores (BRODSKY HERNÁNDEZ, 2008). Bajo estas narrativas, existe una profusa literatura que ayuda a comprender las particularidades del sistema de producción del sector, sustentado a partir de una multiplicidad de proyectos con asignaciones a corto plazo y fuertes requerimientos de flexibilidad a los trabajadores, tanto artistas como técnicos: una creciente flexplotación (MORGAN; WOOD; NELLIGAN, 2013). Estos trabajadores, bajo retóricas de una supuesta autonomía, absorben una parte primaria del riesgo empresarial, en entornos organizativos verticalmente desintegrados, en los que la dinámica se caracteriza por una alternancia repetida y discontinua entre empleo y desempleo, configurando un modelo arquetípico de competencia monopolística imperfecta, determinado por un

exceso de oferta de mano de obra y una diferenciación ilimitada de la producción (BUSTAMANTE, 2011). Estos individuos se ven forzados a gestionar los riesgos de su oficio a través de la pluriactividad, la polivalencia de los roles profesionales, la diversificación de los vínculos laborales y a la maximización de las transferencias procedentes de políticas culturales estatales. Los empleadores utilizan la reputación como dispositivo de selección, al tiempo que la industria aparenta crecientemente ser una de trabajadores sin empleadores (FRIEDMAN, 2014). Se observan considerables desigualdades en las cantidades de trabajo y los ingresos, así como enormes diferencias de ingresos. Estas desigualdades pueden tener su origen en el funcionamiento de un mercado laboral desintegrado, ya que tanto la asignación de trabajo a destajo basada en clasificaciones de reputación como la formación de equipos basada en emparejamientos selectivos magnifican el poder de las diferencias de talento y de oportunidades de trabajo para aumentar la desigualdad (MENGER, 2006). Las corporaciones transnacionales, notables ganadoras del tablero contemporáneo del capitalismo de plataformas (SRNICEK, 2017) presionan con posibles grandes inversiones para erosionar los marcos regulatorios que protegen a los trabajadores del sector, e incluso desarrollan sus producciones priorizando los contextos que les resultan convenientes en función de los grados de desprotección laboral (COMUNIAN; CONOR, 2019).

En cuanto a La Plata, con casi 200.000 habitantes, y como epicentro de un aglomerado de alrededor de 800.000 habitantes que se constituye como el sexto más poblado del país, es, además, la capital de la Provincia de Buenos Aires, la más populosa de la Argentina con más de 16 millones de personas. Esto la configura como un centro administrativo, a lo que se adiciona su carácter atractor de población juvenil por su histórico perfil universitario, en el que la Universidad Nacional de La Plata juega un rol primario. Esta condición de receptor de migración, históricamente intranacional, pero en los últimos años con una fuerte incidencia de la migración estudiantil suramericana será determinante en la configuración de su *ecosistema cultural*¹⁰. Este está compuesto por la presencia de infraestructura cultural del sector público, dependiente de los gobiernos provincial y municipal, junto a una serie de servicios culturales de carácter privado, entre los que se destaca, al menos desde mediados de la primera década del siglo, una fuerte incidencia de aquellos de gestión colectiva,

¹⁰ Este término, aporte del uruguayo Gonzalo Carámbula según consta en Moizo y Urbanavicius (2021), refuerza la idea de un entorno fluido habitado por elementos interconectados e interdependientes.

comunitaria y sin fines de lucro (FÜKELMAN; DI MARÍA; SÁNCHEZ PÓRFIDO, 2019)¹¹. En este sentido, podemos observar que, más allá de las condiciones dinamizadoras de los procesos de organización, que serán analizadas en el próximo apartado, la propia inclinación de las y los agentes del sector hacia su organización política pareciera estar prefigurada por el carácter colaborativo que tradicionalmente ha conllevado la producción especialmente en la región (CARPANI, 1961).

Aceleración de la organización política del sector cultural en La Plata en el marco de la pandemia

En una serie de conversatorios organizados entre los meses de abril y mayo desde la Cátedra libre de Gestión cultural de la Universidad Nacional de La Plata, realizados tempranamente con el objetivo de entender las primeras derivaciones del campo profesional en circunstancias tan extraordinarias¹², surgió con cierta claridad una tendencia de ciertos agentes relevantes del sector a intensificar las discusiones políticas en torno a la gobernanza cultural. En parte, parecía expresarse una inversión en los polos de prioridad en las agendas de esos profesionales: tradicionalmente relegando la acción política para abocarse primariamente a la creación, circulación y consumo de bienes y experiencias de base simbólica, ante la restricción de los ámbitos donde estas se desarrollaban primariamente, la energía tradicionalmente invertida en esta dimensión pareció canalizarse casi naturalmente al abordaje de los debates largamente identificados y muchas veces en condición de latencia. Sobre un universo de al menos doce nuevas organizaciones¹³, enfocaremos nuestro análisis

¹¹ Evitaremos usar el término *autogestivo* o *independiente*, con singular presencia en términos de autoadscripción identitaria por parte de las y los gestores culturales de base urbana contemporáneos, por entender que ambos arrastran determinaciones propias de un marco ideológico-nominal neoliberal (Wortman, 2009) propio de la introducción de la gestión cultural como discursividad política en la década del 90 del siglo pasado (Castineira de Dios, 2009; De La Vega, 2016).

¹² Los conversatorios fueron tres, y se organizaron a partir de la identificación de tres rangos territoriales: el platense / bonaerense, el nacional / federal, y el suramericano. Un registro en torno a lo debatido puede encontrarse en Rogovsky, Occhiuzo y Zussa (2020).

¹³ A modo de ejemplo citamos algunas en adición a las analizadas: De carácter local: FUGITIVA (Red de espacios culturales), MOURA (Espacios Culturales, realizadorxs de diversas disciplinas, artistas, profesionales y trabajadores de la cultura), Casas Culturales en Red, REED (Red de escuelas y Estudios de Danza de La Plata y alrededores), Unidos por la música y la cultura. De carácter regional: PAEA (Profesores en Artes Escénicas de La Plata, Berisso y Ensenada), TRAMO (Trabajadores Muralistas Organizados. La Plata, Berisso y

sobre cuatro de ellas: CONPA (Coordinadora Nacional y Popular Autogestiva de Espacios Culturales Feministas y Sexodisidentes), APROMUVI (Agrupación de productores de música en vivo de La Plata, Berisso, Ensenada), JUNTA (Red Bonaerense de Espacios de Arte Contemporáneo), y la Red de Salas Teatrales de Provincia De Buenos Aires.

Una primera distinción evidente es el recorte sub-sectorial de su acción. Como resulta evidente, la primera se dedica a agrupar centros culturales, la segunda, productores de espectáculos musicales, la tercera, espacios de arte contemporáneo, y la cuarta, salas de teatro. Otra distinción es el alcance: mientras la primera opera primariamente sobre el plano local, la segunda integra los distritos del llamado Gran La Plata, y las tercera y cuarta constituyen nodos de una organización provincial. En relación al alcance geográfico, se vuelve evidente en el análisis que la digitalización de las reuniones permitió procesos de mayor rango, en tanto el uso exclusivo de reuniones por videollamada permitió que cualquiera con equipamiento y conectividad¹⁴, participase.

Para indagar sobre las organizaciones y sus procesos políticos, se utilizaron una serie de estrategias de orden primariamente cualitativo. Inicialmente se procedió a la confección de un mapeo sociocultural, utilizando como metáfora el sistema desarrollado por la Universidad John Hopkins para trazar los contagios de COVID en el primer tramo de la pandemia¹⁵. Esto fue acompañado por una primera serie de entrevistas abiertas, en los primeros meses de funcionamiento de los colectivos observados, la realización y posterior análisis de dos conversatorios colectivos, y una segunda serie de entrevistas semi-estructuradas para indagar sobre algunos aspectos

Ensenada). De carácter federal: ASAP (Asociación Argentina de Productores de la Industria de Entretenimiento, Eventos, Espectáculos), AVAA (Artistas Visuales Autogestivos Argentina).

¹⁴ En este registro, se debe llamar la atención a que la brecha digital profundiza un sesgo de clase ya presente en el sector, en el que los sectores de clase media aparentan estar sobrerrepresentados.

¹⁵ Este mapeo fue la parte final de un proyecto elaborado por Guido Schiano Di Schécaro titulado "Estrategias virtuales para dar batalla". Que consistió en dos conversatorios de escucha a trabajadores culturales locales al inicio de la pandemia, primero, y un posterior seguimiento de sus trayectorias durante los siguientes cuatro meses, después. Más info: https://www.eldia.com/nota/2020-8-30-8-3-47-la-cultura-teje-redes-y-lo-plasma-en-un-mapa-toda-la-semana?fbclid=IwAR3KY_4hUny4jJZQq_zsS_HgOmcqNikwAQ2hbvLSMiLA7Tm0HJGPI05xCWc

en particular, tales como las motivaciones para organizarse, los diagnósticos iniciales, modalidades de organización y funcionamiento interno (debates, mecanismos de construcción de consenso o elaboración de los disensos), objetivos y acciones, entre otras. En parte, se buscó comprender las modalidades de funcionamiento colectivo, la función política del liderazgo cultural, y la ponderación en torno a las dinámicas de continuidad / interrupción de las articulaciones, así como indagar en torno a la dialéctica sostenibilidad de la articulación de la red / avance en términos de objetivos. Adicionalmente, se procuró comprender eventuales tensiones entre un funcionamiento horizontal, democrático/asambleario, y los liderazgos culturales personalistas.

En términos de resultados, se vuelve evidente la sensación compartida que, ante la profundización de una crisis estructural en el sector, el accionar colectivo podía suponer una herramienta para reponerse de la mejor manera posible. En palabras de una referente de CONPA, “para conseguir mejores resultados necesitamos unirnos”. Otro referente, esta vez de APROMUVI, agrega que “nos habíamos quedado sin empleo, sin la posibilidad de reinventarnos. La única salida que encontramos fue la de reunirnos”. Entre las diferentes redes emerge un punto en común: un consenso sobre el estado de precariedad que caracterizó históricamente a los trabajadores del sector, y que la pandemia terminó de agravar considerablemente. En palabras del referente de APROMUVI mencionado “la condición de precarización del sector cultural, que venía prácticamente desbastado, se hizo más visible e irrefutable”. Desde la Red de Salas teatrales son concluyentes: en la pandemia “llegamos a un límite extremo”. En este sentido se debe comprender que, pese a una fuerte inversión del Estado, recuperando intensamente la inversión en cultura¹⁶, en el marco de la pandemia hubo familias dependientes del trabajo en el sector cultural que vieron su seguridad alimentaria amenazada. Las redes expresan un deseo de complementariedad con el Estado, facilitando su desarrollo de una mirada más compleja y comprensiva del sector. Desde Salas Teatrales destacan que su conformación permitió la intermediación para garantizar la llegada de la asistencia alimentaria garantizada por el Estado nacional a trabajadoras y trabajadores del sector. Desde JUNTA, se proponen “promover la articulación con organismos estatales, propiciar convenios,

¹⁶ Sticotti sitúa la inversión del Estado nacional en Cultura en torno al 0,21% del presupuesto. Duplica la inversión de 2019 -año de la degradación del área a Secretaría en el marco de la presidencia Macri-. Disponible en <https://rgcediciones.com.ar/los-sucesos-mas-relevantes-del-2021-de-la-gestion-cultural-en-argentina/>

articulaciones. Creemos que es un momento de permeabilidad. De escuchar.” La predisposición es absoluta: “estamos para articular”. En CONPA conceptualizan esta posición, entendiendo la democracia “no solo en términos representativos, sino pensar en una democracia participativa donde tengamos un rol activo”. Resulta interesante que, más allá del posicionamiento partidario individual, desde APROMUVI afirman que “la conexión política con el estado tiene que existir, independientemente del gobierno de turno”. En cualquier caso, algo que destaca es la demanda de implementación de políticas y elaboración de legislaciones que contribuyan a la profesionalización de sus agentes. Esto es: mejoramiento de las condiciones de sostenimiento, contratación y empleabilidad del sector. Relevamientos, registros y censos hechos por las agrupaciones -al menos- en el período analizado, abonan irrefutablemente a esa necesidad.

Metodológicamente, las redes analizadas funcionan organizadas en comisiones. Más allá de la disparidad temática, muchas veces derivada de la particularidad subsectorial, se encuentran ámbitos de Formación y Género en casi todas, lo que habla tanto de la identificación de una latencia en términos de competencias y saberes, como de la asunción plena de la agenda de construcción de igualdades dinamizada contemporáneamente por el movimiento feminista y de la diversidad sexual. La toma de decisiones tiene el consenso absoluto como horizonte de deseo. “Nos interesa puntualmente la búsqueda de consenso” (JUNTA). Este se garantizaría horizontalmente: “nuestro funcionamiento es completamente horizontal. Realizamos asambleas todos los miércoles a la tarde. Cada persona tiene un voto. Todo termina siendo democrático y justo”. (APROMUVI). Otro elemento distintivo de las redes analizadas, y que puede dar cuenta de la escala del ecosistema cultural platense, radica en el hecho de que hay sujetos que habitan simultáneamente más de una red. Por último, aparece con claridad que el objetivo no radica en atravesar la crisis pandémica para retornar al estadio anterior, sino elaborar a través de dinámicas colectivas ejercicios prospectivos que permitan elaborar futuros diferentes para el sector.

Conclusiones

Sin minimizar la caracterización de la pandemia como una doble tragedia para el sector cultural (en tanto la tragedia colectiva se conjuga con una profundización de las condiciones de precariedad económica de las y los trabajadores), lo analizado en el presente trabajo nos permite abreviar con aquellas miradas que encuentran en la aceleración de las dinámicas de organización política del sector un elemento positivo¹⁷.

De lo analizado, se vuelve evidente la necesidad de desarrollar un corpus conceptual específico para analizar las redes del sector cultural, así como una tipificación exhaustiva que facilite la distinción entre las categorías de organización y red. Pareciera confirmarse que las dinámicas asociativas que se establecen desde el sector cultural como marco conllevan un grado de especificidad tal que concurre reforzando la idea de esa necesidad. Resulta destacable observar que, en ciertas situaciones, el hecho de estar en red es ponderado positivamente en sí mismo, inclusive por sobre el avance concreto en términos de los objetivos programáticos. En el marco de la pandemia, se percibe como una necesidad imperiosa, tanto por aspectos profesionales como sociales y psicoafectivos. Esto ratifica la idea de la red como ámbito de reafirmación de una determinada pertenencia (profesional, sectorial, artística) a partir del reconocimiento de pares. La percepción de una dialéctica entre la afiliación y el acceso a series de recursos (formales e informales, políticos, saberes y competencias) a partir del criterio de complementariedad adquiere una ponderación central por parte de los participantes observados.. En una era signada por la profundización de los procesos políticos basados en la identificación, este momento de aceleración de procesos organizativos en el sector cultural podría sugerir que contemporáneamente a cada identidad le corresponde un ámbito de acción política.

Nos permitimos destacar que, si bien las redes analizadas están territorialmente determinadas -en tanto encuentran en La Plata un foco de identidad- la relación de identificación pareciera trascender la dimensión geográfico-administrativa, poniendo en juego otros modos de entender, interpretar y elaborar el propio territorio. Más que como espacio donde se inscribe la cultura o área de distribución de instituciones y prácticas culturales, el territorio para estas redes aparece como un símbolo de

¹⁷ Por caso, Quiña y Wortman analizan el contexto de la Ciudad de Buenos Aires, destacando la creación de una Multisectorial por la Emergencia cultural (2021)

pertenencia socio-territorial (GIMÉNEZ, 2007, p.129-130). Más allá de operar en territorios primariamente digitales, y/o vincularse orgánica o inorgánicamente con dinámicas federales, encuentran en La Plata su ámbito primario de referencia. Constituyen el ecosistema cultural platense al mismo tiempo que son constituidas por este, como nodos activos en su dinamismo.

En cuanto a la dimensión de la acción política, nuestros resultados indican que estas organizaciones del sector cultural irrumpen como un ámbito de oxigenación de las prácticas políticas hegemónicas. Se expresan ideológicamente afirmadas en un contexto de descreimiento global en relación a la política “tradicional” y, si bien no presentan vasos comunicantes lineales con el ejercicio partidista, aparecen como laboratorios para una reconfiguración de los estándares de la cultura política contemporánea. Resultaría interesante analizar las percepciones de la dirigencia política partidaria en relación a este “semillero”, en tanto se observan trayectorias que transitan ambos ámbitos coincidentemente, e incluso que migran de uno a otro. Un análisis más profundo de las representaciones puestas en juego podría dar mejor cuenta de los sentidos contrapuestos y en negociación entre estas dos configuraciones. Al mismo tiempo, se evidencia que existe un arquetipo de organización cultural y del sujeto participante en ellas, tipificado desde una condición etárea, la juventud, y un posicionamiento político, progresista. Algunos elementos recabados permiten problematizar este estereotipo, lo que posiciona a la pregunta por cómo se construye hegemonía en la polarización política del ecosistema cultural platense en el terreno de los desafíos para la gestión cultural. En diálogo con esto, llamamos también a profundizar el análisis del funcionamiento interno de las redes, especialmente en relación a la búsqueda del consenso para garantizar la vida democrática ¿Existe la posibilidad de sostener en el tiempo un proceso plenamente consensual? ¿Qué sucede con los nodos que abandonan la situación de red? ¿Cuáles son sus ponderaciones en torno al funcionamiento democrático de las mismas?

Referencias

- ALTAMIRANO, C. **La invención de Nuestra América**. Siglo XXI. Buenos Aires, 2021.
- BAUMAN, Z. **En busca de la política**. Fondo de Cultura Económica. Mexico, 2016.
- BAYARDO, R. La maldición del centralismo. **Revista Ñ**, 10–11. Buenos Aires, 2008.

BRODSKY HERNÁNDEZ, J. ¿Emprendedores o trabajadores? Paradojas y desajustes de las políticas económicas en cultura. **Faro**, (8), 20-29. 2008

BUSTAMANTE, E. **Industrias creativas. Amenazas sobre la cultura digital**. Gedisa. Barcelona, 2011.

CARPANI, R. **Arte y revolución en América Latina**. Editorial Coyoacán. Buenos Aires, 1961.

CASTINEIRA DE DIOS, J. Crítica de la Gestión Cultural pura. **Revista Aportes**, 23, 79–92. 2009

CHARTRAND, H.; MCCAUGHEY, C. The arm's length principle and the arts: an international perspective. Past, present and future. In: CUMMINGS, M.; DAVIDSON SCHUSTER, J. (Eds). **Who's to pay? For the arts: the international search for models of support**. American Council for the Arts. Nueva York, 1989.

COMUNIAN, R.; CONOR, B. Making cultural work visible in cultural policy. In: Durrer, V., Miller, T., y O'Brien, D. (Eds). **The Routledge Handbook of Global Cultural Policy**. 265–280. doi: 10.4324/9781315718408-17. Abingdon: Routledge, 2019.

CORREIA DO AMARAL, R.; IVO FRANCO, P. A.; GOMES LIRA, A. L. **Pesquisa de percepção dos impactos da COVID19 nos setores cultural e criativo do Brasil**. Paris, 2020.

DABAS, E.; NUÑEZ, R. Visibilizando redes comunitarias. In: DABAS, E. (Ed.) **Viviendo redes. Experiencias y estrategias para fortalecer la trama social**. CICCUS, 305–321. Buenos Aires, 2006.

ESCRIBAL, F. Cultural Management in Argentina. In: ESCRIBAL, F.; HENZE, R. (Eds). **Cultural management and policy in Latin America**. Londres y Nueva York: Routledge, 2021a.

----- El federalismo como enfoque para una reforma de la gobernanza cultural Argentina. In: QUIROS, M.; REPETUR, L.; ESCRIBAL, F. (eds). **Aportes de la Gestión Cultural a las Políticas Culturales: a 15 años del I Congreso Argentino de Cultura**. RGC Ediciones, 2021b.

ESCRIBAL, F.; BRITOS, M. El sindicalismo argentino como efector de políticas culturales: reflexiones sobre el colectivo Radar de los Trabajadores. In: YAÑEZ CANAL, C. (Ed.). **Políticas y derechos culturales**. Manizales: Universidad Nacional de Colombia, 2017.

FLORIDA, R. **Cities and the Creative Class**. *City & Community*, 2(1), 3–19. 2003.

FRIEDMAN, G. Workers without employers: Shadow corporations and the rise of the gig economy. **Review of Keynesian Economics**, 2(2), 171–188. doi: 10.4337/roke.2014.02.03, 2014.

FUENTES FIRMANI, E., Quesada, J. M. y Vovchuk, L. **Gestión Cultural en Argentina. Perspectivas de investigación y desarrollo.** Disponible en <https://acortar.link/n4akOO>

FÜKELMAN, M. C.; DI MARÍA, G. A.; SÁNCHEZ PÓRFIDO, E. (Eds) (2019) **Espacios autogestivos de la Ciudad de La Plata. Estudio de casos (2010-2016).** Ed. Papel Cosido (FA- UNLP). La Plata, 2017.

GARCÍA, V. **La Red Cultura Boedo. Un modelo de gestión y la utopía de lo posible.** [Ponencia] 1a Jornada de Gestión y Políticas Culturales. UNTREF, 7 al 9 de noviembre. Caseros, 2018.

GARCIA CANCLINI, N. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano. In: GARCIA CANCLINI, N. (Ed.) **Políticas culturales en América Latina.** Grijalbo, 13–61, 1987.

DE LA VEGA, P. Gestión cultural y despolitización: cuando nos llamaron gestores. **Índex, revista de arte contemporáneo** (96-102). 2016.

LLERENA LANZA, R.; SÁNCHEZ NAVÁREZ, C. **Emergencia, gestión, vulnerabilidad y respuestas frente al impacto de la pandemia COVID-19 en el Perú.** 2020.

MATO, D. Prácticas intelectuales latinoamericanas sobre cultura y poder. **Revista Iberoamericana**, LXIX (389–400). 2003.

MENGER, P. Artistic Labor Markets: Contingent Work, Excess Supply and Occupational Risk Management. In: GINSBURGH, V. A.; THROSBY, D. (Eds). **Handbook of the Economics of Art and Culture.** Amsterdam (765–811). doi: 10.1016/S1574-0676(06)01022-2. North Holland, 2006.

MOGUILLANSKY, M. (2021) La cultura en pandemia: de las políticas culturales a las transformaciones del sector cultural. **Ciudadanías. Revista de Políticas Sociales Urbanas**, (8).

MOIZO, C.; URBANAVICIUS, D. Cultural management in Uruguay: a country synonymous with a river. In HENZE, R.; ESCRIBAL, F. (eds). **Cultural Management and Policy in Latin America.** (184–197). Abingdon & Nueva York: Routledge, 2021.

MORALES GONZÁLEZ, C.; PORTILLA LUJA, M. La emergencia cultural en México y el COVID-19; Desafíos presentes y futuros. In **Factores críticos y estratégicos en la interacción territorial. Desafíos actuales y escenarios futuros.** Mexico: Universidad Nacional Autónoma de México y Asociación Mexicana de Ciencias para el Desarrollo Regional, 401–414. 2020.

MORGAN, G.; WOOD, J.; NELLIGAN, P. Beyond the vocational fragments: Creative work, precarious labour and the idea of “Flexploitation”. **The Economic and Labour Relations Review**, 24(3), 397–415. doi: 10.1177/1035304613500601. 2013.

O'SULLIVAN, D. **Usuarios de TikTok juegan mala pasada a la campaña de Trump en Tulsa | CNN.** CNN, 21 de junio, Disponible en <https://acortar.link/Adm0Kz> (Accedido 7 de febrero 2022). 2020.

ORTEGA RIQUELME, F. **Redes culturales. un intercambio internacional para la descentralización del arte y la equidad cultural en Chile.** [Tesis para optar al grado de Magíster en Gestión Cultural]. Universidad de Chile, 2012. Disponible en <https://acortar.link/I0iJmv>

PONTE, B. et al. **Cultural management and policy in Latin America.** R. Henze y F. Escribal. (Eds.) Londres y Nueva York: Routledge, 2021.

QUIÑA, G. **El recorrido histórico de lo político en la cultura independiente en Argentina. Apuntes para su periodización.** 26(523), 233–250. Atenea, Concepción, 2021.

RANCIÈRE, J. **El desacuerdo: política y filosofía.** Nueva Visión. Buenos Aires, 1996. Reporte sobre liderazgo cultural - 7ª Cumbre mundial de las artes y la cultura Malta, 2016.

ROGOVSKY, D., Occhiuzo, F. y Zussa, N. **Apuntes del año que (se notó que) vivimos en peligro,** RGC. Disponible en <https://acortar.link/hLJaeW> (Accedido 2 de febrero 2022). 2020.

SIMONETTI, P.; SALAS TONELLO, P.; PAPEZ, B. En casa. Consumos, prácticas culturales y emociones en la vida cotidiana durante la pandemia por COVID-19 en Argentina. **RBSE Revista Brasileira de Sociologia da Emoção**, 20(58), 52–65. 2021.

SRNICEK, N. **Platform capitalism.** John Wiley & Sons. 2017

TOMADA, C.; SCHLESER, D.; MAITO, M. **Radiografía de la sindicalización en Argentina.** UNSAM. Disponible en www.cetyd.unsam.edu.ar (Accedido 11 de febrero 2022). San Martín, 2018.

WORTMAN, A. **Entre la política y la gestión de la cultura y el arte: nuevos actores en la Argentina contemporánea.** Eudeba. Buenos Aires, 2009.

ZALLES, J. **Liderazgo: un concepto en evolución.** Fundación Konrad Adenauer. Ecuador. 2011.

POLÍTICA PÚBLICA CULTURAL E PARTICIPAÇÃO SOCIAL NA IMPLEMENTAÇÃO DA LEI ALDIR BLANC EM GOVERNADOR VALADARES

Letícia Firmato Esteves Menta¹

Fernanda Cristina de Paula²

Renata Bernardes Faria Campos³

Resumo

Este trabalho se dedica a entender a participação social e as relações de poder no campo das políticas públicas culturais no território de Governador Valadares a partir da análise da implementação da Lei Federal nº 14.017 (Lei Aldir Blanc) no município. O estudo se deu pela metodologia de observação participante e pesquisa documental. Inicialmente é feita a apresentação da Lei e seu contexto social. Em seguida apresentamos a metodologia de análise de implementação de políticas públicas conforme Lotta (2019), depois são feitas as análises obtidas através da observação participante sobre as conjunturas relacionadas à implementação da Lei no município. Por fim, tecemos considerações sobre os resultados e as relações de poder que perpassam o contexto estudado e as considerações finais.

Palavras-chave: políticas públicas culturais; lei Aldir Blanc; participação social.

Este artigo busca analisar e entender a participação social e as relações de poder no campo das políticas públicas culturais no território de Governador Valadares no processo de implementação da Lei Aldir Blanc, a Lei Federal nº 14.017. Cidade mineira com população de 282.164 pessoas estimada em 2021 pelo IBGE⁴. Governador Valadares ocupa a posição de 9ª maior cidade de Minas Gerais. O estudo se deu pela metodologia de observação participante por meio do acompanhamento de mídias sociais (grupos de *whatsapp*, *instagram*) e dos fatos sociais que produziram eventos tais como as conferências populares (disponíveis em vídeo), bem como o processo MPMG-0105.21.000109-2 instaurado pelo Ministério Público de Minas

¹ Universidade Vale do Rio Doce.

² *Idem.*

³ *Idem.*

⁴ Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/mg/governador-valadares/panorama>. Acesso em 16 de novembro de 2021.

Gerais para além da pesquisa documental em legislações relacionadas à criação, regulamentação e aplicação da referida lei. Iniciamos com a apresentação da Lei que se deu no contexto social da pandemia de Covid-19 a partir da articulação nacional de artistas e produtores culturais, juntos aos representantes do setor que sofreu com as consequências da paralisação de atividades em função do isolamento social necessário para a contenção do vírus. Em seguida são feitas considerações sobre as conjunturas locais relacionadas à implementação da Lei no município, tendo como foco as ações da prefeitura e a resposta da população em relação a estes fatos.

A terceira seção traz uma síntese bibliográfica e explicação metodológica da análise de implementação de políticas públicas conforme Lotta (2019), junto às observações da autora relacionadas ao contexto social analisado. Por fim, são feitas considerações sobre as relações de poder segundo Hall (2016) e Bourdieu (1989), seguidas da análise destas no contexto estudado, e as considerações finais.

A Lei Aldir Blanc

A Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc, Lei Federal nº 14.017⁵, foi fruto de um amplo processo de mobilização e participação popular. O plenário da Câmara dos Deputados aprovou o Projeto de Lei 1.075 no dia 26 de maio de 2020, aprovado também pelo senado no dia 4 de junho de 2020. A Lei 14.017 foi promulgada pela presidência no dia 29 de junho e regulamentada no dia 17 de agosto de 2020 através do decreto 10.464⁶. Esta Lei instituiu o investimento total de R\$ 3 bilhões provenientes do superávit do Fundo Nacional de Cultura (apurado até 31 de dezembro de 2019) em ações emergenciais destinadas ao setor cultural para minimizar as consequências da pandemia de Covid-19 que paralisou o setor.

A Lei Federal nº 14.017 teve três linhas de ações, divididas em três incisos:

I - Renda Básica Emergencial para trabalhadores e trabalhadoras da Cultura; (responsabilidade dos estados).

5

Disponível

em:

<https://drive.google.com/file/d/1S2RVKtYbrKeHFZMvLyctNNqmZ2ZZ7WSC/view?usp=sharing>. Acesso em: 12 de novembro de 2021.

⁶ Disponível em: // <https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/decreto-n-10.464-de-17-de-agosto-de-2020-272747985>. Acesso em: 25 de fevereiro de 2022.

II - Apoio a espaços artísticos e culturais, microempresas e pequenas empresas culturais, cooperativas, coletivos informais, instituições e organizações culturais comunitárias que tiveram as suas atividades interrompidas por força das medidas de isolamento social, perante acordo de contrapartida; (responsabilidade dos municípios).

III - Realização de editais, chamadas públicas, prêmios, aquisição de serviços vinculados ao setor cultural ou outros instrumentos destinados ao fomento do setor contemplando pelo menos 20% (vinte por cento) do valor total recebido; (execução nos âmbitos estadual e municipal).

O repasse dos recursos destinados ao cumprimento desta Lei teve como objetivo atuar de forma descentralizada, mediante de transferências diretas da União aos Estados, aos Municípios e ao Distrito Federal conforme descrito em seu artigo 3º:

I - 50% (cinquenta por cento) aos Estados e ao Distrito Federal, dos quais 20% (vinte por cento) de acordo com os critérios de rateio do Fundo de Participação dos Estados e do Distrito Federal (FPE) e 80% (oitenta por cento) proporcionalmente à população;

II - 50% (cinquenta por cento) aos Municípios e ao Distrito Federal, dos quais 20% (vinte por cento) de acordo com os critérios de rateio do Fundo de Participação dos Municípios (FPM) e 80% (oitenta por cento) proporcionalmente à população.

Coube aos estados e municípios a definição de seus respectivos planos de ação para execução dos recursos recebidos dentro do prazo estipulado com data limite para empenho de recursos para até o dia 31 de dezembro de 2020. Este processo foi monitorado por grupos socialmente organizados através de uma rede de atores culturais que se formou durante o processo de criação da Lei, apoiados e orientados pelo movimento de emergência cultural, organizado através do Observatório Emergência Cultural⁷ que é uma ação da Articulação Nacional da Emergência Cultural em parceria com Fórum Nacional dos Conselhos Estaduais de Cultura (CONNECTA).

Esta organização popular em escala, a partir do estudo e entendimento das leis e também através do conhecimento das realidades sociais locais específicas, proporcionaram trocas entre os municípios, podendo assim, propor diretrizes para compor, acompanhar e fiscalizar os processos em questão. Esta rede proporcionou a

⁷ <https://redelivre.org.br/project/observatorio-emergencia-cultural/>

participação da sociedade civil que contribuiu para que a Lei fosse abrangente e representativa em relação às reais necessidades dos fazedores de cultura do país. A descentralização da informação foi uma das premissas neste processo, através da comunicação em rede entre os articuladores culturais desde as esferas federal à escala municipal. Esta organização de abrangência nacional possibilitou que a população tivesse um canal efetivo de comunicação com as esferas legislativas, empoderando a sociedade civil para acompanhar a aplicação e execução da Lei.

O cenário social impactado pelas consequências da covid-19, para além das tensões e perdas em relação às questões de saúde, ocasionou a paralisação das atividades culturais presenciais resultando um impacto econômico enorme. Também promoveu uma aceleração na comunicação digital, proporcionando um fluxo maior de informações ao mesmo passo que se acentuaram as disputas sociais/ políticas/ econômicas. As redes sociais foram centrais no desencadeamento da comunicação entre os sujeitos para o funcionamento da articulação em rede e também para a execução de trabalhos, que tiveram que se adaptar ao formato digital.

Um dos pilares desta organização nacional se deu pelo chamamento de conferências populares de cultura. Houve uma Conferência Nacional de Cultura que incentivou a criação de conferências populares nos municípios por todas as regiões do país, buscando descentralizar as informações. Estas mesmas organizações populares citadas anteriormente (CONNECTA⁸ e Observatório Emergência Cultural⁹) que propuseram as diretrizes para a criação da Lei Aldir Blanc fez lives¹⁰ no YouTube e reuniões abertas na plataforma Zoom para explicar o funcionamento e atualizações da mesma, orientando e fornecendo bases para o desenvolvimento das articulações locais. Nestas conferências e lives foram difundidas informações referentes à lei para a população leiga, incentivando alguns atores locais a estudar e acompanhar os instrumentos jurídicos à nível municipal.

⁸ Disponível em: // https://www.instagram.com/forumconselhoscultura_conecta/ Acesso em: 15 de março de 2022.

⁹ Disponível em: // <https://www.instagram.com/leiemerenciacultural> Acesso em: 15 de março de 2022.

¹⁰ Disponível em: // <https://www.youtube.com/c/Emerg%C3%AAnciaCultural> Acesso em: 12 de novembro de 2021.

As conferências populares de Cultura que aconteceram pelo Brasil a níveis municipal, regional e nacional, foram centrais para o engajamento dos sujeitos pelo cumprimento da lei. Neste processo foi sugerido a criação de comissões locais de fiscalização. Assim, através do apoio da articulação nacional, os artistas e produtores culturais de Governador Valadares se articularam para acompanhar o processo de implementação da Lei Aldir Blanc no município conforme descreveremos a seguir.

Avaliação de implementação da política pública

Este estudo se deu através de uma pesquisa documental onde foram analisadas legislações, ofícios, registros de atas, vídeos, dentre outros. Durante o processo, a pesquisadora acompanhou os acontecimentos e articulações sociais que se deram durante o processo de implementação da Lei através da observação participante. Esta metodologia proporciona a união do objeto de estudo ao seu contexto social, onde o pesquisador analisa a realidade que o rodeia, tentando identificar os conflitos e grupos sociais em questão para que, assim, a interação social possa ser compreendida com mais profundidade (QUEIROZ; VALL; VIEIRA, 2007, p. 278). Junto a este processo foi realizada uma pesquisa bibliográfica sobre análise de implementação de políticas públicas, buscando subsídio metodológico para a realização deste estudo conforme demonstraremos a seguir.

A pesquisa foi realizada durante a construção e implementação da Lei Federal Aldir Blanc, nº 14.017¹¹. A pesquisadora, junto a outros ativistas, desde maio de 2020 e até então, fizeram/fazem o acompanhamento do processo através das legislações e movimentações políticas que ocorreram durante este período conforme descrito na seção anterior.

Para realizar a avaliação da implementação destas políticas públicas foi utilizada a metodologia proposta por Gabriela Lotta (2019). A autora propõe quatro fases para a análise de implementação de políticas públicas: agenda, formulação, implementação e avaliação. A fase da agenda é o momento de definição de temas prioritários a serem

¹¹ Disponível em: // <https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/lei-n-14.017-de-29-de-junho-de-2020-264166628>. Acesso em: 25 de agosto de 2021.

tratados pelo Estado. A análise desta fase compreende como e por que determinados temas se tornam mais (ou menos) prioritários de atenção governamental. A segunda fase, de formulação, observa como e quais atores estavam envolvidos nesse processo. A terceira fase, da implementação, busca compreender as diferenças entre o que foi formulado e o que foi executado e também o papel que os diversos agentes tiveram nesse processo. A fase final, da análise, busca entender os resultados alcançados em suas várias dimensões (eficiência, eficácia, efetividade, etc.) e os atores envolvidos na avaliação (LOTTA, 2019, p. 13).

A teórica ressalta a importância de considerar a multiplicidade de atores envolvidos nos processos decisórios que levam à materialização das políticas, podendo estes ser estatais ou não, defendendo diferentes perspectivas e valores (LOTTA, 2019).

Para analisar a implementação, é necessário entender quem são esses atores, como eles interagem e agem sobre a implementação. Isso leva a uma questão bastante delicada quando se pensa em processos decisórios de políticas públicas: o envolvimento de atores não estatais. Em implementação, como aponta a literatura, cada vez mais há organizações não estatais envolvidas em produzir políticas públicas – como o modelo das organizações sociais na saúde no Brasil, por exemplo. A não incorporação desses atores nos modelos analíticos significa deixar a análise cega a uma questão empírica relevante e bastante presente em diversos países. A questão, portanto, é desenvolver modelos analíticos que olhem para esses atores como parte constitutiva do processo interativo que permeia a implementação. (LOTTA, 2019, p. 19-20).

De acordo com Lotta (2019) as análises de implementação “têm sido historicamente desenvolvidas com base em elementos teóricos e metodológicos provindos da administração pública e da ciência política, embora tenham inspiração no Direito e na Sociologia” (LOTTA, 2019, p.13-14). Portanto, ela afirma que a questão central é compreender “por que há (e quais são) diferenças entre os objetivos planejados e os resultados alcançados?”. A avaliação das decisões tomadas pelo poder público, e as consequências dessas, podem refletir as diferenças entre o que foi formulado e o que foi executado e o papel que os diferentes agentes tiveram no processo de implementação das políticas públicas através de suas próprias ações (LOTTA, 2019, p.13-14). É importante avaliar a situação empírica dada a partir disso, numa perspectiva em que atores envolvidos fazem parte constitutiva do processo interativo que permeia a implementação (LOTTA, 2019, p. 19-20).

Para Flexor (2007) o estudo das políticas públicas deve considerar a pluralidade dos grupos de interesses e das múltiplas formas de relacionamento entre esses atores, articulando as dimensões setoriais e territoriais, além de observar outros fatores que não estejam necessariamente relacionados ao objeto particular da análise (FLEXOR, 2007, p. 13-14).

Segundo Cunha (2018) o processo de avaliação deve fazer parte do planejamento e da formulação das intervenções governamentais propostas pelas políticas públicas, bem como a produção de indicadores sociais através do acompanhamento de sua implementação, a fim de fundamentar as decisões sobre a manutenção ou interrupção das ações públicas. “É um instrumento importante para a melhoria da eficiência do gasto público, da qualidade da gestão e do controle sobre a efetividade da ação do Estado, bem como para a divulgação de resultados de governo” (CUNHA, 2018, p. 28).

Implementação em Governador Valadares

Em 17 de setembro de 2020 foi lançado o Decreto Municipal nº 11.243¹² regulamentando a Lei Federal Aldir Blanc em Governador Valadares. O decreto dispôs sobre as ações emergenciais destinadas ao setor cultural no município, encaminhando ações referentes ao inciso II da Lei 14.017.

O município de Governador Valadares recebeu o Crédito Adicional Extraordinário de R\$ 1.837.548,74 (Um milhão oitocentos e trinta e sete mil quinhentos e quarenta e oito reais e setenta e quatro centavos) através da Lei Aldir Blanc. Para o recebimento do recurso foi necessário que o município fizesse a inclusão de um plano de ação na plataforma Mais Brasil¹³ do Governo Federal, neste plano o recurso adicionado à conta

¹² Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1s7SZwRYjEF0oyx_BPtX5fdZy4VWCP12n/view?usp=sharing. Acesso em: 12 de novembro de 2021.

¹³ Disponível em: <https://www.gov.br/plataformamaisbrasil/pt-br> Acesso em: 25 de fevereiro de 2022.

do município junto ao Decreto Municipal nº 11.252¹⁴, de 25 de setembro de 2020 com a seguinte dotação:

Ações Emergenciais De Apoio Ao Setor Cultural – Lei Aldir Blanc – Pessoa Física - R\$ 532.548,74

Ações Emergenciais De Apoio Ao Setor Cultural – Lei Aldir Blanc – Pessoa Jurídica - R\$1.305.000,00

O Departamento de Cultura municipal havia realizado reuniões setoriais para apresentar a Lei na primeira semana de julho de 2020 mas apesar de terem sido feitas sugestões, as mesmas não foram acatadas pelo departamento, que manteve o plano de ação inserido na plataforma sem a participação democrática efetiva. Neste momento, a falta de funcionamento do Conselho Municipal de Política Cultural evidenciou a necessidade de democratizar a construção das políticas públicas em Governador Valadares.

No dia 19 de setembro de 2020 foi realizada a 1ª Conferência Popular de Cultura¹⁵ de Governador Valadares mobilizada por artistas e produtores culturais locais para debater a implementação da Lei Aldir Blanc no município. O evento virtual contou com a participação de representantes da Secretaria Municipal de Cultura, Esporte, Lazer e Turismo - SMCELT, do Conselho Estadual de Cultura e das universidades UFJF-GV, UNIVALE e IFMG-GV, além de mais de 25 lideranças representando os artistas e produtores culturais locais. Durante a conferência os participantes fizeram questionamentos sobre a divisão do recurso entre os incisos no plano de ação, visto que a prefeitura beneficiou as pessoas jurídicas com 70% do valor, deixando apenas 30% para os editais de fomento para pessoas físicas.

Durante a Conferência foi feita a sugestão da criação do Comitê popular de Acompanhamento e Fiscalização da Lei Aldir Blanc e os interessados em participar enviaram os dados no chat da plataforma (*Zoom*) para que fossem contactados para a

¹⁴ Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1VVXuPLFZL-axFyzcKIXBRz5VEyuGI0Zc/view?usp=sharing>. Acesso em: 12 de novembro de 2021.

¹⁵ Disponível em:// <https://drive.google.com/drive/folders/1tvC-bnPO0usFR42kzoJNq61awg4GH332> . Acesso em: 12 de novembro de 2021..

continuação e avanço nos debates. A articulação do Comitê se perpetuou através de um grupo de *Whatsapp* formado por coletivos, pessoas físicas e jurídicas, inicialmente a partir dos contatos enviados pelos participantes da conferência que se manifestaram durante o evento e posteriormente houve a inclusão de outros interessados indicados pelos demais.

Este Comitê, junto à articulação nacional, seguiu as diretrizes e o processo de implementação da referida lei em Governador Valadares. A partir do estudo das diretrizes e das regras para implementação da Lei, os artistas e produtores envolvidos tentaram manter um diálogo com a prefeitura através de ofícios sobre a necessidade da participação democrática no processo de estruturação do plano de ação e distribuição de recursos que estruturariam a política pública e sua execução no município. Porém, a prefeitura não aprofundou o diálogo e não deu abertura para a participação direta e efetiva da população no processo.

No dia 15 de outubro de 2020 foi publicado no Diário Oficial Eletrônico Nº 1.627 (p. 10)¹⁶ a Chamada Pública nº 018/2020. Nesta publicação a Secretaria Municipal de Administração, comunicou que realizaria um Chamamento Público para convocação dos Espaços Culturais para receberem subsídio, conforme Lei Federal nº 14.017/2020. O Edital da chamada foi publicado no site da prefeitura com data limite para a entrega dos documentos no dia 03 de novembro de 2020 às 14:00. No dia 20 de outubro de 2020 foi publicado no Diário Oficial Eletrônico Nº 1.632 (p. 9)¹⁷ um informe de retificação do edital do Chamamento Público nº 18/2020 alterando a data de entrega dos documentos para 05 de novembro de 2020 às 14:00.

O município publicou no dia 13 de novembro de 2020 no Diário Oficial Eletrônico Nº 1.652 (p. 27)¹⁸ a portaria Nº 6.868, de 05 de novembro de 2020 que homologou os cadastros de cultura recebidos no mês de outubro de 2020 (totalizando 207 inscritos). No dia 08 de dezembro de 2020 o Município de Governador Valadares torna pública a Homologação dos aprovados no Chamamento Público nº 18/2020 – PAC 973/2020 -

¹⁶ Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/147abu2sjEzoM40rkpoxs3i3PbD13ULst/view?usp=sharing>. Acesso em: 25 de agosto de 2021.

¹⁷ Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1fLQX2v5TyG65658ISz_xY027CrBgZPSh/view?usp=sharing. Acesso em: 25 de agosto de 2021.

¹⁸ Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1z-zZAXeYIXm3xJgFm1_hh9NpwBpCq8jk/view?usp=sharing. Acesso em: 25 de agosto de 2021.

Chamamento Público para convocação dos Espaços Culturais do Município de Governador Valadares para receberem subsídio, conforme Lei Federal Aldir Blanc publicada no Diário Oficial Eletrônico Nº 1.668 (p. 4-5)¹⁹. O valor total da licitação foi de R \$432.000,00 (quatrocentos e trinta e dois mil reais) destinados aos 79 beneficiados homologados²⁰.

Em 18 de Dezembro de 2020 a Secretaria Municipal de Administração de Governador Valadares, tornou público que realizaria licitação sob a modalidade Chamamento Público Nº. 24/2020 - P.A.C. Nº. 1.243/2020, para realização de Lives nas áreas de Música, Teatro, Dança e Eventos Tradicionais, nos parâmetros da Lei Aldir Blanc com data limite para a entrega dos documentos no dia 19 de janeiro de 2021. Este chamamento foi publicado no Diário Oficial Eletrônico Nº 1.676 (p. 3)²¹ não estava de acordo com os parâmetros legais da Lei Federal 14.017, que estipulava o prazo máximo para o empenho dos recursos até o dia 31 de dezembro de 2020. Assim, no dia 11 de janeiro de 2021 a prefeitura Municipal de Governador Valadares publica no Diário Oficial Eletrônico Nº 1.689 (p. 1)²² o aviso de suspensão do Chamamento Público nº. 24/2020, bloqueando o recurso emergencial de R\$ 1.405.548,74 (um milhão, quatrocentos e cinco mil, quinhentos e quarenta e oito reais e setenta e quatro centavos) que deveria ter sido distribuído para os artistas e produtores culturais do município em 2020.

Dada a trajetória apresentada acima, é possível perceber que a prefeitura acabou não aplicando todos os recursos na execução da lei. Com o recurso de 1.837.548,74 (Um milhão oitocentos e trinta e sete mil quinhentos e quarenta e oito reais e setenta e quatro centavos) a prefeitura pagou uma parcela do acordo de implementação do inciso II, destinando R\$ 432.000,00 (quatrocentos e trinta e dois mil reais) aos 79 beneficiados homologados. Estes beneficiados ofereceram contrapartidas, uma

¹⁹ Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1mOPeGVn6gT62p94zCH5Djei9YWBou_7x/view?usp=sharing. Acesso em: 25 de agosto de 2021.

²⁰ Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1KlzcNERoA3oN1Sw-JScstsYiAlKrvfxV/view?usp=sharing>. Acesso em: 25 de agosto de 2021.

²¹ Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1LQ79fnTi29SaLBC3LHb69pkqZvg2VFB1/view?usp=sharing>
<https://drive.google.com/file/d/1D7dNs5tJUCwdDOfw2LqtVvH4seQOptX4/view?usp=sharing>. Acesso em: 25 de agosto de 2021.

²² Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1Fy-RMdG-YDZScSP_v5p_UYLQ4uluWajL/view?usp=sharing. Acesso em: 25 de agosto de 2021.

espécie de permuta²³, onde o recurso distribuído se converte em ações de prestação de serviço para a prefeitura pelos beneficiados. A maioria dos contemplados ofereceram serviços para a realização de eventos e ações pontuais à comunidade. Estas informações podem ser verificadas nos documentos relativos à implementação da Lei Aldir Blanc publicados no site²⁴ da prefeitura.

Ao observar esta conjuntura o Comitê local questionou a postura da prefeitura, que não acatou as sugestões feitas através do diálogo ocorrido na 1ª Conferência, sugerindo o uso do recurso para o fomento de ações mais estruturais e que chegassem na base do processo de desenvolvimento e produção cultural, valorizando o processo criativo dos artistas e produtores. O município, apesar de saber da Lei desde junho de 2020 e apesar da tentativa de participação da população no planejamento da execução do recurso, não conseguiu distribuir devidamente o recurso emergencial. Houve a tentativa de diálogo com o poder municipal, mas muitos ofícios enviados por artistas e produtores culturais da cidade foram ignorados e não respondidos. Apesar de ter beneficiado 79 cadastrados entre coletivos informais, espaços e empresas culturais, o recurso emergencial não chegou à mão de quem também precisava: os artistas individuais que tiveram seus trabalhos interrompidos e sua renda comprometida seriamente pelos impactos da pandemia. Os editais de fomento para pessoas físicas, objeto do inciso III, não foram realizados pelo município em 2020 dentro do prazo da Lei.

Em termos de comparação, o Estado de Minas Gerais, com o mesmo tempo, lançou 27 editais beneficiando aproximadamente 7.215 projetos no inciso III e também ficou responsável por pagar a renda emergencial aos trabalhadores da Cultura (inciso I). O Estado de Minas empenhou ainda em 2020 o total de R\$109.466.789, 71,51%²⁵ dos R\$153.088.889,00 recebidos. Já o município de Governador Valadares recebeu R\$1.837.549,00 e executou 22,40% do recurso, beneficiou 79 pessoas com os

²³ Disponível em://
https://drive.google.com/file/d/1pnq_LbsLDHb3ZEiRMbZw2zqx2OAGVI5V/view?usp=sharing.
Acesso em: 25 de agosto de 2021.

²⁴ Disponível em://
https://www.valadares.mg.gov.br/abrir_arquivo.aspx/RELACAO_DE_CONTRA_PA_RTIDAS_?cdLocal=2&arquivo={7E8DEC0C-DCEA-CEDC-0E2A-7C3A5C1EAB2D}.pdf. Acesso em: 25 de agosto de 2021.

²⁵ Disponível em://http://portalsnc.cultura.gov.br/wp-content/uploads/sites/32/2021/03/Saldo-Estados-16_03.pdf . Acesso em 25 de agosto de 2021.

R\$411.886,00 (inciso II), deixando de cumprir o inciso III e executar a distribuição do recurso emergencial de R\$1.425.663,00²⁶.

Ao se deparar com a possibilidade de ter que devolver um recurso de magnitude nunca antes vista nos cofres da Cultura no município, o comitê local de acompanhamento e fiscalização entrou com uma ação junto ao Ministério Público de Minas Gerais através de uma notícia de fato, buscando vias para que o recurso permanecesse na cidade. O pedido feito por artistas e produtores culturais foi acatado, identificado através do protocolo MPMG-0105.21.000109-2. O promotor pediu esclarecimentos à prefeitura no dia 22 de janeiro de 2021, reiterou o pedido no dia 4 de março e recebeu a resposta da prefeitura no dia 8 do mesmo mês informando não reconhecer a legitimidade do Comitê formado pela sociedade civil. Estes cidadãos, ao tentarem participar das tomadas de decisões foram deslegitimados pelo poder público (conforme pode ser observado na resposta da prefeitura ao MPMG).

Sabe-se que Governador Valadares não foi o único município que não empenhou a totalidade dos recursos, mas o município teve uma taxa de desempenho de implementação bem baixa comparada aos municípios mineiros do mesmo porte. Dentre os 10 maiores municípios mineiros, 9 aplicaram pelo menos 80% do recurso, enquanto o Governador Valadares executou apenas 22% do recurso. O recurso não empenhado, bloqueado pelo governo federal, deixou um saldo remanescente somando aproximadamente R\$770 milhões parados nas contas dos estados e municípios brasileiros. Dada a urgência e necessidade deste recurso emergencial, houve uma grande mobilização nacional para a liberação do seu uso por parte dos trabalhadores da cultura, que, até agosto de 2021 ainda não haviam conseguido retomar completamente a execução de seus trabalhos devido à pandemia de Covid-19.

A Câmara dos Deputados aprovou no dia 21 de abril de 2021 o Projeto de Lei do Senado (795/21)²⁷, para prorrogar prazos de utilização de recursos repassados até 31 de dezembro de 2021. No dia 12 de maio o Tribunal de Contas da União (TCU)

²⁶ Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1YC63f4bhqcq59RNSF1-7z5JdG4KPkySrK/view?usp=sharing> . Acesso em: 30 de agosto de 2021.

²⁷ Disponível em: https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra?codteor=1987470&filename=PL+795/2021 Acesso em: 25 de agosto de 2021. //

aprova, e a presidência pública com vetos a Lei nº 14.150²⁸, que altera a Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020 (Lei Aldir Blanc), autorizando a prorrogação do auxílio emergencial a trabalhadores e trabalhadoras da cultura e também a prorrogação do prazo de utilização de recursos remanescentes parados nas contas dos Estados, Distrito Federal e Municípios.

No dia 9 de junho de 2021 foi realizada a 2ª Conferência²⁹ Popular de Cultura³⁰, mobilizada pelo comitê local que convidou o secretário Municipal de Cultura, Esporte, Lazer e Turismo (SMCELT), Kevin Figueiredo e um representante do Conselho Estadual de Cultura, o conselheiro e artista circense Xisto Siman, além da classe artística local para dialogar sobre as possibilidades de uso do recurso e as demandas da população.

A mobilização nacional pelo uso dos recursos remanescentes da Lei conseguiu a derrubada dos vetos presidenciais, mas somente no dia 22 de julho o presidente editou o decreto nº 10.751/21³¹ alterando a regulamentação da Lei Aldir Blanc, conforme citado anteriormente. Foi observada grande resistência do governo Bolsonaro em colaborar com o setor através dos vetos e da morosidade dos processos relacionados à mesma. Apesar deste imbróglio, as prefeituras e a classe artística já haviam acumulado experiência em relação à Lei e sua execução, mas mesmo após um ano de trabalho em relação a esta política pública, muitos gestores ainda apresentaram dificuldades. A prefeitura de Governador Valadares, até agosto de 2021, ainda não havia se pronunciado em relação ao plano de ação para o uso dos recursos remanescentes.

²⁸ Disponível em: // <https://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?jornal=515&pagina=4&data=13/05/2021>. Acesso em: 25 de agosto de 2021.

²⁹ Disponível em: // https://drive.google.com/drive/folders/1vJbre41-e3slYkqa2THYnTpfcQgY_OKt?usp=sharing. Acesso em: 25 de agosto de 2021.

³⁰ Disponível em: // <https://oohar.com.br/2a-conferencia-popular-de-cultura-debate-recursos-emergenciais-e-representatividade/>. Acesso em: 25 de agosto de 2021.

Disponível em: // <https://drc.com.br/classe-artistica-valadarense-realiza-2a-conferencia-popular-de-cultura/>. Acesso em: 25 de agosto de 2021.

³¹ Disponível em: // <http://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?data=23/07/2021&jornal=515&pagina=1>. Acesso em: 25 de agosto de 2021.

Resultados

Utilizando a metodologia de Lotta (2019), foram analisadas as fases de agenda, formulação, implementação e avaliação que através da observação participante foram assim registradas:

ANÁLISE DE IMPLEMENTAÇÃO DE POLÍTICA PÚBLICA - LEI ALDIR BLANC EM GOVERNADOR VALADARES		
FASES DA ANÁLISE	AÇÃO - CRITÉRIO DE ANÁLISE	OBSERVAÇÃO DA APLICAÇÃO DA LEI ALDIR BLANC
FASE 1	Agenda: Definição de temas prioritários a serem tratados pelo Estado. As análises sobre essa fase buscam compreender como e por que determinados temas se tornam mais (ou menos) prioritários de atenção governamental ao longo do tempo	A pauta do auxílio emergencial para o setor cultural entrou para a agenda política através da mobilização nacional de artistas e produtores culturais de todo o país. Estes agentes se articularam com parlamentares para a proposição do projeto de Lei.
FASE 2	Formulação: é o momento em que as políticas serão objeto de formulação, de planejamento, de decisão sobre seus modelos e objetivos. As análises sobre essa fase buscam compreender como as políticas públicas foram formuladas, quais atores estavam envolvidos nesse processo, em que medida a formulação é mais radical ou incremental, o papel das coalizões, entre outros temas	O processo de criação da Lei a nível nacional foi participativo. A iniciativa da Lei foi popular e partiu de artistas e produtores culturais de todo país. Houve uma articulação social para que se constituísse o projeto de Lei. Já no município de Governador Valadares a legislação de regulamentação da Lei no município foi elaborada sem participação. A distribuição orçamentária para o cumprimento dos incisos foi desproporcional.
FASE 3	Implementação: momento em que os planos formulados se tornarão realidade. É o momento que depende fortemente da ação de burocratas e dos instrumentos de ação estatal. Buscar compreender as diferenças entre o que foi formulado e o que foi executado e o papel que os diferentes agentes tiveram nesse processo de transformação das políticas públicas	Apesar da Lei Aldir Blanc ter sido criada como Lei emergencial para o setor cultural, em Governador Valadares os artistas não tiveram acesso ao recurso emergencial a eles destinado pelo Governo Federal. A prefeitura alocou a maior parte dos recursos no inciso II para beneficiar espaços, empresas culturais e coletivos informais. Foi feita uma chamada pública e os habilitados receberam uma parcela do recurso conforme regulamentação do município. A prefeitura não cumpriu o inciso III que

		direcionaria recursos aos artistas.
FASE 4	Avaliação é aquela em que os resultados das políticas públicas serão mensurados. As análises sobre essa fase buscam compreender os diferentes instrumentos de avaliação utilizados, os resultados alcançados em suas várias dimensões (eficiência, eficácia, efetividade etc.), os atores envolvidos na avaliação, mecanismos de feedback etc.	Os resultados alcançados não foram satisfatórios à população que recorreu ao Ministério Público de Minas Gerais. O MP pediu esclarecimentos à prefeitura. Mas o recurso continua parado na conta do município e os artistas insatisfeitos por não conseguirem acessar o recurso emergencial ao qual estes têm direito até agosto de 2021.

Quadro elaborado pela autora com dados organizados segundo a proposta de análise de Lotta (LOTTA, 2019, p. 13)

Ao impedir ou não incentivar a participação democrática conforme a lei municipal 6.269/2011 no processo de implementação da política pública cultural no município, a prefeitura demonstra autoritarismo e infringe a lei. Este posicionamento também transparece a falta de capacidade e/ou vontade para o cumprimento da legislação, privando os cidadãos do acesso à cultura e violando seus direitos culturais, impactando o processo de produção simbólica e de formação de capitais culturais e sociais. A ausência de aprofundamento e respeito à dimensão simbólica da cultura, para além da arte e do entretenimento evidenciada pela falta de atividades relacionadas ao tema, implica em prejuízos nos processos de territorialidade e apropriações do sujeito, influenciando sua relação com a cultura e com o mundo.

O monopólio do poder de decisão a partir da falta de incentivo à participação da população nas políticas públicas culturais desempenhado pela prefeitura do município de Governador Valadares favorece, nesta conjuntura, o poder dominante através do uso do poder de decisão de forma hegemônica. Grande parte da população não consegue acessar os sistemas simbólicos que compõem e organizam o poder institucional, provocando dificuldades na comunicação com o poder público e o acesso a seus direitos. Falta empenho do poder público em atender as demandas desta população.

Apesar da dificuldade de acesso aos espaços de tomada de decisões por grande parte da população, os esforços desempenhados pela sociedade civil são responsáveis por articulações sociais de apoio aos direitos humanos e formam redes entre as

organizações locais buscando se fortalecer através do apoio mútuo. O fato da prefeitura não entender estas organizações como legítimas, reflete o seu desconhecimento em relação às ações destas organizações, pois há notório trabalho desenvolvido por elas no município. A prefeitura usou a estratégia de deslegitimação dos representantes da sociedade civil que recorreram ao MPMG e também não deu respostas objetivas em relação à inclusão da participação democrática no processo de tomada de decisão em relação à Lei Aldir Blanc no município. Desta forma fica evidente a fragilidade da sociedade civil em relação ao poder executivo, demonstrando a necessidade de proteção judiciária.

Os atores da sociedade civil necessitam da proteção de uma ordem legal institucionalizada para preservar sua autonomia e liberdade de ação. Dessa maneira, a sociedade civil não somente restringe o poder do Estado mas também legitima a autoridade estatal quando esta se baseia nas regras da lei. Quando o próprio Estado é ilegal e despreza a autonomia individual e de grupo, a sociedade civil pode sobreviver (ao menos potencialmente ou de forma diminuída) se seus elementos constitutivos operam de acordo com algum conjunto de regras compartilhadas (as quais, por exemplo, evitam a violência e respeitam o pluralismo). (DIAS, 2013, p. 111).

Dada esta conjuntura torna-se possível observar que o campo da política pública cultural no território de Governador Valadares é marcado pela ação hegemônica e negligência da prefeitura em relação aos interesses da classe artística da cidade, com os direitos da sociedade civil e prejudicando o desenvolvimento dos capitais simbólicos, culturais, sociais e políticos. A democratização do acesso aos direitos culturais é extremamente importante para minimizar as desigualdades sociais. Assim, o funcionamento destas políticas é fundamental para a ampliação das perspectivas de formação identitária e subjetiva dos sujeitos para além do viés hegemônico, logo, o investimento e o desempenho na aplicação das mesmas, interferem no desenvolvimento humano.

Análise das relações de poder

Tendo em vista a alta velocidade das transformações que vivemos, aliadas à enormes pressões sociais, Hall (1997) observa o campo da cultura como território em disputa na formação identitária e ideológica:

O impacto das revoluções culturais sobre as sociedades globais e a vida cotidiana local, no final do século XX, parece tão significativo e abrangente que justifica a afirmação de que a substantiva expansão da "cultura" que hoje experimentamos, não tem precedentes. Mas a menção do seu impacto na "vida interior" lembra-nos de outra dimensão que precisa ser considerada: a centralidade da cultura na constituição da subjetividade, da própria identidade e da pessoa como um ator social. Até recentemente, isto era visto como uma separação convencional entre as disciplinas da sociologia e da psicologia, embora se tivesse sempre admitido que todo modelo sociológico carregava dentro de si certas pressuposições psicológicas acerca da natureza do sujeito individual e da própria formação do "eu"- e vice-versa. Entretanto, de uma forma significativa, esta linha divisória tem sido enfraquecida e abalada pelas questões da "cultura". (HALL, 1997, p. 23-24).

A partir das reflexões propostas por Hall (2016), podemos entender a cultura em disputa também por seu impacto na política, consumo e na reprodução social cotidiana. A linguagem, que é fator chave no desenvolvimento e na convivência humana, é diversa e possibilita a produção de símbolos, significações, significados, significantes, formando múltiplas narrativas, que por sua vez tornam-se objeto de mediação das relações de poder. A linguagem entre os símbolos e significados compartilhados é determinante para o entendimento e funcionamento social, e assim fazem parte da composição das culturas e do capital cultural. (HALL, 2016).

A construção simbólica emerge de um conjunto de entendimentos do sujeito através da experiência social humana, possibilitando a apreensão de sua realidade através do sentido e da identificação. Para Stuart Hall (2016) o sentido é construído pelo sistema de representação, a representação é a produção do sentido dado através da linguagem construída pela prática significativa, já a linguagem consiste em signos organizados através de várias relações.

Os signos só podem transportar sentido se possuímos os códigos que nos permitam traduzir nossos conceitos em linguagem e vice-versa. Estes códigos que são cruciais para o sentido e a representação, não existem na natureza, mas são resultado de convenções sociais. (HALL, 2016, p.54).

O signo é, então, a união de uma forma que significa (significante) e uma ideia significada que funcionam como componentes do signo. Ou seja, esse processo perpassa e é resultado das relações sociais. "Todos os sentidos são produzidos dentro

da história da cultura” (HALL, 2016, p. 59). Ao ser interpretado, o sentido encontra o sujeito. Dito isso, podemos entender que a representação é uma prática, resultado deste processo de significação. Esta práxis acompanha as relações sociais e emerge delas. Hall (2016) define esse processo como:

A ligação proporcionada pelos códigos entre as formas de expressão usadas pela linguagem (seja fala, escrita, desenho ou outros tipos de representação) - que Saussure chamou de significantes - e os conceitos mentais associados a eles - os significados. (HALL, 2016, p.65).

Podemos entender que as relações de poder passam pela disputa de narrativas e práticas culturais através da linguagem, na produção de um discurso da “verdade suprema”, buscando o controle dos indivíduos através do domínio da narrativa. As narrativas influenciam e constroem padrões de pensamentos que classificam e controlam as pessoas socialmente. Hierarquicamente, as sociedades contemporâneas, são moldadas majoritariamente por interferência de uma cultura hegemônica (ocidental europeia), apesar da diversidade existente que resiste operando outras lógicas, como os povos indígenas e quilombolas no caso do Brasil. Assim, é possível perceber a necessidade de conter o atropelamento das culturas não hegemônicas e é por isso que hoje existem os direitos culturais. Bourdieu explica o uso do poder hegemônico:

A cultura dominante contribui para a integração real da classe dominante (assegurando uma comunicação imediata entre todos os seus membros e distinguindo-os das outras classes); para a integração fictícia da sociedade no seu conjunto, portanto, à desmobilização (falsa consciência) das classes dominadas; para a legitimação da ordem estabelecida por meio do estabelecimento das distinções (hierarquias) e para a legitimação dessas distinções. Este efeito ideológico, produ-lo a cultura dominante dissimulando a função de divisão na função de comunicação: a cultura que une (intermediário de comunicação) é também a cultura que separa (instrumento de distinção) e que legitima as distinções compelindo todas as culturas (designadas como subculturas) a definirem-se pela sua distância em relação à cultura dominante. (BOURDIEU, 1989, p. 10-11).

A cultura dominante, através do poder hegemônico, é responsável pela colonização das “subculturas” através do uso do poder. Quijano (2014) explica a colonialidade do poder a partir dos seguintes processos:

Tal como o conhecemos historicamente, à escala societal o poder é o espaço e uma malha de relações sociais de exploração/dominação/conflito articuladas, basicamente, em função e em torno da disputa pelo controle dos seguintes meios de existência social: 1) o trabalho e os seus produtos; 2) dependente do anterior, a 'natureza' e os seus recursos de produção; 3) o sexo, os seus produtos e a reprodução da espécie; 4) a subjectividade e os seus produtos, materiais e intersubjectivos, incluindo o conhecimento; 5) a autoridade e os seus instrumentos, de coerção em particular, para assegurar a reprodução desse padrão de relações sociais e regular as suas mudanças. (QUIJANO, 2014, p. 76).

A noção da colonialidade do poder proposta por Quijano (2014), entende que a autoridade (e a violência) impostas pelo poder hegemônico para o controle social, apesar de ter seu início no período da colonização da América, ainda é muito presente e “eficiente” nos dias de hoje. Isso explica o racismo em um país majoritariamente negro como o Brasil, onde as construções simbólicas coloniais ainda encharcam nossa sociedade. Entender as relações de poder é muito importante para a compreensão da cultura como direito. Os direitos culturais, para além do acesso à cultura como entretenimento, dizem sobre as questões simbólicas.

Considerações finais

É preciso ressaltar que política pública cultural existe para garantir direitos justamente porque a ação hegemônica evidenciou essa necessidade. A partir da evidência do poder hegemônico é possível justificar a necessidade de proteção aos direitos culturais para que as “minorias” ou oprimidos tenham a oportunidade de preservar suas referências, ter representatividade e valorizar sua identidade.

Este trabalho busca refletir a importância da participação política, seja ela institucional ou não. As questões sociais são também políticas e perpassam o cotidiano das pessoas, ou seja, uma ação individual pode ter o mesmo cunho político que uma instituição em diferentes escalas. É importante refletir sobre o valor das ações políticas não estatais que dão visibilidade às causas sociais e que são muitas vezes invisibilizadas e às vezes até criminalizadas.

A sociedade moderna, apesar de ser plural, vive a monocracia do capital e dos interesses hegemônicos. Logo, ao perceber o padrão de baixos investimentos em políticas públicas culturais em Governador Valadares observada através da implementação da Lei Aldir Blanc no município percebe-se também a falta de acesso aos direitos culturais por parte da população.

Para concluir, é importante ressaltar que a colonialidade do poder precisa ser combatida, inclusive dentro da própria academia, em virtude do bem-estar social e por uma sociedade mais justa e democrática. A invisibilização das ações populares através do questionamento de sua legitimidade pautada em padrões de evidências que nem sempre podem ser seguidos e que conseqüentemente não conseguem produzir comprovações dentro do padrão é uma realidade e faz com que haja um apagamento destas trajetórias.

É urgente a ação da ciência sobre os fenômenos sociais que produzem a violência simbólica e opressão das classes menos favorecidas através do uso de metodologias mais adequadas às realidades e dinâmicas populares.

Referências

BOURDIEU, P. *et al.* **O poder simbólico**. 1989.

CUNHA, C. G. S. da. Avaliação de políticas públicas e programas governamentais: tendências recentes e experiências no Brasil. **Revista Estudos de Planejamento**, n. 12, 2018.

DIAS, R. **Ciência Política**. Editora Atlas SA, 2013.

FLEXOR, G.; LEITE, S. P. Análise de políticas públicas: breves considerações teórico-metodológicas. **Encontro Nacional de Economia Política**, v. 12, p. 2007, 2007.

HALL, S. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação & realidade**, v. 22, n. 2, 1997.

HALL, S. Cultura e representação. **PUC-Rio: Apicuri**, 2016.

LOTTA, G. (org.). **Teorias e análises sobre implementação de políticas públicas no Brasil**. Enap, 2019.

QUEIROZ, D. T.; VALL, J.; VIEIRA, N. F. C. *et al.* Observação participante na pesquisa qualitativa: conceitos e aplicações na área da saúde. **Rev. enferm. UERJ**, p. 276-283, 2007.

QUIJANO, A.; SANTOS, B.; PAULA, M. M. **Epistemologias do sul**. Cortez Editora, 2014, p. 76.

POLÍTICAS CULTURAIS DOS PAÍSES DO BRICS NO PERÍODO DE 2003 A 2018: UMA ANÁLISE COMPARATIVA

Bruno do Vale Novais¹

Resumo

Para conhecer práticas de políticas culturais dos países do Brics com vistas à comparação entre os Estados nacionais do grupo construiu-se, para esse trabalho, um mapeamento das ações culturais no período de 2003 a 2018 a fim de oferecer primórdio de indicadores de políticas culturais do Brics e ter um *corpus* para intentar compreender similitudes e diferenças na atuação desse agrupamento no campo da cultura. Com base nessas informações levantadas e em revisão bibliográfica, percebeu-se que há possibilidades de construção de políticas culturais intra-Brics, a partir de iniciativas realizadas e em andamento, as quais ajudarão no desenvolvimento da esfera de cultura nacional da África do Sul, Brasil, China, Índia e Rússia e no fortalecimento do multilateralismo nas relações internacionais da atualidade.

Palavras-chave: políticas culturais; Brics; relações internacionais e cultura.

Estudos comparativos sobre políticas culturais no Brics (Brasil, Rússia, Índia, China e África do Sul) são raros. Buscou-se, então, compreender como esses atores internacionais construíram e executaram políticas culturais em seus territórios pátrios. Em alguns casos, foram identificadas ações intra-Brics concernentes ao campo cultural. O livro *Social, Political and Cultural Challenges of the Brics*, organizado em 2013 por Gustavo Lins Ribeiro, Tom Dwyer, Antonádia Borges e Eduardo Viola por meio da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (ANPOCS), do Brasil, contribui para o início da inserção da temática da cultura nas produções acadêmicas sobre o Brics. No entanto, em termos de investigações sobre políticas culturais comparadas, não foram encontrados estudos que contemplem os cinco países do bloco. Assim, este artigo busca iniciar um olhar sobre esse objeto e, concomitantemente, sugerir proposta de construção de estudos que busquem

¹ Doutorando no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia (UFBA). E-mail: produtorbrunocultural@gmail.com. Este artigo foi publicado na Políticas Culturais em Revista em 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/29646>

congregar práticas exitosas e desafios das políticas culturais realizadas pelos países que compõem um dos arranjos estatais de natureza política, econômica, diplomática e cultural com inserção ascendente no sistema internacional da contemporaneidade.

O que é o BRICS? Brevíssimo panorama

Brics é um acrônimo criado em 2001 pelo economista-chefe do banco *Goldman Sachs*, Jim O'Neill, por meio do artigo *Building Better Global Economic Brics* o qual versa sobre o crescimento das economias do Brasil, Rússia, Índia e China no início do século XXI. Em 2006, de maneira informal, iniciou-se coordenação entre esses países com reunião de trabalho durante a Assembleia Geral das Nações Unidas. No ano seguinte, durante as margens do mesmo evento, o Brasil coordenou a reunião do BRIC, momento pelo qual as partes mostraram-se interessadas em aprofundar o diálogo mútuo. Assim, em 2008, a Rússia sediou a primeira reunião do acrônimo – o que resultou em um passo para além do interesse financeiro. Ou seja: o BRIC tornou-se nova entidade político-diplomática no sistema internacional do século XXI. Desde esse período, ocorreram dez cúpulas anuais do Bric. Durante a realização da III Cúpula em Sanya, na China, em abril de 2011, a África do Sul adentrou ao agrupamento tornando o Brics ainda mais representativo no que concerne ao Sul Global. São duas, portanto, as principais vertentes de atuação: (i) coordenação em reuniões e organismos internacionais e (ii) construção de agenda de cooperação multissetorial entre seus membros. Em relação à primeira linha de ação, privilegia-se a esfera de governança econômico-financeira e governança política que consiste em três vertentes: coordenação no âmbito do G-20 financeiro; reforma do Fundo Monetário Internacional (FMI); reforma das Nações Unidas e reforma do Conselho de Segurança das Nações Unidas. No que se refere à segunda linha, o Brics contempla cerca de 30 áreas com atividades intra-Brics, a exemplo de: agricultura; ciência e tecnologia; cultura; espaço exterior; *think thanks*; governança e segurança da Internet; previdência social; propriedade intelectual; saúde; turismo. O Novo Banco de Desenvolvimento (NBD) e o Arranjo Contingente de Reservas (ACR) são projetos concretos do protagonismo dos países emergentes no cenário internacional. O NBD tem por metas consolidar sua capacidade técnica e financeira, além de obter elevada classificação de crédito, conforme sua Estratégia Geral para o período 2017-2021. O ACR é mecanismo que tem potencial para minimizar efeitos econômicos negativos nos

países do Brics em cenários de crises financeiras globais, a exemplo da ocorrida a partir de 2008. No ano de 2019, o Brasil sediará a 11ª Cúpula dos Brics. Entre os temas que estarão em pauta, incluem-se: (a) clima; (b) terrorismo; (c) multilateralismo; (d) infraestrutura.

Cultura no BRICS

Ao considerar a distância cultural e geográfica entre os países que compõem esse arranjo mundial, nota-se a iniciativa positiva, porém desafiadora, da inserção do campo da cultura como uma das temáticas de cooperação setorial no Brics. Nessa diretriz, algumas iniciativas ocorreram, a exemplo de: (a) intercâmbios de teatro entre Brasil e Rússia por meio da participação da Escola do Teatro *Bolshoi* de Moscou em Santa Catarina; (b) celebração de acordos de cooperação cultural entre Brasil e Rússia; (c) realização do I Festival de Cultura Brasileira em Moscou no ano de 2008; (d) I Festival de Cultura Brasileira na Índia em 2009; (e) inauguração por parte da China de diversos Institutos Confúcio no Brasil desde 2003; (f) instalação de novos Leitorados Brasileiros em universidades da China; (g) elaboração e realização de projetos bilaterais, a exemplo de: Ano do Brasil na China e Ano da China no Brasil, previstos para 2014 (NOVAIS, 2014, p.156). Em 2015, durante a VII Cúpula em Ufá, na Rússia, foi realizada a primeira reunião dos Ministros de Cultura dos Brics. Durante esse encontro, foi aprovado o Acordo de Cooperação Cultural do agrupamento. O objetivo do Acordo é fazer aproximação da produção cultural dos cinco países, por meio de cooperação técnica e intercâmbio em ações, a exemplo de: preservação de livros raros; funcionamento de bibliotecas digitais; compartilhamento de documentos; produções jornalísticas e realização de feiras e festivais. (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 2018). Em abril de 2018, na cidade de Pequim, na China, ocorreu o Fórum da Aliança Brics de Museus e Galerias de Artes. Objetivou-se trocar experiências e estreitar laços entre os países do Bloco. O tema escolhido foi Singularidade e Convergência. Os museus participantes foram: (a) Museu Nacional de Belas Artes (Brasil); (b) Museu Estatal de Arte Oriental (Rússia); (c) Galeria Nacional de Arte Moderna (Índia); (d) Museu Nacional de Arte (China); (e) Iziko Museu (África do Sul). Percebe-se, desse modo, que há primórdios de possibilidades de construção de políticas culturais intra-Brics, o qual demanda, por parte de Brasil, Rússia, Índia, China e África do Sul,

ampliação de espaços de diálogo e cooperação de políticas culturais exitosas em seus territórios pátrios para construção do aprofundamento das relações culturais nos Brics.

Políticas culturais nos países do BRICS: avaliação comparativa

Com base nos dados levantados para esse artigo, foram identificados alguns indicadores das políticas culturais dos países do Brics. São eles: (1) Modelo de gestão cultural; (2) Sustentabilidade da gestão da política cultural; (3) Estruturas institucionais; (4) Financiamento cultural; (5) Modos de participação social; (6) Setores, áreas culturais contempladas; (7) Agentes, atores, parceiros e públicos; (8) Diplomacia cultural multilateral: relações com a Unesco. A observância de como cada país do Brics preenche os quesitos referendados anteriormente possibilita a presente tentativa de análise inaugural de como têm sido elaboradas, executadas e avaliadas as políticas culturais na África do Sul, Brasil, China, Índia e Rússia a partir do ano de 2003, cientes das particulares sociais, econômicas, políticas e culturais de cada Estado nacional analisado, mas em busca de um modelo que possa olhar o desenvolvimento recente das políticas culturais nesses países com vistas à construção de intercâmbio cultural entre os Brics e o aperfeiçoamento de políticas culturais no âmbito interno desses países a partir de experiências exitosas em espaços e áreas similares.

Modelos de gestão cultural nacional/federal

África do Sul, Brasil, China, Índia e Rússia adotaram modelos mistos de gestão da política cultural do país. Isso significa que os Ministérios de Cultura assumem a maior parte das responsabilidades para com a formulação e execução das políticas culturais, embora outros entes também colaborem com este campo. Ou seja: há ações por parte desses países que podem ser compreendidas como aspectos centralizadores, como secretarias e programas gerenciados pelos Ministérios de Cultura. Por outro lado, há, também, projetos como as Zonas Culturais, na Índia, cuja autonomia administrativa por parte de agentes regionais exemplifica ação descentralizadora de gestão da política cultural naquele país. Assim, embora os Ministérios que são responsáveis por Cultura nos cinco países aqui em análise sejam, de fato, os entes responsáveis constitucionalmente pela gestão pública nacional/federal de cultura, há ações que caracterizam primórdios de administração descentralizada das políticas culturais – o

que nos leva a afirmar o caráter misto do modelo de gestão da cultura nos países do Brics.

Sustentabilidade da gestão da política cultural

Esta variável visa observar se a política cultural do país em análise tem solidez e se já está em processo de transformação em política de estado, pois, assim, não estaria suscetível a programas de governos, com possibilidade de cancelamento por alternância de políticos e partidos no poder. Tomaram-se por prisma: (a) os indicadores estabelecidos pelas políticas culturais do Brasil a partir de 2003 as quais são, por sua vez, oriundas de estudos acadêmicos e debates públicos do Governo Federal com a sociedade civil na perspectiva de construção de políticas públicas para o campo cultural brasileiro e (b) indicadores culturais sistematizados e disponibilizados pela Unesco. Os indicadores selecionados para esta variável são: (1) Sistema Nacional de Cultura; (2) Plano Estratégico/Planejamento Nacional de Cultura; (3) Informações, Estatísticas e Indicadores Culturais; (4) Legislações de Políticas Culturais Nacionais. Constatou-se que, segundo as informações obtidas para este trabalho, apenas o Brasil possui um Sistema Nacional de Cultura (SNC). Os demais países do Brics ainda não adotaram um sistema oficial para políticas culturais no território de seus Estados nacionais, o que oportuniza um modelo a ser divulgado pelo Brasil na ambiência intra-Brics uma vez que o SNC é mecanismo de política cultural que garante constitucionalmente a estabilidade de programas e ações culturais que não sejam dependentes da orientação de governos e partidos, mas consagrados em legislações pátrias como uma política pública de estado (REIS, 2008; RUBIM, 2008. BARBALHO, 2014). Todos os países do BRICS possuem os demais indicadores. A existência destes instrumentos favorece o diálogo e potencial intercâmbio de experiências intra-Brics. Assim, seria possível aperfeiçoar os planos nacionais de cultura ou similares, agregar elementos de análise e monitoramento de indicadores culturais, bem como harmonizar ou melhorar legislações culturais, particularmente, as que incidirem sobre acordos bilaterais de cooperação cultural entre países dos Brics ou intra-Brics. Averigua-se, assim, que há um campo cultural nestes países. Há, também, similitudes e particularidades na forma de desenvolvimento de cada indicador conforme a própria formação do Estado nacional e de organização jurídica, administrativa e política desses países. Além de estarem em consonância com as

diretrizes de políticas culturais da Unesco, estão de acordo aos critérios sugeridos por Rubim (2007), especificamente ao que pesquisador entende por sistematicidade existente nas políticas culturais. Mesmo inseridos em contextos geográficos e culturais distintos, os países do Brics dialogam na forma pela qual tem construído, na contemporaneidade, a forma de gestão da política cultural nacional – o que favorece a ampliação de projetos e programas de cooperação cultural intra-Brics e do agrupamento com outros países e espaços multilaterais, principalmente, por meio da tentativa de inserção da área cultural no espectro de atuação do Novo Banco de Desenvolvimento dos Brics (NDB). Isso seria possível por meio da correlação entre o campo da cultura e a proposta política de desenvolvimento sustentável, um dos focos de atuação do Banco.

Estruturas institucionais

A materialização de políticas culturais ocorre por meio de recursos humanos, financeiros, tecnológicos e de infraestrutura. Esses equipamentos e instrumentos concretizam os objetivos e metas de políticas para a cultura, além de demonstrar o grau de prioridade que esse campo tem para quaisquer países. Com base nessa compreensão e por meio do mapeamento, foram identificadas as seguintes estruturas institucionais de políticas culturais nos países do Brics: (1) Ministério/Órgão específico para Cultura; (2) Ministério de Cultura compartilhado com outra pasta; (3) Institutos; (4) Fundações; (5) Agências/Conselhos; (6) Centros Culturais no país; (7) Centros Culturais no exterior; (8) Escritório da Unesco no país e (9) Delegação permanente na Unesco. Esse levantamento comprovou que África do Sul e China, até 2018, configuraram o Ministério da Cultura de maneira compartilhada com outra pasta. No primeiro caso, tem-se Departamento de Cultura e Artes (África do Sul – com *status* de Ministério) e, no segundo, Ministério de Cultura e Turismo (China). Brasil, Índia e Rússia mantiveram um ministério específico para a cultura. No caso brasileiro, a partir da reformulação ministerial de 2019, o Ministério da Cultura foi extinto e, de maneira lamentável, transformado em secretaria do Ministério da Cidadania e Ação Social, o que corrobora com a triste tradição da instabilidade das políticas culturais, identificada por Rubim (2008). O mapeamento revelou que todos os países dos Brics possuem: institutos; agências/conselhos; centros culturais no território nacional; escritórios da Unesco em seus países e mantêm delegações permanentes na Unesco. Com exceção

de China, os demais possuem fundações de natureza cultural. Brasil, China e Índia mantêm centros culturais no exterior. Portanto, a partir desta variável compreende-se que há espaços culturais para execução de programas e projetos culturais nos países do Brics, interlocução com a Unesco – o que contribui para a permanência do multilateralismo na atuação do agrupamento diante da conjuntura de enfraquecimento deste por parte de grandes potências, a exemplo da saída dos Estados Unidos da América da Unesco. Ressalva-se que o MINC do Brasil realizou alguns estudos e pesquisas sobre formação no campo da cultura, a exemplo da Oficina de avaliação do monitoramento das metas do Plano Nacional de Cultura promovida pelo Ministério da Cultura do Brasil com pesquisadores da Universidade Federal da Bahia, na cidade de Brasília, em outubro de 2018.

Financiamento cultural

Esta variável foi configurada, no mapeamento, por meio de quatro indicadores: (1) Transferência direta de recursos pecuniários do Estado para a cultura por meio de editais, programas e fundos; (2) Fundo Nacional de Cultura e (3) Parcerias Público-Privadas na área de cultura e (4) Leis de incentivo ao Marketing Cultural/Projetos Culturais.

Indicador	África do Sul	Brasil	China	Índia	Rússia
Leis de incentivo ao Marketing Cultural/Projetos Culturais		X	X		
Transferência direta de recursos pecuniários do Estado	X	X	X	X	X
Fundo Nacional de Cultura		X		X	
Parcerias Público-Privadas (PPP)	X	X	X		X

Quadro 1 – Formas de financiamento cultural por parte dos países do Brics no período 2003-2018.

O Brasil desenvolve todos esses indicadores. China aplica três: leis de incentivo ao Marketing Cultural/Projetos Culturais; transferência direta de recursos pecuniários do Estado para a cultura por meio de editais, programas e fundos e Parcerias Público-Privadas na área de cultura. Os demais países, apenas dois. África do Sul e Rússia, transferência direta de recursos pecuniários do Estado para a cultura por meio de editais, programas e fundos e Parcerias Público-Privadas na área de cultura. Índia,

transferência direta de recursos pecuniários do Estado para a cultura por meio de editais, programas e fundos e Fundo Nacional de Cultura. Observa-se que todos os países do Brics realizam transferência direta de recursos pecuniários para a realização de programas e projetos culturais. Nesse indicador foram aglomeradas três formas de transferência direta – editais, programas e fundos. Brasil e Índia possuem um Fundo Nacional de Cultura (FNC). No caso do Brasil, o Fundo foi criado como um dos pilares da lei nº 8.313, conhecida como Lei Rouanet, a qual criou o Programa Nacional de Apoio a Cultura (Pronac). Assim, por meio do FNC, o Estado transfere 3% do valor bruto arrecado pelas loterias federais e doações, dentre outras fontes, a projetos culturais. (PORTAL DA LEI ROUANET, 2019). Porém, esse percentual foi definido, mas não executado, ainda – o que fragiliza as políticas públicas de cultura no Brasil. No caso da Índia, o Fundo Nacional de Cultura foi criado em 1996, para fomentar as artes e a cultura no país. (NATIONAL CULTURAL FUND, 2019). Com exceção de Índia, os demais países do Brics têm estabelecido Parcerias Público-Privadas (PPPs) na área de cultura a fim de compartilhar responsabilidades para com o desenvolvimento de políticas culturais. Em termos ilustrativos, África do Sul realizou uma PPPs no setor cultural, a exemplo do projeto *Creative South Africa*, que relaciona indústrias culturais e turismo urbano (ROGERSON, 2006). Os Centros de Artes e Esportes Unificados (Praças CEUs), do Ministério da Cultura do Brasil, ilustra uma PPP, uma vez que há parceria entre a União e o município contemplado no que concerne à construção do espaço. Além disso, a Praça CEU é administrada por um grupo formado por membros do poder público municipal, da sociedade civil (Pontos de Cultura ou ONGs) e moradores locais (MINISTÉRIO DA CIDADANIA, 2019). A *Shanghai Public Library*, da China, é um exemplo de PPP deste país. Esse espaço cultural tem por orientação a perspectiva das indústrias criativas por meio do trabalho com diversas temáticas: fotografia, tradições, moda, literatura, arte e ciência (UNESCO, 2013). A Rússia, por fim, tem experiência com PPP na área de turismo, setor entendido neste artigo, como correlacionado ao campo cultural, especificamente em projetos concernentes à infraestrutura turística. (ZAITSEVA; LARIONOVA; SEMENOVA, 2017.). Questão de debates na atualidade no Brasil é a manutenção das leis de incentivo à cultura que fomentam o marketing cultural. No caso do Brasil, desde 2016 há instabilidade política e econômica que implicam numa crise no campo da cultura, principiada a partir de 2012 (BARBALHO, 2018). Apesar disso, o MINC buscou debater possível reforma da Lei Rouanet a fim de aprimorá-la. No caso da China, nota-

se que o governo é o principal agente financiador da cultura. A indústria cinematográfica chinesa, apesar de obter investimentos privados tem sua maior quota de recursos pecuniários obtidos de fontes públicas. (KEANE, 2006).

Modos de participação social

Ao compreender políticas culturais como dependentes do crivo social para serem configuradas como política pública, e sem desconsiderar as particularidades políticas internas de cada país do Brics, inseriu-se esta variável a fim de entender como se dá os mecanismos de diálogo dos Governos para com o campo cultural e com as sociedades civis no tocante à construção de políticas para a cultura em seus Estados nacionais. Para isso, foram elencados dez indicadores: (1) Conferências de cultura com membros da sociedade civil e poder público; (2) Conselho Nacional de Políticas Culturais (ou similar); (3) Fórum com Secretários de Cultura em nível estadual ou afins (distritais, regionais, provinciais); (4) Diálogo com o setor privado (empresários, produtores, artistas e criadores); (5) Debates públicos para construção de políticas culturais; (6) Participação da sociedade por meio da Internet; (7) Ouvidorias nos Ministérios de Cultura; (8); Relações com o Poder Legislativo por meio de comissões de cultura e áreas correlatas; (9) Relações com o Poder Judiciário e (10) Observatórios, *think tanks*, estudos e pesquisas acadêmicas. Brasil, China e Índia têm realizado conferências com membros da sociedade civil e poder público para diálogo e construção de políticas culturais nacionais. O Brasil, especificamente, já promoveu três conferências nacionais de cultura das quais resultaram diretrizes para as políticas culturais, a exemplo do Plano Nacional de Cultura e do Sistema Nacional de Cultura, embora desde 2013 não tenha mais promovido. De naturezas distintas em relação ao que foi feito no Brasil, China e Índia realizaram conferências públicas de cultura. O primeiro país realizou em 2018, por meio do Ministério do Comércio, a *2018 Global Cultural & Creative Industry Partner Conference Successfully*, em Beijing. O objetivo foi estabelecer cooperação internacional na área de indústrias criativas no entendimento de que a China está inserida em uma cultura global. (MINISTRY OF COMMERCE PEOPLE'S REPUBLIC OF CHINA, 2018). Já a Índia, por sua vez, realizou em parceria com a União Europeia e o *The National Museum Institute of Art, Conservation and Museology*, a *EU-India Conference on Cultural Heritage Conservation* no ano de 2018, em New Delhi. A proposta foi tratar de temáticas

diversas relativas às heranças culturais, ou seja, aspectos formadores da cultura europeia e indiana. (EUROPEAN UNION EXTERNAL ACTION, 2018). Outro instrumento de participação social na construção de políticas públicas para a cultura diz respeito à manutenção de conselhos. África do Sul, Brasil, Índia e Rússia constituíram Conselho Nacional de Políticas Culturais (ou similar). Este mecanismo é importante porque representa um canal de diálogo aberto entre o poder público e a sociedade civil no tocante à construção e avaliação de políticas culturais. Ademais, os países do Brics também dialogam com setor privado no que se refere a políticas culturais. Não se obteve informações do caso chinês relativo a essa prática. Coletamos informações de que Brasil e Índia têm realizado debates públicos para construção de políticas culturais, o que fortalece suas democracias. Instaladas a partir de 2004, as Câmaras Setoriais exemplificam aproximação do MINC do Brasil com áreas da cultura no tocante a debates e discussões sobre políticas e planos de ação de cada setor (teatro, dança, literatura, circo, música, artes visuais etc.). (CANEDO; SOTO; OLIVEIRA; SALGADO, 2010) e a Índia. Esse país também dialoga com a sociedade no que se refere ao campo cultural. Em 2008, por exemplo, foi realizado o Seminário sobre diversidade cultural na Índia que teve por título, *Preservation of Composition Culture of India*, organizado pelo *The India Islamic Cultural Centre (IICC)* e o *website Urdu Language*, na cidade de New Delhi, com participação de políticos, acadêmicos e agentes culturais. (RAY, 2008). Brasil oferece espaços de diálogo com a sociedade civil por meio da Internet e possuem comissões legislativas de cultura em seus congressos nacionais. O Brasil, particularmente, instalou uma ouvidoria no Ministério da Cultura, no ano de 2009 (CANEDO; SOTO; OLIVEIRA; SALGADO, 2010), a fim de ser um canal de comunicação direta entre o MINC e a sociedade. Os demais países do Brics mantêm, em geral, perfis dos Ministérios de Cultura em mídias digitais – Facebook, Instagram, Twitter, RSS (Really Simple Syndication), Odnoklassniki (no caso da Rússia), VK, *webmail*, blogs, *websites*, Youtube. Há, desse modo, ambiência virtual, ao menos, de divulgação de atividades e programas por parte dos entes públicos federais responsáveis pela política cultural dos países do Brics. Nenhum dos países desse acrônimo tem, por sua parte, relação com o Poder Judiciário em termos de construção de políticas culturais, espaço que pode ser construído principalmente no que diz respeito ao debate e criação de políticas de direitos’ culturais. Todos os países do Brics, ao contrário, interagem com observatórios, *think tanks*, estudos e pesquisas acadêmicas sobre cultura, o que mostra certo diálogo entre centro de pesquisa e

governo no tocante ao campo de cultura nos Brics – base para novas negociações de acordos de cooperação acadêmica na área de cultura intra-Brics, a exemplo da aprovação do Plano de Ação para a Cultura para o período de 2017-2021, durante a segunda reunião dos Ministros de Cultura dos Brics, em julho de 2017. O Plano tem duas prioridades: aproximar a produção cultural dos países do agrupamento e promover cooperação técnica e intercâmbio em distintos setores culturais. (GOVERNO DO BRASIL, 2017). O documento foi motivado por meio de revisão dos resultados da cooperação cultural do Brics na última década. Ademais, esse acordo está fundamentado em princípios, dentre os quais: (a) papel central do diálogo intercultural para a sólida cooperação no Brics; (b) fortalecimento das relações interpessoais entre os países do agrupamento; (c) respeito à diversidade cultural. Esse Plano de Ação busca atender cinco áreas: (1) Cultura e Artes; (2) Patrimônio Cultural; (3) Indústria Cultural; (4) Bibliotecas, Mídia, Publicações e Arquivos e (5) Diversos. Em cada área, foram estabelecidas metas para setores/atividades específicos, conforme mostra o quadro a seguir.

Áreas	Setores/Atividades Específicas
1. Cultura e Artes	1.1 Aliança BRICS de Museus Artísticos e Galerias Nacionais
	1.2 Artes Visuais
	1.3 Fórum BRICS de Museus Artísticos
	1.4 Aliança BRICS de Teatros para Crianças e Jovens
2. Patrimônio Cultural	2.1 Cooperação em proteção de patrimônio, preservação e restauração cultural
	2.2 Facilitar a assinatura do Acordo do BRICS para proibição e prevenção de tráfico ilícito de propriedade cultural
	2.3 Coordenar instância para apoio mútuo em convenções da Unesco sobre patrimônio
3. Indústria Cultural Bibliotecas, Mídia, Publicações e Arquivos	3.1 Estímulo à cooperação em indústrias criativas
	3.2 Estímulo à coprodução de feiras, exposições, eventos culturais.
	3.3 Estímulo ao diálogo entre instituições e profissionais especializados em indústrias culturais
	3.4 Facilitar o estabelecimento da Aliança BRICS de Bibliotecas com foco na cooperação em termos de preservação, sobretudo, em obras raras, compartilhamento de documentos e bibliotecas digitais
	3.5 Parcerias para cooperação no setor de comunicação

	3.6 Estimular mútuas traduções de livros dos países do BRICS
	3.7 Promover a conexão entre associações de escritores do BRICS
	3.8 Fortalecer círculos de agentes do campo literário
4. Diversos	4.1 Estabelecer a proposta de Capitais Culturais do BRICS
	4.2 Capacitar recursos humanos na área cultural

Quadro 2 – Áreas de trabalho do Plano de Ação para a cultura no BRICS no período de 2017-2021.

Por meio da leitura do Plano, percebe-se que um dos principais desafios de sua aplicação é a gestão dispersa das políticas culturais intra-Brics, embora os Ministérios de Cultura tenham assumido essa função. No entanto, ao se concretizar um documento com propostas de políticas para a cultura no bloco em tela demonstra interesse de seus Estados e agentes culturais em firmar diálogos e projetos para a cultura na ambiência Brics.

Setores/áreas contempladas

Os setores/áreas contemplados pelas políticas culturais dos países dos Brics estão organizados no Gráfico 1. Essas informações foram encontradas nos sites dos Ministérios de Cultura de cada país do Brics, em publicações jornalísticas e acadêmicas e em relatórios e *website* da Unesco. Com exceção dos dados sobre o Brasil, os demais foram buscados em publicações disponíveis na Internet em língua inglesa. Esse fator linguístico é um ponto que precisa ser mencionado, pois é possível que o mapeamento fique com algumas lacunas por falta de informações em língua inglesa, uma vez que não tenho conhecimentos e habilidades idiomáticas para compreensão de textos em língua russa e chinesa/mandarim.

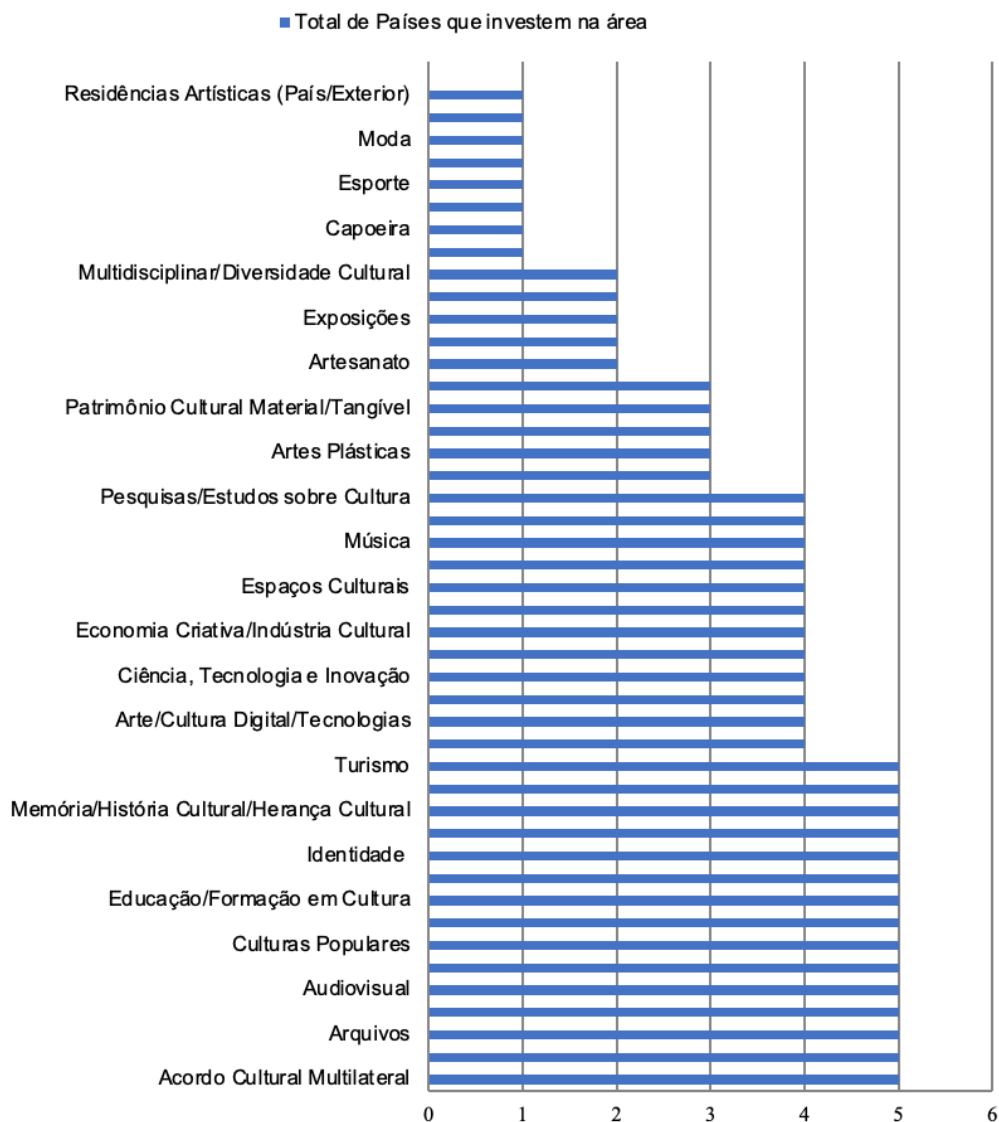


Gráfico 1 – Total de países dos países dos Brics que investem em políticas culturais setoriais no período 2003-2018.

Um contingente de 15 áreas foi contemplado com políticas culturais por parte de todos os países do Brics: (1) acordo cultural multilateral; (2) arqueologia; (3) arquivos; (4) audiovisual; (5) bibliotecas; (6) culturas populares; (7) dança; (8) educação/formação em cultura; (9) fotografia; (10) identidade (minorias, religiosa, ancestrais, étnicas, raciais, gênero, etária, geoculturais); (11) língua, livro, leitura e literatura; (12) memória/história cultural/herança cultural; (13) música; (14) pesquisas/estudos sobre cultura e (15) turismo. Se fôssemos dizer que quadro de políticas culturais ocorre no Brics por meio do fator setores culturais, diríamos que são estas 15 áreas que compõem o cenário do investimento em cultura nesses países. Foram identificadas, portanto, 46 áreas/setores contemplados pelas políticas culturais dos países dos Brics.

No caso do Brasil, só não foram encontradas informações sobre políticas culturais para migrações e para o setor de antropologia. Em seguida, estão praticamente empatadas África do Sul e Rússia, com 32 e 31 setores contemplados, respectivamente. Posteriormente, Índia com investimento em 27 áreas e China com 23. Migrações é um dos elementos deste indicador que não foi contemplado por nenhum dos países do Brics. Há, assim, oportunidade para que sejam debatidas e construídas propostas que visem contemplar e fomentar o intercâmbio artístico, cultural, esportivo, profissional, empresarial, político, econômico, acadêmico e social intra-Brics com vistas à construção de um espaço geocultural entre esses países que facilitem o diálogo e a arquitetura de projetos de cooperação em distintas áreas, sendo a cultura, assim, um fator de abertura de caminhos, no contexto atual de mobilidade intercontinental de populações. Observa-se que somente o Brasil investiu em seis áreas: (a) circo; (b) esporte; (c) gastronomia; (d) moda; (e) multidisciplinar/diversidade cultural e (f) residências artísticas (no país e/ou no exterior). Já, a Índia se destaca na promoção de políticas culturais para o setor de antropologia, com inserção desta área na dúzia trabalhada pelo Ministério de Cultura do País. O trabalho do MINC indiano com antropologia está registrado em um *website* específico (<https://ansi.gov.in/>). Por meio dessa fonte, nota-se que duas são as linhas de ação nessa área: (a) documentação e (b) pesquisa e treinamento. (MINISTÉRIO DA CULTURA DA ÍNDIA, 2019).

Agentes/atores/parceiros

Observe o Gráfico 2:

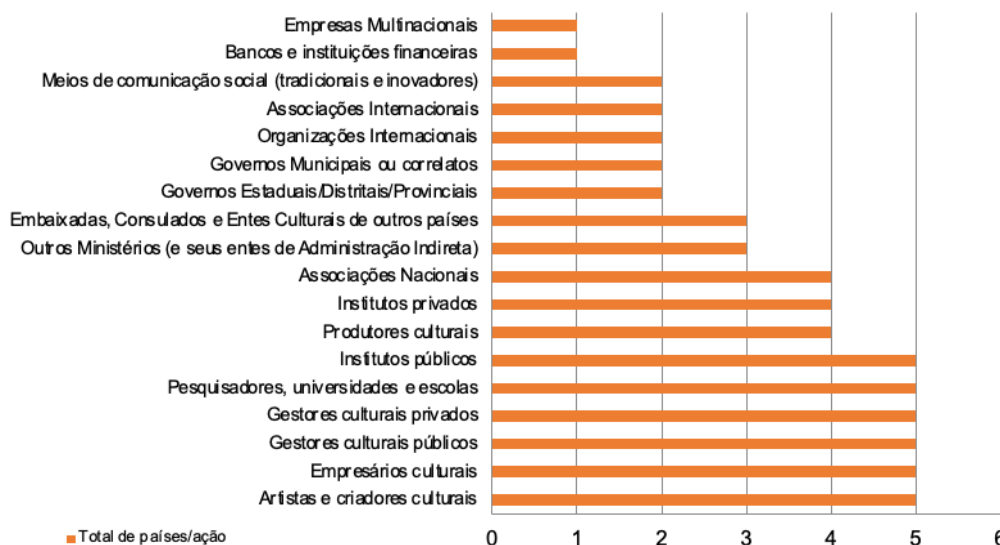


Gráfico 2 - Agentes, atores e parceiros da política cultural dos países do Brics entre 2003 e 2018.

Por meio da catalogação de parceiros, afirma-se que agentes, atores, parceiros e públicos das políticas culturais dos Brics consistem em nove, os quais estão presentes nos cinco ou quatro países: (1) artistas e criadores culturais; (2) empresários culturais; (3) gestores culturais públicos; (4) gestores culturais privados; (5) pesquisadores, universidades e escolas; (6) institutos públicos; (7) produtores culturais; (8) institutos privados e (9) associações nacionais. Há espaço para aprofundamento da construção de políticas culturais intra-Brics, o que corrobora com as propostas do plano de cooperação cultural já apresentado. É preciso, no entanto, identificar estratégias de diálogo entre esses agentes, os quais envolvem o campo público e privado da cultura. Observa-se que iniciativas culturais entre o bloco têm sido realizadas, principalmente, a partir da constituição do arranjo Brics. Mas, há espaço para busca de maior cooperação entre os países o que poderá ajudar no desenvolvimento de políticas culturais em seus Estados nacionais.

Diplomacia cultural multilateral: relações com a Unesco

Diplomacia cultural é um campo em construção em nível mundial. Com o crescimento do processo de globalização, as relações internacionais têm adentrado em muitas esferas de atuação dos governos. Cultura é um dos campos cuja interação em nível global tem ocorrido por conta da centralidade que possui para o mundo na contemporaneidade. Para esse artigo, será considerada apenas a perspectiva

multilateral de diplomacia cultural de cada país em análise, especificamente, a relação de cada ente do Brics com a Unesco porque é um espaço cuja participação de todos os países do Brics ocorre com alto grau de interação. No *website* da Unesco no Brasil é possível encontrar uma série de informações culturais sobre os Estados-membros da Organização. Onze indicadores foram escolhidos para demonstrar como se dá a interface entre os países do Brics e a Unesco. Em primeiro lugar, todos os países possuem sítios de patrimônio cultural da humanidade reconhecidos pela Unesco (África do Sul, 12 sítios; Brasil, 21; China, 55; Índia, 38 e Rússia, 30). Ademais, todos os países do Brics participam do programa Rede de cidades criativas (África do Sul, duas cidades; Brasil, nove; China, 12; Índia, três e Rússia, um). Outro indicador concerne ao fato de que todos os países do Brics são signatários de documentos jurídicos internacionais sob a tutela da Unesco: (a) Convenção do Patrimônio Mundial, de 1972; (b) Convenção para proibição de importação, exportação e transferência ilícita de bens culturais, de 1970; (c) Convenção de Haia para proteção de propriedades culturais em conflitos armados, de 1954; (d) Protocolo adicional à Convenção de Haia para proteção de propriedades culturais em conflitos armados, de 1954; (e) Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, de 2003 e (f) Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, de 2005. Além disso, todos os países do Brics sediam um Escritório da Unesco em seus territórios, bem como mantêm delegações permanentes na Unesco. Nota-se, portanto, que o mapeamento das políticas culturais dos Brics está consoante aos indicadores de cultura da Unesco para os países que compõem o acrônimo. Pela ótica das áreas contempladas, há relação desses países com a Unesco nos seguintes setores: (a) patrimônio cultural; (b) indústrias criativas e (c) acordos culturais bilaterais; (d) diversidade cultural. Há, oportunidade para o aperfeiçoamento de projetos de intercâmbio e cooperação na esfera do programa de redes de cidades criativas, uma vez que todos os países do Brics participam. Esse projeto reúne 64 cidades de todos os continentes sob a coordenação da Unesco. O objetivo é promover inovação e criatividade com vistas à concretização dos Objetivos do Desenvolvimento Sustentável. Segundo o *website* da Unesco no Brasil, o projeto tem sido realizado desde 2004. Dentre as áreas contempladas estão: (1) artesanato e artes folclóricas; (2) design; (3) cinema; (4) gastronomia; (5) literatura; (6) artes midiáticas e (7) música. Patrimônio cultural é outro setor cujo diálogo intra-Brics é favorável uma vez que todos os membros do grupo possuem sítios de patrimônio da humanidade reconhecidos pela

Unesco, bem como são signatários de convenções mundiais sob a tutela da Unesco que tratam desta matéria. Ademais, a temática de Direitos Culturais também é potencial para aprofundamento de debate entre os países do Brics porque envolve questões de propriedade intelectual numa conjuntura global de conectividade comunicacional acelerada e pode, também, impactar em programas de cooperação cultural entre os países do grupo. Por fim, o Brics poderia fortalecer suas relações com a Unesco, já solidificadas pela manutenção de delegações permanentes e escritórios em seus territórios pátrios, por meio da criação de um órgão do Brics na Unesco com vistas à criação de ações, projetos e programas de diplomacia cultural intra-Brics e com outros blocos mundiais e países com o objetivo de consolidar a cultura como setor estratégico para o acrônimo e para o mundo, uma vez que representam, por si, a diversidade cultural – conceito essencial para o desenvolvimento na contemporaneidade.

Conclusões

A partir desse estudo, é possível compreender alguns pontos relativos ao modo pelo qual os países do Brics desenvolvem suas políticas culturais no âmbito interno e intra-Brics. Primeiramente, o grupo já está em processo de consolidação nos setores político e econômico-financeiro: Cúpulas anuais com Chefes de Estado e de Governo e Banco dos Brics (NDB) e Arranjo Contingente de Reservas (ACR), por exemplo. No entanto, a cultura ainda não ocupa lugar prioritário, apesar de terem sido realizadas ações de intercâmbio e cooperação cultural entre membros do agrupamento desde sua criação. Isso ocorre por conta da própria distância cultural entre os países do Brics. Porém, há iniciativas de aproximação, tanto por parte da esfera governamental, a exemplo do Plano de Ação para a Cultura dos Brics para o período de 2017 a 2021, como por parte de atores sociais. Os indicadores construídos para essa pesquisa revelam que há um campo cultural nesses países e que, apesar das diferenças na forma de gestão das políticas culturais nacionais, é possível observar similitudes – o que favorece a tentativa de aprofundamento das relações culturais entre os Brics. Desse modo, há esboço de política cultural do Brics exemplificada por meio do referido Plano. Esse documento poderia ajudar na arquitetura de uma política cultural para o arranjo tendo como norte a geração de oportunidades para os agentes culturais dos cinco países, numa perspectiva de intercâmbio cultural. Os indicadores desta

pesquisa estão, também, em consonância com as estatísticas da Unesco para as políticas culturais. Observa-se, assim, que os países do Brics compartilham da forma pela qual a Unesco orienta a formulação e execução de políticas culturais em seus Estados-membros, o que contribui, de maneira significativa, para a consolidação do campo da cultura na ambiência Brics, bem como para o processo de cooperação cultural entre seus membros, a exemplo do setor de patrimônio cultural. Nota-se, por fim, que muitos são os desafios para compreender de maneira aprofundada como políticas culturais são formuladas e executadas em cada país do Brics e no agrupamento, de modo conjunto. Ou seja: apesar desse primórdio de construção de projetos e posicionamentos internacionais em comum, as partes estão situadas em continentes distintos e possuem, ademais, características culturais muito diferentes. Mas, é justamente nessa diferença que surgirão oportunidades para o conhecimento mútuo entre os atores culturais do Brics com vistas ao estreitamento de laços e fortalecimento das políticas culturais na África do Sul, Brasil, China, Índia e Rússia neste atual contexto de tentativa de redução do multilateralismo nas relações internacionais.

Referências

ANTHROPOLOGICAL SURVEY OF INDIA. Desenvolvido pelo Ministério da Cultura da Índia, 2019. Apresenta informações sobre as políticas culturais da Índia para o setor da antropologia. Disponível em: <<https://ansi.gov.in/>>. Acesso em: 31 jul. 2019.

BADARÓ, M. C. **Mobilidade artística e diplomacia cultural não estatal**: um estudo sobre a associação cultural Videobrasil. 2018. 315 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

BARBALHO, A. **Política Cultural em tempo de crise**: o Ministério da Cultura no Governo Temer, São Luís, v. 22, n. 1, 2018. Disponível em: <<http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rppublica/article/view/9230/5497>>. Acesso em: 31 jan. 2019.

_____. **O Sistema Nacional de Cultura no Governo Dilma**: continuidades e avanços, Revista Lusófona de Estudos Culturais, v. 2, n. 2, 2014. Disponível em: <<http://www.rlec.pt/index.php/rlec/article/view/74>>. Acesso em: 31 jan. 2019.

BEKENOVA, K. **Cultural policy in Africa**: from liberation to an institution and development, Abuja, 03 set. 2017. Disponível em: <<https://www.africanpoliticsandpolicy.com/?p=8340>>. Acesso em: 01 fev. 2019.

BRICS estabelece plano de ação para a cultura. Governo do Brasil, Brasília, 23 dez. 2017. Disponível em: <<http://www.brasil.gov.br/noticias/cultura/2017/07/brics-estabelece-plano-de-acao-para-cultura>>. Acesso em: 31 jan. 2019.

CANEDO, D.; SOTO, C.; OLIVEIRA, G. Políticas públicas de cultura: os mecanismos de participação social. In.: RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Políticas culturais no governo Lula**. 1ª ed. Salvador: Edufba, 2010, cap. 2, p. 25-49.

DEPARTAMENTO DE ARTE E CULTURA DA ÁFRICA DO SUL. Desenvolvido pelo Departamento de Arte e Cultura do Governo da África do Sul, 2019. Apresenta informações sobre políticas culturais da Índia. Disponível em: <<http://www.dac.gov.za/>>. Acesso em: 31 jan. 2019.

EMBAIXADA DA CHINA EM SINGAPURA. Desenvolvido pela Embaixada da China em Singapura, 2004. Apresenta informações sobre as relações bilaterais entre China e Singapura e sobre o Ministério da Cultura chinês em língua inglesa. Disponível em: <<http://www.chinaembassy.org.sg/eng/whsw/t165697.htm>>. Acesso em: 31 jan. 2019.

EUROPEAN UNION EXTERNAL ACTION. Desenvolvido pela União Europeia, 2018. Apresenta informações sobre a política externa, diplomacia e política de defesa da União Europeia. Disponível em: <https://eeas.europa.eu/headquarters/headquarters-homepage_en>. Acesso em: 31 jan. 2019.

KEANE, M. **Exporting Chinese culture: industry financing models in film and television**, Westminster Papers in Communication and Culture, Londres, v. 3, 2006. Disponível em: <<https://www.westminsterpapers.org/articles/abstract/10.16997/wpcc.4/>>. Acesso em: 31 jan. 2019.

MINISTÉRIO DA CIDADANIA. Desenvolvido pelo Ministério da Cidadania, 2019. Apresenta informações sobre políticas do Governo Federal do Brasil para a cultura, o desenvolvimento social e o esporte. Disponível em: <<http://mds.gov.br/>>. Acesso em: 31 jan. 2019.

MINISTÉRIO DA CULTURA DA ÍNDIA. Desenvolvido pelo Ministério da Cultura da Índia, 2019. Apresenta informações sobre políticas culturais da Índia. Disponível em: <<https://www.mygov.in/group/ministry-culture/>>. Acesso em: 31 jan. 2019.

MINISTÉRIO DA CULTURA DA FEDERAÇÃO RUSSA. Desenvolvido pelo Ministério da Cultura da Federação Russa, 2019. Apresenta informações sobre políticas culturais da Rússia. Disponível em: <<https://www.mkrf.ru/en/>>. Acesso em: 31 jan. 2019.

MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES DO BRASIL. Desenvolvido pelo Ministério das Relações Exteriores do Brasil, 2019. Apresenta informações sobre a política externa e diplomacia do Brasil. Disponível em: <<http://www.itamaraty.gov.br/>>. Acesso em: 31 jan. 2018.

MINISTRY OF COMMERCE PEOPLE'S REPUBLIC OF CHINA. Ministry of Commerce People's Republic of China. Desenvolvido pelo Ministério do Comércio da República

Popular da China, 2018. Disponível em: <<http://english.mofcom.gov.cn/>>. Acesso em: 31 jan. 2018.

MINISTROS dos Brics levam debate sobre cooperação cultural à reunião na África do Sul. **Diário de Notícias**, Lisboa, 30 out. 2018. Disponível em: <<https://www.dn.pt/lusa/interior/ministros-dos-brics-levam-debate-sobre-cooperacao-cultural-a-reuniao-na-africa-do-sul-10107948.html>>. Acesso em: 31 jan. 2019.

NATIONAL CULTURAL FUND. Desenvolvido pelo National Cultural Fund, 2014. Apresenta informações sobre o Fundo Nacional de Cultura da Índia. Disponível em: <<http://ncf.nic.in/>>. Acesso em: 31 jan. 2019.

NAWA, L. L. **Municipal Cultural Policy and Development in South Africa**: a study of the city of Tshwane Metropolitan Municipality. 222 f. Tese de Doutorado (Doutorado em Literatura e Filosofia) – Universidade da África do Sul, 2012.

NOVAIS, B. do V. **Caminhos trilhados, horizontes possíveis**: um olhar sobre a diplomacia cultural do Estado brasileiro no período de 2003 a 2010. 2013. 247 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, 2014.

O'NEILL, J. Building Better Global Economic Brics. **Global Economics Paper**, Londres, n. 66, nov. 2001. Disponível em: <<https://www.goldmansachs.com/insights/archive/archive-pdfs/build-better-brics.pdf>>. Acesso em 31 jan. 2019.

PORTAL DA LEI ROUANET. Desenvolvido pelo Ministério da Cidadania, 2019. Apresenta informações sobre a Lei Rouanet. Disponível em: <<http://rouanet.cultura.gov.br/fnc/>>. Acesso em: 31 jan. 2019.

PUBLIC Private Partnerships in Culture Sector. UNESCO, Paris, 2017. Disponível em: <<http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/culture-and-development/hangzhou-congress/public-private-partnerships-in-culture-sector/>>. Acesso em: 31 jan. 2019.

RAY, N. A seminar on Indian culture in New Delhi. **Merinews**: power to people, New Delhi, 15 maio 2008. Disponível em: <<http://www.merineews.com/article/a-seminar-on-indian-culture-in-new-delhi/134046.shtml>>. Acesso em: 31 jan. 2019. REIS, Paula Félix dos. **Políticas Culturais no Governo Lula**: análise do Sistema e do Plano Nacional de Cultura. 2008. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, 2008.

RIBEIRO, G.; DWYER, T.; BORGES, A.; VIOLA, E. **Social, Political and Cultural Challenges of the Brics**. São Paulo: ANPOCS, 2014. Disponível em: <<http://anpocs.com/images/stories/Geral/encontrosanuais/37eaa/BRICS.pdf>>. Acesso em: 01 fev. 2019.

ROGERSON, C. **Creative Industries and Urban Tourism**: South African Perspectives, África do Sul, v. 17, n. 2, abr-jun, 2006. Disponível em:

<<http://nknu.pbworks.com/f/Creative%2520Industries%2520and%2520Urban%2520Tourism.pdf>>. Acesso em: 31 jan. 2019.

RUBIM, A.; BARBALHO, A.; CALABRE, Lia (Orgs.). **Políticas culturais no governo Dilma**. Salvador: Edufba, 2015, 281p.

RUBIM, A. A. C. **Políticas culturais e sociedade do conhecimento no Brasil**, Santiago de Compostela, v. 7, n. 1, 2008. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/1287>>. Acesso em: 31 jan. 2019.

_____. Políticas culturais entre o possível e o impossível. **O público e o privado**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade do Estado do Ceará, Fortaleza, n. 9, jan-jun, 2007. Disponível em: <<https://revistas.uece.br/index.php/opublicoeoprivado/article/view/2358>>. Acesso em: 31 jan. 2019.

UNESCO. Desenvolvido pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, 2019. Apresenta informações sobre o trabalho da Unesco em seus Estados-membros. Disponível em: <<https://en.unesco.org/>>. Acesso em: 01 fev. 2019.

ZAITSEVA, N.; LARIONOVA, A.; SEMENOVA, L. **Realization of projects of public-private partnership in tourism and services in the Russian Federation**, Caracas, v. 38, 2017. Disponível em: <<https://www.revistaespacios.com/a17v38n49/a17v38n49p25.pdf>>. Acesso em: 31 jan. 2019.

POLÍTICAS CULTURAIS PARA ESPAÇO DE CRIAÇÃO: QUESTÕES DE ENTENDIMENTO E ACESSO EM TEMPOS DIGITAIS

Thiago Carvalho de Sousa Correia¹⁸²

Resumo

A presente escrita pretende refletir sobre as pautas públicas, que deveriam promover uma ampliação de conhecimentos e interesses pela questão, gerando a materialização de estudos e políticas consistentes para a pesquisa e a reflexão sobre o campo, em especial, sobre a perspectiva de gestão desenvolvida por dois grupos de teatro que possuem uma sede de trabalho na cidade de São Salvador, dos quais o grupo de Teatro Finos Trapos¹⁸³ e o Coletivo das Liliths¹⁸⁴, são gestores da Evoé Casa de Criação¹⁸⁵ (BA).

¹⁸² Doutorando e Mestre em Artes Cênicas (PPGAC - UFBA). É assessor técnico na equipe de comunicação e dinamização da Diretoria de Espaços Culturais – DEC, da SECULTBa. Atua como ator e produtor do grupo de teatro Finos Trapos (BA) e ator no Coletivo das Liliths (BA) e é gestor da Evoé Casa de Criação, espaço criado para manutenção das atividades de formação, criação e registro de memória do grupo de Teatro Finos Trapos e Coletivo das Liliths (BA). E-mail: thiagopftc@hotmail.com

¹⁸³ O Grupo de Teatro Finos Trapos há 18 anos desenvolve um continuado trabalho de repertório de espetáculos e realização de atividades de pesquisa, produção de eventos culturais e fomento das Artes Cênicas na Bahia, fundado no ano de 2003. Em seu repertório, já possui reconhecimento de público e crítica registrado nas indicações a prêmios e aprovações em editais públicos estaduais e nacionais

¹⁸⁴ Fundado em 2013, com ex-alunos e alunas da Universidade Federal da Bahia - UFBA, da graduação e pós graduação, o Coletivo Das Liliths é uma plataforma artística composta por artistas mulheres e LGBTQIA+ que vem há 8 anos fomentando e fortalecendo o debate acerca das dissidências de gênero e sexuais através das artes cênicas. Com sede na cidade do Salvador/Bahia, no Bairro de Brotas, o Coletivo vem produzindo de forma ininterrupta uma série de atividades de formação, capacitação e difusão da cultura dissidente, tais como: espetáculos, leituras dramáticas, oficinas, palestras, seminários e atividades internas de preparação, treinamento e aprimoramento do trabalho de suas intérpretes, sempre voltando as atenções para as questões de gênero e sexualidade. O seu repertório de trabalho, é formado por 8 espetáculos: "Antro"(2020) "O Covil (2019), Tibiras (2019), Xica (2017), Circo dos Horrores (2016), Eva (2015), Adão (2014) e Lady Lilith (2013) e 4 intervenções cênicas, intituladas de Diários de Eva (2014). O coletivo já participou de importantes eventos no Brasil, corroborando com pesquisas acadêmicas nacionais e internacionais no que tange as discussões sobre as questões de gênero e também sobre a visibilidade de histórias de vida de pessoas LGBTQIA+.

¹⁸⁵ Configura-se como uma proposta de convergência de fluxos entre coletivos, grupos e pessoas de conhecimento livre, que buscam mudar a lógica de consumidores para participantes, criando ferramentas e metodologias de integração entre artistas e público, através da realização de atividades artísticas, tendo a horizontalidade como principal característica e possibilitando que cada artista residente e/ou de passagem exerça a sua autonomia artística. A Evoé é um espaço de compartilhamento gerido pelo *Coletivo das Liliths* e o *Grupo de Teatro Finos Trapos*, e foi fundada no ano de 2018, no Largo dos Aflitos, no Centro. Hoje, o espaço está localizado no bairro de Brotas, onde esses grupos se reúnem para

Palavras-Chave: políticas culturais; espaço de criação; políticas de acesso.

No Brasil, os debates sobre assuntos como políticas de acesso, políticas culturais, economia da cultura, gestão cultural, democratização da cultura, espaços de criação¹⁸⁶, abertura para a participação da sociedade civil e tantos outros demais temas a estes relacionados, vem marcando presença significativa nas agendas de discussão de pesquisadores e pesquisadoras, interessados e interessadas em uma discussão/reflexão, que supra a ausência das pautas extintas pelo atual governo, que nos últimos quatro anos, tem feito um desmonte em sua gestão no que diz respeito às discursões sobre políticas para artes. E com a chegada da Pandemia da Covid-19 se tornou ainda mais frágil, sem recursos, e também intenção por parte do Governo vigente para rediscutir e amparar artistas, grupos, articuladores, movimentadores de cultura e espaços de cultura e arte.

O que pretendo nesse texto, é refletir sobre as pautas públicas, que deveriam promover uma ampliação de conhecimentos e interesses pela questão e gerando a materialização de estudos e políticas consistentes para a pesquisa e a reflexão sobre o campo, em especial, sobre a perspectiva de gestão desenvolvida por dois grupos de teatro que possuem uma sede de trabalho na cidade de São Salvador, o primeiro: grupo de Teatro Finos Trapos, e o segundo: Coletivo das Liliths.

Na tentativa de compreender o relevante papel da dimensão cultural, e entendendo a política e a economia como dimensões da sociabilidade, governo e sociedade civil promoveram na últimas décadas, importantes e significativas iniciativas que fomentaram o debate e a discussão de interesses comuns na área relacionada às políticas públicas para a cultura, com amplos objetivos, a saber, a promoção e viabilização de reformulações nos mecanismos de financiamento existentes bem como a criação de novos, a busca de clareza e transparência no entendimento destes

criar, planejar e administrar os seus espetáculos, para além, a loja colaborativa que existe na mesma.

¹⁸⁶ Aqui, enuncio espaço de criação, como lugar de repouso, repertório, registro de memória de um grupo de teatro, com a sua rotina diária de trabalho.

através da promoção de debates abertos, criação de ouvidorias e consultas públicas, além da busca pela ampliação de recursos e crescimento da participação de outros setores direta ou indiretamente envolvidos com a área em questão, mas que por equívocos e falta de compromisso social, tais entendimentos, foram negados pela atual gestão federal.

Considerando este contexto, podemos afirmar que uma das consequências negativas por esta gestão gerada seria a fragilização das relações entre os grupos artísticos interessados e envolvidos no desenvolvimento das políticas públicas voltadas para a arte e a cultura, em que ambos, vem ampliando as discussões sobre a permanência, sem recursos físico/financeiro. Assim, cabe nesta, ainda deflagra essa particularidade, pois a continuidade de grupos de teatro e em especial, grupos que possuem sedes, espaços de trabalho, persistem na continuidade do fazer artístico. Sejam sem apoios e mecanismos das três esferas possíveis, federal, estadual e municipal e ou de instancias privadas. Rocha (2019), nos ajuda nessa reflexão mencionando que é na coletividade que:

Muitos artistas vêm encontrando soluções provisórias para enfrentar e resistir as estruturas de dominação. Com formatos mais flexíveis, eles têm optado por não eleger um único líder, não se fechar em seus próprios grupos, estabelecer parcerias e colaborações com outros artistas, colocar suas ideias como proposições artísticas e políticas, além de se fazerem presentes, e não representados por outrem, nos espaços decisórios e de debate. Consideramos estes processos como resoluções temporárias e respostas circunstanciais dos artistas, ao contexto político e econômico atual no Brasil. (p. 134).

Entre outros assuntos, os debates contemporâneos que promovia discussões acerca das relações entre cultura e desenvolvimento, vista como uma dimensão estratégica para a promoção dos países, não se evidenciam como antes, mesmo sabendo que nem sempre foi possível ser assim, mas em um momento oportuno, estas, se evidenciaram, em particular, no início dos anos 2000.

Ao estudar o histórico das políticas culturais no Brasil, percebemos que foi somente nos últimos quinze anos que elas passaram a se fazer mais presentes no cotidiano dos diálogos entre as instâncias públicas e a sociedade, como afirma a pesquisadora Lia Calabre:

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, 2007, p.01)

Na atualidade, o interesse das instâncias que representam os governos deveriam ser o de se aproximar da sociedade no intuito de diminuir as distâncias existentes entre estas, tanto históricas quanto a nível de atuação propriamente dita, revelando por vezes atitudes que apresentam caráter de reparação.

No estado da Bahia o contexto não é diferente, nos últimos oito anos, o estado tem experimentado um ciclo de mudanças que não passam despercebidas quando o assunto é a atuação dos poderes públicos em relação ao campo cultural. Neste sentido, o papel de instituições, sejam elas ligadas de alguma maneira aos poderes públicos ou não, tornam-se fundamentais, visto que é através destas que a sociedade civil também encontra abertura e possibilidades de uma maior participação na construção das políticas voltadas para a cultura que entre outros objetivos trabalham na distribuição de recursos para as distintas áreas de interesse envolvidas. Paralelo a este quadro, representantes da sociedade civil também não têm sido convidados a integrar e participar dos debates, revelando um quadro de participação social negativo, que não transparece o que democraticamente foi conquistado outrora. Aqui, importa ainda, ressaltar que grupos de teatro, e também gestores de sedes de grupos, não participaram dos debates provocados pelas instancias públicas, para discussão de mecanismos que possam elaborar a permanência destes.

Para Rocha (2019, pag. 135) “O nó da questão fica ainda mais tenso quando adentramos na discussão acerca das “políticas de editais”, um problema evidenciado pelo fato de que o instrumento de distribuição de recursos que é o edital se traveste de política cultural”. A prática aqui mencionada, gera projetos desenvolvidos em curto prazo e a não continuidade dos trabalhos de grupos, e ou manutenção de sedes

destes, pois ficam à mercê do edital abrir e dos seus projetos serem aprovados, para que as ações criadas em suas rotinas diárias, possam ganhar espaço de fruição.

Para adentrarmos com mais precisão na reflexão, é necessário compreendermos, de partida, o que chamamos de políticas culturais. Neste sentido, nos aproximaremos da definição traçada por Teixeira Coelho¹⁸⁷ que concebe esta ideia como um "programa de intervenções realizadas pelo Estado, por instituições civis, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas" (COELHO, 2008, p. 293). Assim, quando falamos de políticas culturais estaremos necessariamente nos referindo às relações de corresponsabilidade entre Estado, empresas privadas e sociedade civil. Neste ínterim, cabe delimitar a diferença entre políticas estatais e políticas públicas. As primeiras, segundo RUBIM¹⁸⁸ (2011), dependem apenas da atuação do Estado. Enquanto as segundas precisam ser submetidas à discussão e ao debate público e, mais que isso, serem capazes de incorporar proposições advindas da sociedade civil.

Na Bahia, nos últimos anos, podemos citar alguns exemplos de não atuação, como é o caso dos Colegiados Setoriais de Artes, a realização das Conferências Nacionais de Cultura, a abertura de editais público. Ano após ano, estas iniciativas se transformavam, tentando de alguma forma preencher as lacunas existentes nos discursos, no posicionamento ativo diante das ações a serem empreendidas para a área. Por vezes sofreram intervenções do próprio Estado, refém dos ciclos de gestão que se renovam a cada quatro anos, e que nas últimas eleições, não efetivaram e ou não continuaram o que já havia sido conquistado.

Temos então um quadro onde assuntos como Políticas Culturais, Economia da Cultura, Mercado Cultural, Democratização e suas ramificações se juntam a

¹⁸⁷ José Teixeira Coelho Netto é graduado em Direito pela Universidade de Guarulhos, mestre em Ciências da Comunicação pela ECA-USP, doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela FFLCH-USP. É professor titular aposentado e Professor Emérito da ECA-USP. Foi diretor do Museu de Arte Contemporânea - MAC da USP (1998-2002), curador-coordenador do Museu de Arte de São Paulo - MASP (2006-2014), cocurador da Bienal de Curitiba 2013 e curador-chefe da Bienal de Curitiba 2015

¹⁸⁸ Antônio Albino Canelas Rubim é atualmente professor titular da Universidade Federal da Bahia, atuando como docente do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade e do Programa de Artes Cênicas, ambos da UFBA.

discussões acerca do papel da cultura no desenvolvimento do país, que são de tempos mais remotos, a riqueza e a diversidade das manifestações presentes que revelam distintos territórios que carecem de políticas e ações de incentivo que valorizem e proporcionem a continuidade das produções dada às proporções e condições de crescimento da nação como um todo. Para o filósofo coreano Byung-Chul Han, em seu livro *Capitalismo e impulso de morte, ensaios e entrevistas*, nos falta “a dimensão do outro” (2021, pag.138), e quando o autor menciona esse outro, é possível entender que os grupos, artistas, fazedores das artes, não suportam mais o demorado, longo, silencioso, pois essas narrativas não são mais convincentes, de que não existem mais recursos, que a sociedade não pode participar de escutas participativas para contribuir efetivamente para o desenho de novos instrumentos efetivos para o campo.

Gênero de primeira necessidade para o espírito humano, a criação artística e intelectual é fator condicionante do desenvolvimento individual e coletivo e por conta disso, é entendida como uma questão de interesse público, que exige e justifica investimentos públicos diretos. A história da atuação do poder público no setor cultural mostra uma ampliação de interesses no setor respaldado pela dita evolução política, o aprimoramento das atividades de gestão e também no desenvolvimento de novas tecnologias.

A cultura, e suas ramificações, é hoje vista como uma economia em potencial, dado cada vez mais decisivo, o peso crescente das atividades culturais na formação do produto e na oferta de trabalho é inquestionável fazendo com que a cultura esteja entre as áreas econômicas de maior presença e crescimento na atualidade, aumentando consideravelmente o interesse em investir e promover ações para o seu desenvolvimento.

No mundo contemporâneo, o financiamento ao fazer artístico provém de fontes diferentes e complementares: o estado, o investimento social privado, o patrocínio empresarial e o mercado consumidor. A natureza e especificidade de uma ação cultural determinam sua potencialidade para atrair recursos em cada uma dessas fontes. E “Os artistas, diante dessas falas mesmo que distintas, reconhecem a importância do investimento público na produção cultural” (ROCHA, 2019, pag.162),

porque percebem que tais investimentos fazem a diferença no momento em que uma produção de um espetáculo está em realização, também consideram a manutenção de um espaço que precisa gerir as suas ações cotidianas. Mesmo na observância das críticas e da instabilidade financeira que continua a pairar sobre a vida dos agentes culturais, é possível perceber a importância desse processo de abertura e descentralização de recursos. Vale ressaltar, que pelo menos no que se refere a grupos de teatro e espaços de criação, a relação com as empresas privadas ainda é tímida, mesmo com as leis de incentivo fiscal operando até hoje.

Em âmbito federal temos no Brasil a atuação do Ministério da Cultura, criado na década de 80, é hoje um “sujeito” inativo na idealização, promoção e vigência das políticas voltadas para a cultura, em parceria com outras entidades e fundações, que era responsável em grande medida pela oferta de oportunidades de financiamentos de projetos e ações culturais através de mecanismos distintos como Leis de Incentivo, Editais e Prêmios.

Em contraposição, governo e sociedade nem sempre caminharam juntos nessa construção, o diálogo dito “mais aberto” entre as duas representações deveria demonstrar importante eficácia se considerarmos que o quadro por um instante mudou significativamente e de maneira bem positiva para ambas as partes, mas que foi evidenciado em últimos anos, com extrema ausência.

Nos últimos tempos e não somente em âmbito nacional, proliferaram os cursos de formação e capacitação de gestores culturais, além da promoção de oficinas e cursos para a elaboração de Projetos Culturais, havendo ainda um crescimento considerável na publicação de bibliografias na área que se debruçaram sobre temas de interesses relevantes para a questão.

Sobre economia da cultura, a literatura científica existente sobre o tema já é bastante significativa, a mesma tem convergido e insistido em observar a expansão e a presença cada vez mais relevante do campo, mas ainda há muito que compreender, pois não se trata de uma questão isolada, ao contrário, relaciona-se com outros muitos setores.

A ampliação de interesses sobre os temas se interconecta todo o tempo, a partir do momento em que há crescimento de um setor, este proporciona ou advém da ampliação de outros que direta ou indiretamente se encontram envolvidos nas questões que envolvem política, cultura, consumo, economia e pesquisa.

Uma demonstração desse fato foi encontrada na parceria do antigo Ministério da Cultura com outras instituições como o IPEA (Instituto de Pesquisas Econômicas), o IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) com o SEBRAE, e também nesse âmbito, cita-se e a criação do PRODEC (Programa de Desenvolvimento da Economia da Cultura) uma ação do MinC que compreendeu a cultura como uma economia de características distintas e por conta disso exigia ações diferenciadas para a promoção do seu desenvolvimento. Em todos os casos supracitados, a necessidade de cooperação surgiu da observância do crescimento do setor da cultura no país.

A produção, a circulação e o consumo de bens e serviços culturais foram considerados e percebidos como um segmento de peso na economia das nações desde o pós-guerra. Na década de 70, pesquisadores começaram a aprofundar o interesse pelo setor e a partir dos anos 90 a Economia da Cultura ganhou espaço nos órgãos internacionais de cooperação, começando a ser entendida como um vetor de desenvolvimento.

Neste contexto de crescimento e fortalecimento das ações do MinC, observou-se investimentos em parcerias, ampliação do raio de ação e desenvolvimento das políticas de acesso. O Ministério enquanto instância nacional, influenciou diretamente na atuação das instâncias que orientaram e promoveram o desenvolvimento de políticas estaduais e regionais.

Na Bahia, em 2007, num contexto de mudança partidária de administração pública foi instituída uma Secretaria de Cultura. A partir de então observou-se uma significativa mudança de performances e quebras de paradigmas relacionados a forma de entendimento da cultura no estado, um crescimento inegável que possibilitou o surgimento de perspectivas positivas para a população e também para o governo.

Atualmente, o Estado não se coloca como importante incentivador e viabilizador da construção de um diálogo entre as partes. A sociedade civil não encontra um caminho mais aberto e propício a mudanças, as políticas poderiam ser construídas visando a

contemplação de um número cada vez maior de beneficiados, a busca de parcerias público-privadas também deveria se fazer presente no novo cenário.

As Instituições Públicas como SECULT¹⁸⁹ e FUNCEB¹⁹⁰, de atuação com abrangência estadual deveriam trabalhar para promover a plena realização de suas políticas públicas, como sujeitos ativos e responsáveis por essa questão.

Vale ressaltar, que a cidade de Salvador sediou um encontro regional onde os artistas, e as instâncias públicas envolvidas e todos os demais interessados, puderam discutir e debater acerca da modernização da Lei Rouanet que institui o PROCULTURA, o Projeto de Lei que estava em fase de votação no Congresso Nacional, mas que agora, não tem sido levado à frente.

Em reuniões dessa natureza e considerando o atual debate sobre as políticas públicas de cultura, é quase que unânime a defesa acirrada pela descentralização de recursos visto que é sabido que não somente na Bahia, como também em outros estados, há tempos prevalece o discurso de que a Região Sudeste sempre sai na frente em termos de arrecadação de recursos.

Pensando de maneira prática, onde encontrar a possível falha, ou falhas, na tarefa de captar recursos para a cultura via Lei de Incentivo de caráter federal? Falta instrumentalização dos produtores? Interesse dos empresários? Qualidade nos Projetos?

Cabe ao poder público em parceria com os setores privados e a sociedade identificar em nível de território, o que fazer para sanar as dificuldades encontradas, o exercício da crítica é tão importante quanto as ações práticas, de nada adianta lançar pedras e

¹⁸⁹ A Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SecultBA) tem como missão formular e implementar, de forma articulada com a sociedade, políticas públicas que expressem a centralidade da cultura na transformação e no desenvolvimento social e valorizem a diversidade cultural da Bahia, nas suas dimensões simbólica, econômica e de cidadania, levando em consideração as particularidades dos 27 territórios culturais do Estado.

¹⁹⁰ A Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), criada em 1974, é uma entidade vinculada à Secretaria de Cultura do Governo do Estado da Bahia. A FUNCEB tem como missão criar e implementar, em articulação e diálogo permanente com a sociedade e outras instituições públicas, as políticas, programas e projetos que promovam, incentivem e desenvolvam a formação, a criação, a produção, a pesquisa, a difusão e a memória das Artes Visuais, do Audiovisual, do Circo, da Dança, da Literatura, da Música e do Teatro da Bahia.

ovos e não contribuir de maneira mais inteligente para as mudanças que beneficiem a todos.

Entende-se que o pontapé inicial foi dado, em determinado momento, mas há no meio do caminho muitos obstáculos a serem removidos e de certa maneira sempre haverá barreiras, impedimentos e processos que atravancam e atrasam os avanços tão sonhados. As mudanças que se esperam dependem da atuação de todos, o acesso aos recursos tem se tornado cada vez mais restritos, pois para ampliação e participação nas seleções de Editais e Licitações Públicas, precisávamos do pleno funcionamento bem como o desenvolvimento das Políticas Públicas de Cultura acompanha um todo maior que é o desenvolvimento socioeconômico do país, com investimentos em cultura, assim como também é investir em educação e cidadania e vice-versa. Governo e sociedade devem caminhar juntos na busca de melhorias para os setores entendendo que ações abrangentes são mais significativas e lucrativas para o contexto em questão.

Nesta, importam tais reflexões, pois quando explicitado os aspectos que corroboram com as políticas públicas para grupos de teatro, em especial na Bahia, que possuem sedes, espaços de criação, formação, fruição, e também em tempos sombrios com distanciamento social, ocasionado pela Covid-19, grupos como o Finos Trapos que possui 18 anos de atuação e o Coletivo das Liliths com 8 anos, ambos grupos formados pela escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia - UFBA, que não possuem recursos públicos, para garantia de sua permanência, precisam se reorganizar em seus feitos, principalmente com o efeito da pandemia.

Nesses dois anos de distanciamento, os grupos supracitados, criaram mecanismos e ações que pudessem corroborar com a sua continuidade, desenvolvendo em sua sede, a Evoé Casa de Criação, de forma remota, projetos que pudessem contribuir de forma efetiva, com a sua continuidade, exemplo disso, foram os espetáculos de repertório, oficinas, exposições de filmes, lives, seminários, lançamentos de vídeos documentários, criação de novos espetáculos e cenas de curta duração, com o ensejo de promover e debater sobre as emergências de artistas independentes na Bahia.

A primeira ação, foi a criação, execução e o resultado final do projeto “Entocadas” do Coletivo das Liliths, que tratou de um processo de educação não-formal desenvolvido entre os meses de janeiro a março de 2020, presencialmente, e abril a agosto de 2020, virtualmente, durante a pandemia. O projeto é idealizado pelo Coletivo Das Liliths, coletivo de artistas LGBTQIA+, em que oficinas práticas e teóricas foram ofertadas de forma extensiva e regular no decorrer de 8 meses, voltadas para artistas e não artistas. Esta proposta viabilizou a possibilidade de capacitar artistas e agentes multiplicadores da arte e cultura LGBTQIA+ nas diferentes linguagens artísticas, ampliando a oferta de atividades culturais para a população e ainda desenvolvendo um trabalho de inclusão e estímulo à cultura ancorado a metodologia de trabalho colaborativa, do teatro do real e o teatro total. Também visou a ocupação criativa de espaços não convencionais, este realizado inicialmente na sede do Coletivo no bairro do Aflitos em Salvador (BA), posteriormente em uma plataforma virtual (*Zoom Meets*).

A segunda ação, pensou na comemoração dos 7 anos de atuação do Coletivo, com uma programação extensa, intitulada de Toda Cagada Tour, em que espetáculos improvisados pelas artistas foram desenvolvidos ao vivo em uma plataforma virtual com a cobrança de ingresso, no valor de R\$. 7,00 (sete reais). Ainda, um (Gloss)ário de Clássicos, através de uma intervenção artística virtual, a partir da constatação de que a história do teatro é marcada pela presença de grandes textos que norteiam movimentos estéticos e criam novos paradigmas. Numa ocupação artística, de um perfil privado no *instagram*, as integrantes lançaram vídeos-poemas, áudios e lives, partindo das suas reflexões acerca de textos como *A lição*, *Esperando Godot*, *Esta Propriedade está Condenada*, *o Auto da Compadecida*, *Yerma*, *A Cantora Careca*, e *o Balcão*.

Seguidamente desta ação, o coletivo pensou em vídeos manifestos através de vídeos curtos em sua página no *@dasliliths.ba*, um filme dirigido por uma das nossas integrantes, que participou da programação do Festival AudioTransvisual, cujo trabalho foi desenvolvido em uma oficina direcionada para trans e travestis de todo país. A live formativa “Boca foi feita pra quê”, em que trata de um espaço de convergência, onde existências dissidentes debatiam sobre as suas experiências e perspectivas de arte e vida, a participação em eventos como a parada do orgulho LGBTQIA+ da Bahia; a realização do espetáculo *Tibiras Online*, que foi desenvolvida

totalmente online, tomando como ponto de partida a trajetória de Tibiras, existência Tupinambá assassinada em praça pública em São Luís do Maranhão em 1614, um crime que marcou a história do Brasil, e foi considerado como primeiro assassinato lgbtfóbico registrado no período colonial do país.

Para além das atividades aqui mencionadas, também foram realizados projetos como Arritmia, em que quatro integrantes revisitaram um espetáculo de repertório do coletivo e transformaram em 4 cenas espetáculo, para serem apresentadas com a presença do público, e também com a cobrança de ingresso. Essas são algumas das muitas ações desenvolvidas pelo coletivo das Liliths, mas há ainda, a frequente contribuição do grupo de teatro Finos Trapos, que se concentrou na montagem de um espetáculo de repertório virtual intitulado de Corpo Presente; a produção do projeto Saberes e Experiências, em que os espetáculos de repertório do grupo, ficaram em cartaz de forma virtual e por fim, o registro de memória destas ações, lançadas em formatos de artigos e também capítulos de livros.

Importa nesta, manifestar o desejo destes coletivos, sobre os registro que estão sendo desenvolvidos através de espetáculos, relatos de experiência e outros, pois estes, através da gestão do seu espaço de criação, pensa sempre na permanência, mesmo que seja através de uma pequena e ínfima participação em eventos, pois os dois grupos de maneira expressiva, se concentram na continuidade, no desenvolvidos das suas ações individuais, mas também coletivas.

Referências

ALMEIDA, P H. de. A Cultura e a Economia In: **Curso de Formação e Qualificação de Gestores e Agentes Culturais** – Textos Compilados, Salvador, CULT – UFBA, 2008.

CORREIA. T. C. S. Sede de Grupo de Teatro: espaço de afeto dedicado à produção de memória e conhecimento. **Revista Trilhos**, Santo Amaro, V. 1. n.2 p. 136-151, 2021.

CORREIA. T. C. S. Relativizando a presença: a experiência física do olho no olho e do calor das trocas entre os corpos presenciais. **Revista Kiri- Kerê – Pesquisa e ensino**. Espírito Santo. V.1 n.7 p.385-398. 2021.

CORREIA, T. C. S. Teatralidades e performatividade no processo de criação do espetáculo corpo presente do Grupo de Teatro Finos Trapos. **Revista GIPE-CIT**, Salvador, Bahia. V.1. n. 46. p. 139 – 152. 2022.

CORREIA, T. C. S. Produzir e gerir virtualmente: um relato do projeto Saberes e Experiências da Evoé Casa de Criação. **Boletim Observatório da Diversidade Cultural**. Belo Horizonte. V.94 n.2 p.143-152. 2021.

CORREIA, T. C.S. **Caminhos e descaminhos na produção de teatro de grupo: Um relato de experiência do Grupo de Teatro Finos Trapos**. Salvador: EGBA, 2019.

COELHO, T. **Dicionário Crítico de Política Cultural (verbetes)**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

MAMEDE, M^a A. e GADELHA, R (Org.) **Economia Criativa – Uma nova perspectiva** (Anais do I Seminário Nacional de Economia Criativa) Fortaleza, Via de Comunicação, 2009.

RUBIM, L. (Org.) **Organização e Produção da Cultura**. (Coleção Sala de Aula - Vol. I) Salvador, EDUFBA, 2005.

RUBIM, A. A. **As políticas culturais e o governo Lula**. São Paulo: Editora Fundação Persel Abramo, 2011.

SILVA, F. A. B. da. **Política Cultural no Brasil 2002-2006: Acompanhamento e Análise**. (Coleção Cadernos de Políticas Culturais - Vol. II) Brasília, MinC, 2007.

Rocha, L. V. **Processos compartilhados em dança e teatro: entre nós e as relações de poder**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas – PPGAC-UFBA.- Salvador, 2019.

Sites

<http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/>

<http://www.cultura.ba.gov.br/>



DIÁLOGOS
SOBRE GESTÃO CULTURAL
8ª edição

GT 5 - Gestão cultural e cidade



A CONSTITUIÇÃO DO ESPAÇO TURÍSTICO EM JUAZEIRO DO NORTE-CE A PARTIR DA INSTITUCIONALIZAÇÃO DO ROTEIRO DA FÉ ATRAVÉS DO PLANEJAMENTO URBANO

*Bárbara Almeida Oliveira*¹⁹¹

Resumo

Centro de peregrinação desde o final do século XIX Juazeiro do Norte tem sua história, memória e identidade associadas diretamente à figura do Padre Cícero Romão Batista. Diante do exposto, a presente pesquisa tem como objetivo geral discutir a inserção do turismo no planejamento urbano da cidade de Juazeiro do Norte a partir da operacionalização das Romarias em objeto do planejamento estratégico de desenvolvimento econômico e urbano. Tendo em vista o caráter do objetivo aqui traçado, esta pesquisa se caracteriza em um estudo de caso de natureza qualitativa. Utilizou-se nesse percurso da pesquisa bibliográfica e documental como estratégias de coleta de dados e informações. Em relação à pesquisa documental, para o presente recorte, utilizou-se como fontes primárias o Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano (PDDU) e o Projeto Roteiro da Fé aprovados ainda no ano 2000. No decorrer dessa pesquisa foi possível compreender que a racionalização e operacionalização das Romarias como objeto do planejamento urbano foi desenvolvida – e implementada – principalmente, pela lógica do turismo religioso. Dessa forma, ocorreu a institucionalização do patrimônio cultural – especialmente os vinculados à imagem e história do Padre Cícero – como estratégias de constituição e manutenção de uma identidade turística. Com efeito, o Projeto Roteiro da Fé apresenta os espaços sagrados a partir da ideia de “pontos turísticos”, à medida que esse processo de integração das Romarias no processo de planejamento urbano se delinea pela perspectiva econômica, refletindo assim na turistificação da cidade ao (re)adequar os espaços à atividade turística.

Palavras-chave: Planejamento Urbano; Turismo Religioso; Romarias.

As manifestações e ritos de Juazeiro do Norte se (con)fundem com a própria história e identidade do território. A religião fez – e até certo ponto, ainda faz – parte de diferentes dimensões da constituição social, política, econômica, cultural e urbana do espaço juazeirense. Nesse sentido, o problema que se coloca aqui é compreender como as Romarias têm influenciado na produção do espaço identificado, físico e simbolicamente, com o Turismo Religioso. Em face do problema principal, delineiam-se os seguintes questionamentos: Como se desenvolveu a operacionalização das romarias em objeto do planejamento urbano? Quais as relações entre as Romarias e a turistificação da cidade?

¹⁹¹ Historiadora (URCA), bacharel em Administração Pública (UFCA), mestranda em Avaliação de Políticas Públicas (UFC). E-mail: barbaralmeidaoliveira@gmail.com

Diante do exposto, define-se como objetivo geral discutir a inserção das romarias no planejamento urbano da cidade de Juazeiro do Norte. Para tal, determina-se como objetivos específicos: a) caracterizar o território analisado e suas relações com a dimensão e identidade religiosa; b) Analisar as relações entre o Projeto Roteiro da Fé e a Turistificação de Juazeiro do Norte;

Como marco legal desse processo estabelece-se o ano de 2000 quando é aprovado o primeiro Plano Diretor do município e seus instrumentos correlatos (Plano Estratégico de Desenvolvimento Econômico, Plano de Estruturação Urbana, projetos estruturantes). O recorte temporal estabelecido se justifica, ainda, por ser identificado como o momento em que o planejamento urbano, realizado de forma descentralizada, integra um processo de autonomia dos entes da federação delineado na Constituição Federal de 1988.

Metodologia

Considerando a natureza do objeto de estudo optou-se pela pesquisa qualitativa, uma vez que essa possibilita a compreensão da natureza do fenômeno social. Utilizando-se da abordagem de estudo de caso que aproxima as discussões do campo teórico à realidade prática (YIN, 2001), adota-se tanto a pesquisa bibliográfica como a pesquisa documental como estratégia de coleta de dados.

Nesse sentido, definiu-se como unidade caso a cidade de Juazeiro do Norte, e para tal abordam-se os instrumentos de planejamento urbano: o Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano Integrado (PDDU) e os documentos integrantes deste: Plano de Estruturação Urbana, Plano Estratégico de Desenvolvimento e o Projeto Roteiro da Fé.

Sustentado na análise de conteúdo como método de interpretação das fontes (BARDIN, 2011), uma vez que a incursão inicial tem como finalidade identificar nas fontes paralelas as referências teóricas que subsidiam esse estudo. Por essa perspectiva, a análise de conteúdo se sustenta na técnica da análise temática, ao

elaborarmos como núcleo de sentido ou as questões relativas às romarias, turismo religioso e patrimônio cultural.

Referencial teórico

Considerando as possíveis contribuições do turismo para a sociedade, desde que desenvolvido de forma consciente e responsável, observa-se para a necessidade de inserção na agenda de planejamento para o setor de medidas e iniciativas que se sustentam na consciência ética, na preocupação com a justiça social e o meio ambiente, na sustentabilidade e respeito às minorias e a diversidade cultural, levando em consideração a inclusão social, considerando não somente o bem-estar dos visitantes, mas principalmente da população local. Ações que podem operar na mitigação e/ou evitar práticas predatórias e destrutivas (ONWTO, 2000).

Com efeito, a atuação da Administração Pública/Estado, sem desconsiderar a importância dos agentes privados, têm representado a principal função como agente regulador, e a partir da segunda metade do século XX e também fomentador da atividade turística (CRUZ, 2000).

No caso brasileiro a inserção do turismo como objeto de políticas públicas ocorre de forma gradual e dispersa, ganhando contornos específicos como objeto sistemático na agenda pública de planejamento durante a década de 1970 (NETTO; TRIGO, 2009 p. 57).

A partir da segunda metade da década de 1990 a 2008 a política pública de turismo é caracterizado como de ajustes nas estruturas públicas estaduais de turismo, assim como por uma postura mais profissional e séria dos gestores, contexto em que as estruturas estaduais de turismo se consolidam (CRUZ, 2000; NETTO; TRIGO, 2009). Um dos aspectos desse período são as políticas de descentralização da atividade. De acordo com Cruz (2000) o Estado assume uma postura de indução no setor, exemplos expressivos podem ser encontrados em grandes programas de governo gestados ainda na década de 1990, como o Programa de Ação para o Desenvolvimento do Turismo no Nordeste (PRODETUR-NE), as Diretrizes para uma Política Nacional de

Ecoturismo, o Programa de Municipalização do Turismo de 1994 - posteriormente substituído pelo Programa de Regionalização do Turismo no Governo Lula.

No início dos anos 2000, na gestão do então presidente Lula as políticas de turismo, além de continuarem a situar o papel do Estado como “indutor” do setor, passam a ser pensadas integradas às problemáticas sociais. Além do Ministério do Turismo, criado em 2003, os Planos Nacionais de Turismo 2003-2007 e 2007-2010 integram-se a essa realidade e direcionam para os investimentos sociais, em conjunto como os investimentos em infraestrutura, financiamento de projetos públicos e particulares (NETTO; TRIGO, 2009, p. 59).

Essas iniciativas em conjunto com as mudanças na forma de gestão descentralizada do turismo - delegando maior importância ao papel dos Estados, do Distrito Federal e municípios - atenuaram a centralização de poder e tomada de decisão, que, até então, se apresentava como uma das principais características do turismo nacional. Por essa perspectiva, o turismo passa a ser mais importante na cadeia produtiva em que diferentes atores e instituições - conselhos locais, associações, ONGs, departamentos e secretarias municipais de turismo, entre outros - passam a exercer e assumir maior responsabilidade nos processos de decisão (CRUZ, 2002; NETTO; TRIGO, 2009).

Essa conjuntura de planejar e descentralizar as atividades e destinos turísticos acabou por refletir na transformação espacial dos “novos” destinos. Em conformidade com Cruz (2000) o turismo compreende uma das atividades que desde o século XIX tem operado como agente condicionante do (re)ordenamento dos territórios. Tendo em conta que o turismo é “a única das atividades econômicas modernas que consome, elementarmente, o espaço” (CRUZ, 2000, p. 8). Nesse sentido, atenta-se para o papel determinante do Planejamento Urbano no processo de planejamento da atividade turística uma vez que:

(...) O consumo dos territórios pelo turismo envolve o consumo de um conjunto indissociável de bem e serviços que compõem o “fazer turístico”, isto é, ato de praticar turismo e tudo aquilo que essa prática envolve, em termos de objetos e de ações (CRUZ, 2000, p.9).

Nesse contexto, é possível observar associação direta do setor não apenas com as questões que atravessam a necessidade de uma política pública específica – mas ainda intersectorial – mas ainda com a política urbana, uma vez que estas definem,

estabelece, legisla e/ou controla os modos como se desenvolve a apropriação de uma determinada parte do espaço geográfico.

Em vista disso, a integração de forma planejada do turismo como um fator de desenvolvimento em diferentes dimensões – econômica, social, cultural, ambiental, urbana – pode ainda ser considerado como elemento determinante na turistificação de determinados espaços do território nacional. Tendência em que é possível observar o turismo como um fator determinante no (re)desenho das cidades (CRUZ, 2000, 2006).

O conceito de turistificação confere às relações entre espaço/território e turismo mais atenção. Conforme Knafou (2001, p. 72), por mais que seja um produto localizado em um determinado território, o "produto" não é capaz de gerar um "território turístico" ou o que o autor define como "território apropriado pelos turistas". Em relação aos territórios turísticos, o que o autor defende como "territórios inventados e produzidos pelos turistas" mantém relação tênue como operadores de turismo e com planejadores. Nesse sentido, o planejamento não atinge apenas o espaço, mas também a sociedade.

Por essa lógica, o conceito de turistificação é compreendido como o processo de transformação do espaço em produtos turísticos em que é desenvolvida a "constituição de uma ambiência própria para atender as dinâmicas do turismo" (BENEVIDES, 2007). O processo de turistificação compreende a (re)funcionalização do território em conformidade com as necessidades que emergem da atividade turística (KNAFOU, 2001).

Por essa perspectiva, Benevides (2007), defende que a turistificação define-se pelo (re)aproveitamento de recursos/atributos (produtivos, arquitetônicos, culturais, ambientais, culinários, fisiográficos e paisagísticos) existentes no território que são apropriados como atrativos e produtos destinados ao consumo turístico (BENEVIDES, 2007, p.92).

Diante do exposto, é possível constatar a partir do processo de descentralização das políticas públicas, iniciadas ainda na década de 1990 a nível federal e estadual, a importância que é delegada às Romarias, inseridas nas dinâmicas do turismo

religioso, no processo de desenvolvimento urbano e econômico do município. Conjuntura em que é possível ainda entender que é o poder público municipal que se constitui e como a principal agente de turistificação da cidade, ao atuar a mais de duas décadas na racionalização das Romarias a partir da lógica do turismo religioso, inserido esses movimentos como vetor de desenvolvimento socioeconômico na agenda pública.

Resultados e Discussões

Juazeiro do Norte ocupa posição estratégica na região do Cariri, sul do Estado do Ceará. É hoje o terceiro município mais populoso do Ceará com população estimada para 2021 em 278.264 pessoas (atrás de Fortaleza e Caucaia)¹⁹². Possui ainda a terceira maior densidade demográfica do Estado 1006,91 hab/Km² (atrás apenas de Fortaleza e Maracanaú) de acordo com o censo demográfico de 2010¹⁹³.

A cidade é uma das mais jovens do Cariri cearense, administrativamente, até 1911 esteve subordinada à cidade de Crato. O movimento de emancipação contou com a participação e iniciativa de Padre Cícero Romão Batista, que já nesse período gozava de prestígio social, político e econômico no vilarejo e nas regiões vizinhas, o que pode ser compreendido a partir da projeção que o sacerdote ganhou após o episódio conhecido como “Milagre da Hóstia” em 1898 (RAMOS, 2014).

A figura do sacerdote será uma constante na formação social, econômica, política e cultural do município. Alguns historiadores defendem que o crescimento da cidade, assim como a diversificação das atividades econômicas do território está atrelada a influência exercida pelo Padre, crescimento esse que não se arrefeceu nem mesmo após da sua morte (RAMOS, 2014; WALKER, 1999).

O movimento constante de milhares de romeiros anualmente rumo à cidade, após as

¹⁹²IBGE. Cidades – Juazeiro do Norte, Ceará. Disponível em:<<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ce/juazeiro-do-norte/panorama>>. Acessado em: 12 de dez. de 2021.

¹⁹³IBGE. Sinopse do Censo demográfico 2010, Ceará. Disponível em:<<https://censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?uf=23&dados=21>>. Acessado em: 13 de dez. de 2021.

notícias sobre o milagre da hóstia, resultou no crescimento demográfico e econômico do território, convergindo ainda a sua construção simbólica como “Capital da Fé”, consagrada pelo imaginário coletivo. A importância desses movimentos tornou-se, na contemporaneidade, objeto do planejamento urbano. Inseridos na agenda pública pela dimensão do turismo religioso, nas últimas duas décadas tem influenciado na turistificação da cidade, ou seja, na “constituição de uma ambiência própria para atender as dinâmicas do turismo” (BENEVIDES, 2007; KNAFOU, 2001).

Em termos cronológicos podemos estipular o ano 2000 como um marco nesse processo de integração entre Romarias, Turismo e Planejamento Urbano. Em 2000 o município sancionou seu primeiro, e até o presente, único Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano (Lei 2.572/2000). Cabe destacar nesse sentido que o PDDU se encontra desatualizado, uma vez que o Estatuto da Cidade (Lei nº 10.257/2001) estipula atualização decenal dos planos.

Entretanto, o PDDU e seus instrumentos correlatos (Plano Estratégico de Desenvolvimento, Plano de Estruturação Urbana e os projetos estruturantes, a exemplo do Projeto Roteiro da Fé) são aqui considerados como instrumentos determinantes na organização do espaço nas duas últimas décadas, por mais que a cidade de 2000 não seja mais a de 2022. Vale ressaltar ainda que por mais que tenha sido sancionado antes mesmo do Estatuto da Cidade (BRASIL, 2001) o PDDU adota a perspectiva do desenvolvimento sustentável e social e econômico.

Por essa lógica, foram fixadas quatro linhas estratégicas do desenvolvimento que se propõe torna o Juazeiro do Norte: 1) importante centro de turismo religioso da América Latina; 2) centro comercial regional de qualidade; 3) economia industrial forte e descentralizada, com produtos de valor agregado e; 4) atraente, equilibrado física e socialmente (CEARÁ, 2000a).

Em relação à temática aqui discutida, observa-se que na linha estratégica 1 - Torna o Juazeiro um importante centro de turismo religioso na América Latina - se definiu como componentes para consecução desta a criação de infraestrutura básica e social para promover e incrementar o turismo religioso. Essa iniciativa é associada, ainda, à "manutenção e preservação dos valores culturais desenvolvidos pela população local

e assimilados pelos visitantes” (CEARÁ, 2000a, Art. 8º). Dessa forma, deduz que a atividade turística é tomada como instrumento e elemento determinante na manutenção e preservação dos valores culturais.

Nesse processo, de dotar o território de infraestrutura básica e social é que foram definidos no Plano Estratégico de Desenvolvimento projetos interligados a dois componentes correspondentes as linhas estratégicas de desenvolvimento 1 do PDDU (Torna o Juazeiro do Norte importante centro de turismo religioso da América Latina):

Quadro 1 - Componentes e projetos da Linha Estratégica 1 do PDDU

COMPONENTE	PROJETOS
1.Criar infraestrutura para promover o turismo religioso	1:Criação de central de informações turísticas 2: Realização sistemática de pesquisa de fluxo turístico. 3:Construção de via de acesso aos pontos turísticos religiosos perimetral ao centro comercial. 4:Delimitação e urbanização da área de roteiro religioso na zona central da cidade. 5:Dimensionamento do abastecimento de água, esgotamento sanitário e coleta de lixo para períodos de pico. 6:Interligação da zona central de turismo religioso à Estátua do Padre Cícero, via teleférico. 7:Delimitação e urbanização de zona turística em torno da Estátua do Padre Cícero. 8: Construção de hotéis, pousadas, restaurantes e casas de shows.
2.Aproveitar sinergia do turismo religioso com outras formas de turismo de Juazeiro e municípios vizinhos	1:Realização de eventos profissionais. 2: Extensão do roteiro religioso ao Crato. 3: Realização de campanha regional de marketing do turismo

Fonte: Plano Estratégico / PDDU de Juazeiro do Norte (CEARÁ, 2000b).

É possível observar algumas estratégias que confluem para a noção de turistificação. A primeira compreende a própria definição de dotar o município de infraestrutura básica para a realização do turismo religioso. Projetos básicos de infraestrutura como as obras da via de acesso aos pontos turísticos religiosos perimetral ao centro comercial; delimitação e urbanização da área de roteiro religioso na zona central da cidade; delimitação e urbanização de zona turística em torno da Estátua do Padre Cícero). Assim como os grandes empreendimentos, como o Centro de Apoio aos Romeiros e o projeto mais recente de adequação da cidade as dinâmicas do turismo, o teleférico, que liga a zona central a Colina do Horto¹⁹⁴.

Outra estratégia de turistificação que podemos pontuar centra-se na definição de um espaço identificado e institucionalizado como a “delimitação e urbanização da área de roteiro religioso na zona central da cidade”. Esse projeto acabou operacionalizado em um Projeto Estruturante denominado Roteiro da Fé.

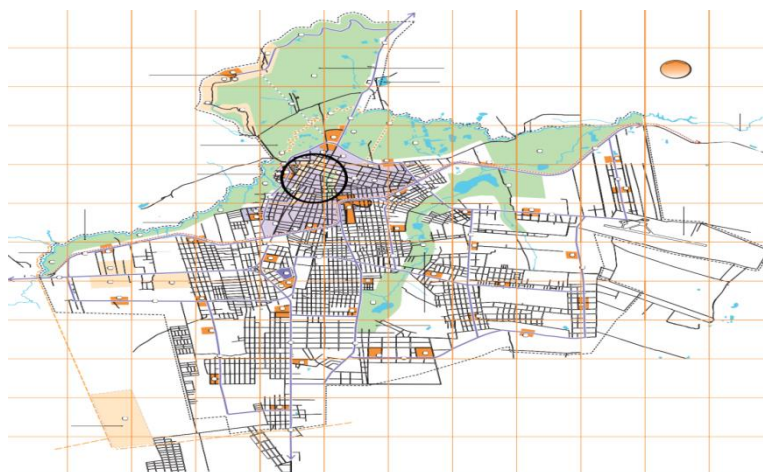
O Projeto Roteiro da Fé representa diretamente a integração entre as romarias e o espaço. O projeto desenvolve-se com objetivo de viabilizar o equilíbrio entre a Zona Central de Juazeiro do Norte e das Romarias. Dessa forma defende que a cidade deveria exibir em sua Zona Central uma boa qualidade arquitetônica e urbanística. Em conformidade com a Linha Estratégica 1 do PDDU (tornar o Juazeiro o maior centro de turismo religioso da América Latina) foi concebido uma série de intervenções estruturantes, orientando-se pela concepção de “melhoria da sanidade dos espaços centrais”. Por essa perspectiva, as ações do projeto têm como finalidade de promover:

(...) a requalificação da Zona Central da Cidade, organizando seus espaços de forma legível, com melhoria do desenho urbano, introdução de novos usos condizentes com a contemporaneidade, criação de novos espaços públicos, acessibilidade garantida e, fundamentalmente, a preparação da Cidade para recepcionar o crescente contingente de romeiros que chega a Juazeiro do Norte de modo confortável, ao mesmo tempo incrementando o comércio através da elevação da qualidade do desenho urbano e da recuperação de áreas degradadas... (CEARÁ, 2000c).

¹⁹⁴ Em maio de 2020 foram iniciadas as obras que conta com a contrapartida do Governo do Estado e está sendo realizada pelo Consórcio Colina do Horto integrado pelas empresas Andrade Mendonça, Lumali e Doppelmayr. O empreendimento recebeu R\$ 69,5 milhões de investimento do Estado e do Governo Federal através Ministério do Turismo. Disponível em: <<https://www.lumali.com.br/teleferico-juazeiro-do-norte>>. Acesso em: 20 de Dez. de 2021.

O mapa abaixo foi desenvolvido no momento de definição das áreas de intervenção dos projetos estruturantes que integram o PDDU. A área circulada corresponde a de alcance do Projeto Roteiro da Fé.

Figura 1 – Mapa da Área do Projeto Estruturante Roteiro da Fé



Fonte: Prefeitura Municipal de Juazeiro do Norte – Projetos Estruturantes ¹⁹⁵

A área do projeto abrange o Centro Histórico da cidade - estendendo-se pelos bairros do Centro, do Socorro e Salgadinho - e a definição da área de implementação do projeto é definida a partir de um “perímetro que conecta os principais centros de romaria religiosa”, interligando-se ainda aos bairros dos Franciscanos, Salesianos e Horto. Nesse sentido, a requalificação dos espaços guia-se, ainda, para a promoção e estímulo das potencialidades do turismo religioso. Fato que corrobora com essa ideia é o tratamento que os locais sagrados recebem na narrativa desses documentos: pontos turísticos:

Dentre os pontos turísticos principais, estão a estátua do Padre Cícero, na Serra do Horto, a antiga residência do Padre Cícero, hoje transformada em museu, a Igreja de Nossa Senhora do Socorro, que abriga o jazigo do Padre Cícero, o memorial do Padre Cícero e a Igreja Matriz, a dos Franciscanos e a dos Salesianos, sendo apenas estas duas últimas fora da área de caminhabilidade dos turistas religiosos (CEARÁ, 2000c, p. 30).

¹⁹⁵Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano. Plano de Estruturação Urbana – Projetos Estruturantes. Disponível em: <https://pdpjuazeiro.files.wordpress.com/2012/03/peu_m05_projetos-estuturantes_jua.pdf>. Acesso em: 15 de dez. de 2021.

Por esse ponto de vista, o Projeto Roteiro da Fé pode ser compreendido, ainda, como instrumento de operacionalização do que Ramos (2014) definiu como “geografia simbólica”, ou seja, determinados espaço que foram simbolicamente dotados de um valor, não apenas cultural, mas ainda pela dimensão do sagrado. A operacionalização dessa “geografia simbólica” como objeto de política pública emerge no bojo das transformações e demandas do turismo religioso e também pode ser visualizada na patrimonialização de bens culturais vinculados à dimensão da religiosidade. Nesse processo tem sido inseridas ainda ações de preservação do patrimônio cultural arquitetônico com a finalidade de manter uma imagética para a área que compreende essa parte do território.

Quadro 2 - Bens Tombados na área do Roteiro da Fé

BEM	LEI
Casarão Bezerra de Menezes	Decreto nº 425/2010
Farmácia dos Pobres	Decreto nº 425/2010
Residencial Alacoque Bezerra	Decreto nº 425/2010
Residencial Humberto Bezerra	Decreto nº 425/2010
Praça Padre Cícero e todo seu complexo	Lei nº 4364/2014
Bangalô de Sebastião Amorim	Decreto nº332/2017
Casa Museu do Padre Cícero	Decreto nº 459/2019
Associação Artesão Mãe das Dores	Decreto nº 459/2019
Grupo Escolar Padre Cícero	Decreto nº 459/2019
Abrigo Nossa Senhora das Dores	Decreto nº 459/2019
Antiga Sede do Bispado	Decreto nº 459/2019
Capela São Vicente de Paulo	Decreto nº 459/2019
Casa dos Milagres –	Decreto nº 459/2019
Capela do Socorro	Decreto nº 459/2019

Av. Padre Cícero, nº 592 ¹⁹⁶	Decreto nº 459/2019
Associação Comercial	Decreto nº 459/2019
Casa Santinho Xavier	Decreto nº 459/2019
Cantina Zé Ferreira	Decreto nº 459/2019
Rua São José, nº 110	Decreto nº 459/2019
Rua São José, nº 268	Decreto nº 459/2019
Casarão dos Viana	Decreto nº 459/2019
Rua Padre Cícero esquina com Rua do Cruzeiro, nº 286	Decreto nº 459/2019
Vila Lusitana	Decreto nº 459/2019
Rua Padre Cícero, nº 42	Decreto nº 459/2019

Fonte: Legislação Municipal de Juazeiro do Norte¹⁹⁷.

Além destes, integram ainda bens tombado pertencentes ao percurso dos romeiros, mas que estão fora do espaço de caminhabilidade do Projeto Roteiro da Fé estão: Monumento da Ceia Larga (Lei nº 4400/2014), Estações da Via Sacra (Lei nº 4451/2015) Casarão do Horto (Decreto nº 459/2019), Santuário São Francisco das Chagas (Decreto nº 459/2019).

De uma forma geral, na delimitação do espaço do Roteiro da Fé que será gradualmente patrimonializado bens imóveis da cidade, principalmente ligados às Romarias e ao Padre Cícero - Casa Museu do Padre Cícero, Casa dos Milagres, Praça Padre Cícero, Igreja de Nossa Senhora do Socorro, que abriga o jazigo do Padre Cícero, Igreja de Nossa Senhora das Dores (Matriz).

¹⁹⁶ Nomenclatura não condiz com o prédio tombado que na verdade está localizado na Rua Padre Cícero, 592, Bairro Centro.

¹⁹⁷ Disponível em: <<https://juazeiro.ce.gov.br/Prefeitura/Legislacao/>>. Acesso em: 20 de dez. 2021

Por essa lógica, a (re)funcionalização da área através das ações de requalificação do espaço, da construção de equipamentos públicos - como o Centro de Apoio aos Romeiros, o teleférico - e/ou o tombamento de imóveis ligados a história do Padre Cícero e das Romarias ou bens de valor arquitetônico histórico - em sua maioria vinculados a sujeitos políticos - tornam latente o alinhamento entre Estado, na figura do Poder Público municipal, a uma concepção de turistificação do espaço. Entretanto, é possível visualizar que a política patrimonial de preservação de bens culturais – principalmente imóveis – se configura de forma dispersa e muito alinhado à manutenção de uma imagética, que corrobora para o fortalecimento da identidade turística construída, principalmente pelo poder público. Pois um ponto a ser ressaltado nesse percurso é que os locais que estão legalmente protegidos são considerados como "pontos turísticos", circunscrevendo os romeiros na categoria de turistas.

Logo, o que se percebe desse caso em questão é que ocorreu nos últimos anos a apropriação das Romarias e dos espaços de devoção da cidade como elemento de indução da atividade turística. O que permite afirmar que está em curso o processo de turistificação da cidade de Juazeiro do Norte, a partir da operacionalização das romarias em objeto do planejamento urbano.

Considerações Finais

É possível considerar através do estudo de caso aqui esboçado, a necessidade e urgência em trazer para o campo do planejamento urbano as noções não apenas de transformação e diversidade, como ainda a associação destes aos interesses que se ampliem para além da dimensão econômica. As fontes aqui utilizadas nos permitem compreender a integração das Romarias no processo de planejamento urbano tanto pela perspectiva econômica como urbanísticas estão carregadas por ideia das potencialidades econômicas – por mais que isto não seja dito de forma explícita – o que pode ser lido, por exemplo, na identificação dos lugares de devoção como “pontos turísticos” ou na construção de uma infraestrutura básica para realização da atividade turística nesses locais, considerado sagrado para os visitantes/romeiros.

Assim sendo, ocorrem os usos e apropriações do patrimônio cultural na constituição de cenários que reforcem a identidade turística do município atrelada ao segmento do

turismo religioso. Sob a égide da requalificação do espaço, são desenvolvidos a partir da inserção das Romarias ao Planejamento Urbano a construção de ambiências que se valem da memória e da história, sentidos e símbolos forjados no seio da coletividade, da religiosidade popular, apropriados e (re)significados pelo poder público.

Dessa forma, através do caso de Juazeiro do Norte e à luz do referencial aqui explorado, é possível compreender que, apesar da fragmentação das políticas públicas, o as romarias têm se configurado em elemento determinante, tanto no que concerne ao planejamento urbano, como na elaboração de políticas de preservação do patrimônio cultural material e imaterial.

Nesse percurso, atenta-se a necessidade de se desenvolver através da intersetorialidade políticas públicas, que integrem a defesa do patrimônio à políticas habitacionais, de mobilidade urbana, turismo, meio ambiente, entre outras. Privilegiando nesse processo a inclusão social, valorizando assim as potencialidades não só econômicas e funcionais da cidade, mas também sociais e as identidades locais. Esse debate está longe de se esgotar, considerando o fato que a discussão aqui esboçada traz implícita, a ideia de processo, uma vez que ainda estamos vivenciando as tentativas de pensar a construção dessas cidades mais justas e inclusivas.

Referências

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2011.

BENEVIDES, Ireleno. **O amálgama componente dos destinos turísticos como construção viabilizadora dessa prática sócio-espacial**. GEOUSP Espaço e Tempo (Online), n. 21, p. 85-101, 2007.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF, 1988. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em: 20 de Dez. de 2021.

BRASIL. **Lei nº 10.257, de 10 de Julho de 2001**. Regulamenta os arts. 182 e 183 da Constituição Federal, estabelece diretrizes gerais da política urbana e dá outras providências.. Brasília, DF, 2001. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/leis_2001/l10257.htm>. 20 de Dez. de 2021.

CRUZ, Rita de Cássia Ariza da. **Política de turismo e território**. Contexto, 2000.

CEARÁ. **Decreto-lei nº 2.572, de 08 de setembro de 2000**. Dispõe sobre o Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano, PDDU de Juazeiro do Norte e dá outras providências. Prefeitura municipal, Juazeiro do Norte, CE, 08 de setembro de 2000a. Disponível em: <<http://www2.juazeiro.ce.gov.br/Legislacao/LEI%202572-2000.pdf>>. Acesso em: Set. de 2021.

CEARÁ. **PLANO ESTRATÉGICO**. Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano do Município de Juazeiro do Norte 2000b. Prefeitura municipal, Juazeiro do Norte – CE, 2000b. Disponível em: <<https://pdpjuazeiro.files.wordpress.com/2012/04/plano-estratc3a9gico-versc3a3o-final.pdf>>. Acesso em: 13 de Dez. de 2021.

CEARÁ. **Termos de Referência para Elaboração de Projeto Executivo (Projeto 01: Roteiro da Fé)**. Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano do Município de Juazeiro do Norte 2000. Prefeitura Municipal de Juazeiro do Norte – CE, 2000c. Disponível em: <https://pdpjuazeiro.files.wordpress.com/2012/04/termo-de-referc3aancia_01_roteiro-da-fc3a9-versc3a3o-final.pdf>. Acesso em: 15 de Dez. de 2021.

KNAFOU, Rémy. **Turismo e território: por uma abordagem científica do turismo**. In. RODRIGUES, Adyr Balastrieri (org.) Turismo e Geografia. Reflexões teóricas e enfoques regionais. São Paulo: HUCITEC, p. 62-74, 2001.

NETTO, Alexandre Panosso; TRIGO Luiz Gonzaga Godoi Trigo. **Cenários do turismo brasileiro**. São Paulo: Aleph, 2009.

NETTO, Alexandre Panosso. **O que é turismo**. Brasiliense, 2017.

ONU/OMT. **Recomendaciones sobre estadísticas de turismo**. ONU-WTO – Series M Nº 83 (Rev-1.0), 2000. Disponível em: <<https://unstats.un.org/unsd/statcom/doc00/m83-s.pdf>>. Acessado em: 23 de Dez. de 2021.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. **O meio do mundo: território sagrado em Juazeiro do Padre Cícero**. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2014.

WALKER, D. **Pequena biografia de Padre Cícero**. 5 ed. Juazeiro do Norte: Rocket Edition, 1999.

YIN, Robert K. **Estudo de caso: planejamento e métodos**. Trad. Daniel Grassi - 2.ed. -Porto Alegre : Bookman, 2001.

A CENA CARNAVALESCA DO BAIRRO SANTO ANTÔNIO ALÉM DO CARMO: ATORES, VALORES E PRÁTICAS.

*Mariella Pitombo*¹⁹⁸

Resumo

O objetivo dessa comunicação é discutir em que medida expressões culturais marginais (*off*) a um sistema institucionalizado de produção cultural jogam um papel deflagrador de dinâmicas culturais de determinados territórios, contribuindo igualmente para sua valorização cultural, econômica e urbana. Para tanto, utiliza o arcabouço teórico-metodológico ancorado no conceito de *cena cultural* para deslindar a dinâmica cultural do bairro do Santo Antônio Além do Carmo (Salvador-Bahia), mediante a análise de seu carnaval.

Palavras-chave: Cena cultural. Bairros Criativos. Coletivos culturais. Carnaval.

Era pré-carnaval e naquele sábado que antecedia a abertura oficial do carnaval de Salvador de 2018 fui na condição de foliã brincar o carnaval no Santo Antônio Além do Carmo promovido pelo Bloco “De Hoje a 8” (DHJA8). Mas algo ali me chamou a atenção. As ruas do bairro estavam lotadas de foliões, cenário já bastante diferente das edições anteriores, seja pela quantidade de pessoas ou pelo perfil do público que enchia as ruas. Através do meu olhar renitente na busca de compreensão de determinados fenômenos culturais, aguçou-me a curiosidade de entender as condições de possibilidade para a configuração daquele salto quantitativo, numa primeira piscadela, do carnaval daquele bairro. E algumas questões vieram à tona: como um evento promovido por um grupo “alternativo” teria atraído tal quantidade de pessoas, com perfis já um tanto distintos dos seus frequentadores “tradicionais”? Como aquele evento contribuía para a produção de espaços de entretenimento e lazer daquele bairro? Seria o coletivo DHJA8 uma das faces da expressão do badalado e controverso conceito de “classes criativas” de Richard Florida (2002)? E o Santo

¹⁹⁸Doutora em Ciências Sociais (UFBA), professora adjunta do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (CECULT/UFRB). E-mail: mariellapitombo@ufrb.edu.br

Antônio Além do Carmo estaria ganhando feições mais determinantes do que é considerado como um “bairro criativo” nos termos dos especialistas que gravitam em torno da chamada economia criativa?

O que presenciava ali parecia escapar às grades teóricas e interpretativas dos fenômenos analisados pelo conjunto de especialistas dedicados aos temas das cidades, bairros e classes criativas... E aqui explico os termos do que distingo como desviante das interpretações vigentes. Afinal, aquele carnaval não se tratava de um evento incluído na lógica das indústrias criativas e culturais, nem tampouco se dava numa metrópole cosmopolita do Norte Global, geralmente cenário dessas análises, onde se organizam os chamados clusters culturais, atravessados fortemente pelo vetor de alta tecnologia – objeto de preferência das análises. Tampouco era promovido por “classes criativas”, tal qual descritas à maneira de Florida, qual seja: profissionais que compõem uma classe econômica “cujo objetivo é inovar de forma significativa” e que mobiliza valores em torno da meritocracia, da capacidade individual, do empreendedorismo.

Ao eleger como objeto de investigação o coletivo DHJA8 como um dos agentes sociais dinamizadores das configurações socioespaciais e culturais que se formavam ali naquele pequeno espaço da cidade de Salvador não conseguia vislumbrar imediatamente a aderência desse grupo às características desenhadas por Florida. O caráter espontâneo, improvisado, informal e aparentemente desprovido de recursos de grande monta que possibilitava a existência daquele carnaval ia de encontro à lógica das indústrias milionárias que movimentam a grande massa de recursos que alimentam a chamada economia criativa. Não havia ali também sinais de intervenção dos poderes públicos (estadual ou municipal), seja no que se refere ao aporte de recursos diretos ao bloco, seja pela institucionalização daquela festividade traduzida em ações reguladoras típicas tais como fornecimento de infraestrutura (segurança, higiene, organização do trânsito, etc.) ou ações de promoção (programação oficial). Ao contrário, aquela manifestação que ganhara uma escala agigantada em tão pouco tempo parecia se configurar através de outro modo de fazer, mais íntimo, mais precário, mas, ainda assim, com fortes reverberações sobre o território.

O objetivo então que guiou a pesquisa foi compreender em que medida expressões

culturais marginais (off) a um sistema institucionalizado de produção cultural jogam também um papel deflagrador de dinâmicas culturais de determinados territórios, contribuindo igualmente para sua valorização cultural, econômica e urbana, mas a partir outras práticas não meramente econômicas, mas sobretudo sociais e culturais.

A oportunidade de realizar estágio pós-doutoral no Laboratório de pesquisa PACTE (Laboratório de Ciências Sociais), vinculado à Universidade de Grenoble Alpes/Sciences Po-Grenoble, ofereceu-me a chance de acessar um outro arcabouço teórico-metodológico para a interpretação do objeto eleito, mediante minha inserção no âmbito do projeto de pesquisa SCAENA – Scènes culturelles, Ambiances et Transformations Urbaines, em execução por uma rede de laboratórios de diferentes universidades francesas. O referido projeto sustenta-se no conceito de cena cultural a fim de abranger as complexas articulações que se estabelecem entre determinada oferta artístico-cultural, as configurações urbanas e a organização social do território. Ainda em fase inicial, o projeto se orienta por um instigante protocolo de investigação e de observação das cenas culturais a partir de uma abordagem multidimensional e interdisciplinar que se ocupa de correlacionar os aspectos sociais, econômicos, urbanos e estético-sensíveis que configuram uma cena cultural.

Ancorando-se no aludido referencial teórico e nos dados recolhidos na pesquisa de campo, a presente análise se concentra na compreensão da cena cultural do Santo Antônio Além do Carmo, com ênfase empírica no carnaval do bairro promovido pelo coletivo cultural DHJA8, destacando sua forma de produção e organização, o crescimento dessa manifestação e sua repercussão para a visibilidade para o bairro. Ao orientar suas práticas de criação e produção por outros valores, para além da mercantilização, alguns coletivos culturais acabam por abrir horizontes alternativos para a organização social da criatividade, e por consequência, para a invenção e novos usos de espaços urbanos criativos. Tal contexto descortina formas singulares de produção cultural e impõe-se como novos desafios aos formuladores de políticas culturais na medida em que põem em cheque intervenções públicas verticalizadas, sem diálogos com os atores sociais que dinamizam os territórios.

Das “cidades criativas” à cena cultural: uma alternativa teórico-metodológica

Nas últimas décadas, a relação entre cultura, economia e criatividade tem gerado discursos e práticas que enfatizam o potencial de desenvolvimento econômico a partir da produção de bens, serviços e produtos culturais. A “economia criativa” e seus correlatos (cidades, bairros, classes criativas) tem funcionado como espécie de conceito-marca (Gibson & Klocker, 2004) que tem orientado as políticas de desenvolvimento de diversos países. Na intenção de fomentar esses territórios de inovação econômica num contexto intensamente competitivo muitos países reorientaram suas estratégias de desenvolvimento para esse segmento, estimulando assim a valorização individual de cidades e territórios vocacionados para tal fim, mirando no horizonte o selo de “cidade criativa”. Geralmente ancorados numa lógica verticalizada, tais processos de renovação das cidades desdobram-se fenômenos não-programados como processos de gentrificação, desigualdades socioespaciais, turistificação, privatização dos espaços públicos e consequente desconsideração por outras formas de expressão e organização artístico-cultural e social que também contribuem para a valorização dos espaços urbanos.

A promessa de um “Eldorado” econômico surge a partir da experiência de países centrais e passam a se disseminar internacionalmente vindo a incorporar-se nas agendas políticas de países não-centrais, como o Brasil. Parte-se da hipótese de que a produção cultural brasileira é realizada majoritariamente por um grande contingente de pequenos grupos e coletivos culturais que possuem dinâmicas muito particulares de produção artístico-cultural. Embora possuam baixo grau de institucionalização, recursos escassos e alternativas de sustentabilidade originais, muitos desses coletivos culturais colaboram, não sem tensões, para o florescimento cultural, simbólico e também econômico de cidades e territórios. Nesse sentido, as correntes teóricas e conceitos derivados que gravitam em torno da economia criativa parecem ser insuficientes para interpretar fenômenos culturais distintos daqueles que configuram nas metrópoles globais. Ademais, tais interpretações, dão demasiada ênfase seja na oferta da produção cultural, concentrando-se nas análises das cadeias produtivas e nos seus espaços de aglomeração, seja na dimensão do consumo cultural, sem se debruçar sobre as articulações complexas que se engendram entre oferta cultural, modos de vida, consumo e formas urbanas específicas do território sobre o qual se plasmam determinadas cenas culturais (Ambrosino, Sagot-Duvaouroux, 2018).

Como alternativa teórico-metodológica e empírica, é acionado aqui o conceito de cena cultural (Will Straw, 2004, 2015; Daniel Silver e Terry Clark, 2015) para análise da complexa montagem que se estabelece entre determinada oferta artístico-cultural, sua cadeia de agentes sociais, as configurações urbanas e a organização social de um território. Amparada no modelo teórico e metodológico em uso pelo projeto SACAENA, a hipótese que nos é que as cenas culturais não nascem em qualquer espaço e que determinadas configurações urbanas (seus aspectos morfológicos, arquiteturas, históricos e socioculturais) se prestam melhor à emergência de cenas do que outras. Os centros das grandes cidades acabam sendo os espaços que artistas e trabalhadores criativos elegem para se instalar tendo em vista a geografia reticular que se conforma nessas zonas, mediante sua rede densa de agentes, intermediários e espaços culturais – condição que promove aproximações geográficas e simbólicas, criando assim as condições para o estabelecimento de determinada cena.

São duas as tradições de pesquisa que utilizam o conceito de cena, a saber: os estudos sobre música popular e os estudos sobre políticas urbanas. Predominantemente utilizado para a análise das dinâmicas da música popular, o conceito foi se expandindo para a investigação de outros fenômenos culturais urbanos que envolvem outras tantas linguagens artístico-culturais. Desse modo, o conceito ampliou-se e começou a ser adotado por uma série de estudiosos, tais como Daniel Silver e Terry Clark (2015) ocupados em interpretar as condições de possibilidades da emergência de expressões artístico-culturais, mas a partir da dimensão físico-espacial e da materialidade dos fatos e representações estabelecendo assim um cruzamento interdisciplinar entre estudos urbanos e sociologia da cultura (Guibert e Bellavance, 2015).

O protocolo de investigação proposto pelo aludido projeto SACAENA toma o conceito de cena como um espaço de interação social de onde emanam a energia social e criativa das cidades. As cenas culturais resultam da coprodução entre atores sociais, a população, as instituições, escapando assim de uma oposição binária entre sujeito e objeto, oferta e demanda cultural. São espaços abertos à experimentação, à bricolagem e à invenção de práticas e modos de organização de expressões artístico-culturais. É a partir dessa perspectiva que a cena cultural do Santo Antônio Além do Carmo será aqui analisada.

A cena cultural do Santo Antônio Além do Carmo

O Santo Antônio Além do Carmo é um dos bairros mais antigos de Salvador e está localizado no Centro Histórico da cidade em zona de proteção rigorosa, segundo os critérios do Instituto Patrimônio Histórico e Arqueológico Nacional (IPHAN). Nos últimos 15 anos vem passando por um movimento espontâneo de florescimento cultural que não é necessariamente fruto de intervenções diretas dos governos, mas de iniciativas de artistas, coletivos culturais, de empresários dos ramos da gastronomia e hotelaria e também de seus moradores.

A partir da década de 1990, o bairro passa por uma mudança no seu perfil populacional – de teor mais qualitativo do que quantitativo – pois presencia um afluxo de novos moradores (sobretudo estrangeiros e brasileiros da região Sudeste e mais recentemente por baianos que optaram por migrar para o bairro). Esse novo contingente é formado em sua maioria por uma classe média formada por profissionais liberais, artistas que fizeram do bairro seu lugar de moradia, mas também de trabalho. Se tomarmos como referência o estudo realizado pela empresa de consultoria OVERBRAND (2012), ao menos 110 empreendimentos – sem contar os artistas e coletivos autônomos – movimentam a economia criativa do bairro, reunindo um conjunto de galerias, espaços culturais, ateliês, bares, restaurantes o que lhe confere uma dinâmica cultural própria, marcada por estilos de vida e práticas de consumo cultural que poderíamos chamar de “alternativo”.

Em 2018, o bairro ganhou ainda mais visibilidade por ter servido de cenário para a novela global “O segundo Sol”, condição que alterou seu cotidiano, afetando a dinâmica social e cultural da localidade mediante crescimento de afluxo de visitantes e eventos culturais.

Por ser um bairro residencial e ainda que aglomere um importante conjunto de patrimônios históricos, sua cena cultural possui algumas especificidades. Naquela localidade não há a presença de grandes equipamentos culturais mais clássicos como teatros, óperas, grandes galerias de arte ou salas de concerto, elementos que contribuiriam para conformação de uma cena cultural, como assim preconiza alguns

autores (Silver e Clark, 2015). No Santo Antônio a malha de espaços e equipamentos culturais têm um caráter menos tradicional e ganha contornos mais flexíveis e mesmo inusitados. As ruas do bairro com sua herança histórica, a sua praça principal, o pôr do Sol que se avista da Baía de Todos os Santos, os sobrados e casas, e até mesmo o pátio da Igreja do Santo Antônio passam a figurar também como espaços que proporcionam a produção, circulação e práticas de consumo cultural.

Com o afluxo de novos moradores pertencentes à classe artístico-cultural, o Santo Antônio vem presenciando a configuração de uma dinâmica cultural específica, fortemente marcada por uma *tecnologia de baixa intensidade*. A premissa que orienta a presente pesquisa é de que a dinâmica de funcionamento dos coletivos culturais que fazem a cena cultural do Santo Antônio se baseia numa espécie de geografia reticular que ancora seu modo de organização numa lógica de rede, cooperação, associativismo e baixo grau de institucionalização, mas que ainda assim promovem impactos sociais, culturais e econômicos relevantes em seu território de atuação. Como muitos dos artistas presentes na cena cultural do Santo Antônio são também residentes do bairro, a concentração de intermediários culturais (designers, produtores culturais, estilistas, artesãos, músicos) promove uma rede social e cultural de colaboração e que potencialmente gera inovações na sua produção. O modelo de “produção” dos grupos culturais repousa num fazer artesanal, animado por uma lógica de bricolagem, de experimentação, de improvisação e realização de seus projetos com poucos recursos financeiros. Nesse sentido, poderíamos classificar a cena cultural do Santo Antônio, como uma cena *off*, nos termos que sugere Elsa Vivant (2006). Para a autora, uma cena *off* não é fruto nem de intervenções diretas do poder público, nem de agentes privados, mas configura-se como um espaço de transgressão que se baseia em regras próprias, fruto da ação coletiva e da autogestão – como veremos a seguir esse é o protótipo de atuação do Coletivo DHJA8. Nesse sentido, as cenas *off*, mesmo escapando de toda planificação, têm a capacidade de imprimir dinâmicas específicas nos espaços urbanos, contribuindo para sua valorização.

São muitos os coletivos culturais, grupos, artistas, espaços e práticas culturais que hoje povoam o bairro e dão vida à sua cena cultural. Mas talvez o samba seja a linguagem que tem comparecido como um marcador identitário das expressões culturais mais vigorosas que ali ganham vida. A partir do ano de 2011, desde que o

Largo do Santo Antônio passou a ser ocupado às últimas sextas-feiras do mês pelas rodas de samba promovidas pelo grupo musical Botequim, um afluxo de novos consumidores do bairro começou a se formar com maior intensidade. A prática de frequentar rodas de samba não se dá num vazio cultural. Essa linguagem, antes restrita a bairros populares, passa a conformar as práticas de consumo cultural das classes médias que buscam nas expressões populares uma fonte de valorização da “tradição” e da “autenticidade”. Tais práticas de consumo funcionam então como marcadores identitários, conformando estilos de vida específicos.

Ademais, as referidas rodas de samba serviram de inspiração para a criação do Bloco “De Hoje 8”, importante coletivo cultural do bairro, tomado aqui como heurístico das formas de expressão e modos de organização que perfilam a cena cultural do Santo Antônio.

O “Bloco De Hoje a 8”: a expressão da inovação sociocultural de um coletivo alternativo

Constituído como “uma iniciativa coletiva de amigos, parceiros e demais amantes do samba que buscam valorizar, divulgar e fomentar a tradição do samba”, o bloco então é criado em 2011 e tem sua primeira saída nas ruas do Santo Antônio, no sábado que antecedia o carnaval do ano de 2012. Tem seu nome inspirado na expressão baiana “de hoje a oito” que significa daqui a uma semana, tornando-se uma das suas características definidoras, qual seja: realizar seu desfile no sábado que antecede a semana oficial do carnaval. O estilo musical escolhido pelo bloco foi o samba-enredo, um tanto quanto incomum para a tradição baiana do samba, marcada sobretudo pelo samba de roda e pelo pagode.

Desde o início, a intenção era criar uma alternativa aos padrões do carnaval baiano, que como se sabe, ainda carrega um traço fortemente privatizante e uniformizador, cristalizado pela sua organização em torno de blocos comerciais e camarotes. Desse modo, o DHJA8 mobiliza uma tendência em voga em algumas cidades brasileiras (Olinda, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e mais recentemente em São Paulo) de revalorização de antigos carnavais, cujo princípio se orienta pela livre ocupação do espaço público, pela espontaneidade do brincar e pela recuperação da prática de se fantasiar.

Desde sua primeira saída em 2012, o bloco já desfilou durante nove anos seguidos pelas ruas do Santo Antônio, angariando a cada ano um número expressivo de foliões. Não por acaso, foi esse notável crescimento que deflagrou a minha curiosidade sociológica em tentar compreender as tramas que se teciam na conformação dessa expressão cultural. Como dito na introdução desse trabalho, o interesse que me guiava era compreender como um pequeno coletivo, não aderente às lógicas comerciais do mercado cultural e sem apoio dos poderes públicos, tinha alcançado tamanha evidência, o que, por consequência, trazia impactos e transformações no dinamismo cultural daquela localidade.

Comunitarismo, não-hierarquia, laços afetivos, forte contestação política baseada num discurso anti-gentrificação e compromisso ético com o território, atitude anti-mercadológica são princípios que compõem a gramática axiológica que orienta as práticas de organização do coletivo. O bloco não é um projeto profissional de nenhum dos membros envolvidos, ou seja, não é fonte de renda para seus realizadores. Questionados sobre a possibilidade de profissionalização do bloco, a resposta é unívoca: não os interessa. O grupo não conta com financiamento nem da iniciativa privada, nem dos poderes públicos, ainda que ambas as instâncias (uma indústria do ramo de bebidas alcoólicas e a prefeitura de Salvador) já tenham demonstrado interesse em subsidiar o bloco mediante patrocínios ou apoios institucionais. Tais ofertas de subvenção foram negadas pelo coletivo, postura sustentada no princípio que lhes guia: a recusa de uma possível transformação da natureza do bloco, passível de vir a tornar-se uma agremiação guiada por uma lógica comercial. Uma alternativa financeira que poderia ser abraçada como meio de sustentabilidade econômica do bloco, esse caminho não é desejado pelo coletivo pois o compreendem como uma espécie de ameaça ao *ethos* que lhe conforma, qual seja: autonomia e liberdade - “carnaval livre é nossa onda”, afirma um dos membros.

A principal fonte de financiamento para viabilizar o desfile do bloco no Carnaval advém das festas realizadas durante o verão no pátio da igreja do Santo Antônio. As festas ocorrem geralmente aos sábados das semanas que antecedem o carnaval. Consistem em “ensaios do bloco”, tendo a participação de outros grupos musicais, geralmente também residentes no Santo Antônio. De forma inusitada, as festas realizadas pelo

coletivo DHJA8 no pátio da Igreja do Santo Antônio contribuíram consolidar uma instituição religiosa como um importante espaço cultural do bairro na medida que vem se tornando um agente impulsionador da dinâmica cultural local, uma vez que abriga uma pluralidade de eventos (shows, festas comunitárias, etc.) durante todo o ano.

Uma trama densa de atores sociais se enreda para que o bloco ganhe as ruas. Interações sociais inusitadas se instalam, apoiando-se numa complexa e variada rede de agentes afiliados por laços afetivos e proximidade geográfica, deflagrando um movimento que se forja essencialmente nas fronteiras do bairro. Desse modo, a cena cultural construída pelo carnaval do DHJA8 envolve artistas, amigos, moradores e instituições religiosas, todos enredados diretamente na feitura das festas, reunidos por um modo de fazer espontâneo e autônomo, mas que tem gerado importantes impactos sociais, culturais e econômicos para a localidade.

Pelo quadro exposto, depreende-se um traço marcante da dinâmica do coletivo DHJA8, qual seja: uma forte ancoragem no território, pois aciona diversos agentes locais para sua realização, além de promover vínculos culturais, econômicos e sociais com os moradores do bairro. Segundo os membros do coletivo, o bloco DHJA8 é um dos projetos mais “abraçados” pelo bairro como um todo, pois mobiliza várias dimensões no qual os residentes são incluídos. Culturalmente, pois muitos participam como foliões e relatam o prazer de ter um desfile carnavalesco passando por suas janelas, além de ser o deflagrador para a organização de pequenos eventos festivos privados que gravitam em torno das residências. Desse modo, toda uma rede de micro-festividades paralelas vai se organizando em torno da efeméride da saída do bloco. Segundo o coletivo, a dimensão econômica é a instância mais agregadora mobilizada pelo desfile do DHJA8, pois envolve uma diversidade de agentes que se beneficiam dos impactos econômicos gerados pela festa, incluindo um conjunto de moradores que realiza pequenos serviços ou que se envolve no comércio ambulante gerado no dia da festa, conformando assim uma pequena cadeia produtiva informal, além do comércio formal composto por bares e restaurantes. O desfile do DHJA8 é um evento que deflagra uma grande expectativa por parte de alguns moradores, principalmente os de renda mais baixa, pois miram a festividade uma possibilidade de obter uma pequena renda. Já na dimensão social, o coletivo promove ações comunitárias de diálogo com os moradores, cristalizadas em visitas às residências e à

elaboração de comunicados com orientações sobre a dinâmica da festa, contendo quesitos sobre higiene, segurança e poluição sonora ou ambiental, reiterando um princípio forte que orienta o coletivo: o engajamento com a vida social do bairro.

Evidentemente que a realização de evento de tal magnitude provoca também tensões e conflitos, mas, segundo os organizadores, esta tendência é residual se comparado à adesão da festa por parte dos moradores. Paradoxalmente são os residentes mais recentes, oriundos de classes médias mais intelectualizadas, que hoje compõem como a força de resistência e críticas aos desdobramentos do carnaval do Santo Antônio. Segundo relatado por um dos nossos informantes, os recém-chegados manifestam certa resistência pois vêm no crescimento do carnaval um vetor potencial de gentrificação do bairro, reiterando assim a disposição um tanto quanto já clássica na racionalidade dessa fração de classe: a atuação como sujeito objetivante de um processo que insistem em criticar, operando assim uma racionalidade ambivalente entre discurso e prática.

Cumprindo uma trajetória de crescimento contínuo, em 2018, o desfile do bloco atraiu cerca de dez mil pessoas espalhadas pelas estreitas ruas do Santo Antônio, culminando num certo agigantamento inesperado e não desejado pelos seus organizadores. Tal condição acarretou danos ao ecossistema do bairro, seja pela poluição sonora e higiênica gerada, seja pelos pequenos transtornos causados aos residentes. Os efeitos desse crescimento não passaram incólumes pelos organizadores do coletivo, deixando-lhes rastros de inquietação e conflitos no que se refere à escala que o desfile ganhou nos últimos anos. O rescaldo dos efeitos não desejados pelo desfile de 2018 provocou até mesmo o questionamento sobre a saída do bloco em 2019, uma vez que contrariou alguns valores caros ao grupo, sobretudo no que se refere ao comprometimento social e ecológico com o bairro. No verão de 2019 concertos de proporção e estética atípica para os eventos comumente realizados ali, começaram a compor a paisagem do bairro, carreando um maior número de pessoas e um novo perfil de visitantes. A apreensão que marca a fala da maioria dos depoentes refere-se, sobretudo a uma possibilidade de desfiguração das características identificadas ao Santo Antônio, qual seja: um bairro residencial, bucólico e boêmio, afeito a uma determinada estética nas suas práticas de produção e consumo cultural, digamos “alternativa” e “underground”.

Ademais, o agigantamento do carnaval do Santo Antônio sinaliza também para a tendência de uma possível institucionalização (não desejada pelos seus criadores) da festividade que se iniciou sem grandes pretensões e hoje se avolumou consideravelmente a ponto de se tornar alvo de interesses da indústria do carnaval baiano. Os membros do coletivo DHJA8 já portam uma reflexividade sobre essa tendência, pois são conscientes dos riscos e efeitos não-programados envolvidos no superdimensionamento que o carnaval do Santo Antônio ganhou nos últimos anos. Contudo, parecem não abrir dos princípios que orientam sua prática carnavalesca ao recusar participar das seduções para sua institucionalização quando afirmam: “a gente não é refém da nossa criação, a gente não se obriga a manter nada em nome do sucesso”.

Considerações finais

Será o destino do Santo Antônio Além do Carmo gentrificar-se? Essa é uma inquietação que perpassa a fala da maioria dos depoentes. É ainda difícil de vaticinar sobre o futuro do bairro, tendo em vista uma série de circunstâncias: projetos futuros de intervenção urbana pelos poderes públicos, o efeito “moda” pós-novela, a crise econômica e política que o país atravessa e a própria dinâmica social do bairro. Com o quadro analítico que elaboramos nesse breve estudo, é possível apontar algumas tendências gentrificadoras, cristalizadas, por exemplo, pelo interesse de blocos carnavalescos comerciais em desfilarem no bairro; pela valorização dos imóveis mediante a instalação de uma classe média intelectualizada e compra de imóveis por celebridades; pelo crescimento do número de eventos culturais e do afluxo de visitantes e consumidores culturais do bairro. Como afirma Straw (2015), a noção de cena traz a reboque uma lógica gentrificadora, uma vez que as cenas culturais propiciam uma espécie de “suplemento de sociabilidade” que transborda as fronteiras dos espaços, revelando assim a efervescência das cidades. Tal fenômeno não passa incólume seja aos olhos poderes públicos, seja pelo interesse da iniciativa privada, tornando-se um atraente ativo econômico, que podem trazer a roldão processos gentrificadores.

Há de se acrescentar ainda que acionar o conceito de cena enquanto instrumento teórico e metodológico contribui para deslindar, numa perspectiva multidimensional (cultural, estética, econômica, geográfica e social), as dinâmicas específicas da criação cultural que dão vida às cenas culturais de determinadas localidades. Dispor de análises com tais características pode subsidiar a formulação e implementação de políticas culturais mais horizontais, mediante o reconhecimento das especificidades dos ecossistemas culturais locais, superando assim, uma intervenção pública verticalizada e de frágil diálogo com quem faz e inventa criativamente as cidades.

A configuração do carnaval do bairro do Santo Antônio Além do Carmo promovido pelo coletivo “De Hoje a 8” é uma clara expressão do resultado de uma outra forma de se criar um “bairro criativo”, para além de uma lógica puramente econômica, uma vez que se sustenta em processos coletivos de criação, cujas práticas se organizam e são orientadas por um modo de fazer baseado em processos colaborativos, horizontais e um tanto quanto desviantes, mas que ainda assim produzem impactos consideráveis na dinâmica cultural e também econômica do bairro. Reiterando a inspirada sugestão proposta por Ambrosino e Guillon (2016, p. 36): não seria a hora de reabilitar a ideia de “cidade criativa”, ultrapassando a ideia de criatividade pautada no talento individual e na propriedade intelectual, para abrir espaços para outras lógicas baseadas em processos coletivos de inovação social que dão vida às cenas culturais e reinventam os espaços de partilha e modos de viver em comum?

Referências

AMBROSINO, Charles; SAGOT-DUVAUROUX, Dominique. **Scènes urbaines: vitalité culturelle et encastrament territorial de la création artistique**. In: TALANDIER, Magali; PECQUEUR, Bernard. *Renouveler la géographie économique*. Paris: Economica/Anthropos, 2018, p. 105-120.

AMBROSINO, Charles; GUILLON, Vicent. **Penser la métropole à “l’âge du fair” : création numérique, éthique hacker et scène culturelle**. *L’Observatoire: la revue des politiques culturelles*. Grenoble, n. 47, 2016, p.31-36.

FLORIDA, Richard (2002). **The rise of the creative class...and how it’s transforming work, leisure, community and everyday life**. EUA : Basic Books.

GIBSON, Chris; KLOCKER Natascha (2004). **Academic publishing as “creative” industry, and recent discourses of “creative economies” : Some critical reflections**. *Area*, v. 36, n. 4, p. 423-434.

GUIBERT, Gêrôme; BELLAVANCE, Guy. **La notion de «scène», entre sociologie de la culture et sociologie urbaine: Genèse, actualités et perspectives.** *Cahiers de recherche sociologique*, n. 57, 2014.

OVERBRAND. **Projeto Territórios Criativos Cadastramento e Situação dos Empreendimentos Comerciais do Território do Santo Antônio Além do Carmo.** Salvador, 2012.

SILVER, Daniel; CLARK, Terry Nichols. **The Power of Scenes, Cultural Studies**, 29:3, 425-449, 2015.

STRAW, Will. **Cultural scenes. Loisir et société/Society and Leisure**, vol. 27, n. 2 2004, p. 411-422.

_____. **Above and below ground.** In: GUERRA, Paula; MOREIRA, Tânia. *Keep it Simple, Make it Fast! An approach to underground music scenes.* Porto: Universidade do Porto, 2015, p. 407-414.

VIVANT, Elsa. **Le rôle des pratiques culturelles off dans les dynamiques urbaines.** *Géographie.* Université Paris VIII Vincennes-Saint Denis, 2006. Français. <tel-00257227>

**O PROCESSO DE BRANQUEAMENTO DO TERRITÓRIO E A LUTA
ANTIRRACISTA NA PEQUENA ÁFRICA: A CULTURA E ECONOMIA CRIATIVA
NAS DISPUTAS DE TERRITÓRIO.**

Lisyanne Pereira Ribeiro¹⁹⁹

Resumo

O trabalho tem por objetivo analisar os desdobramentos do empresariamento/empreendedorismo urbano nas políticas públicas de fomento à cultura na zona portuária do Rio de Janeiro, face ao processo de branqueamento do território desencadeado, dentre outras formas, por diferentes intervenções urbanas ao longo da história e, mais recentemente, ao projeto Porto Maravilha. Destacam-se as recentes disputas territoriais ligadas à preservação da Pequena África, envolvendo movimentos sociais e grupos culturais ligados às territorialidades negras na Pequena África na luta pelo acesso às políticas culturais na região, e as iniciativas culturais rentáveis e parcerias público privadas. Pode-se verificar que promoção de ações culturais na lógica da cidade empresa, para a venda dos atributos da zona portuária.

Palavras-chave: Branqueamento do território; Empreendedorismo urbano; Políticas culturais.

Este artigo pretende analisar os desdobramentos do empresariamento urbano/empreendedorismo urbano nas políticas públicas de fomento à cultura na zona portuária face ao processo de branqueamento do território. Este, desencadeado, dentre outras formas, por diferentes intervenções urbanas ao longo da história e, mais recentemente, ao projeto Porto Maravilha. Para compreender as disputas territoriais ligadas à preservação da Pequena África será apresentado um breve resgate histórico das principais intervenções urbanas realizadas na zona portuária ligadas à promoção de ações culturais na lógica da cidade empresa, em que a cidade do Rio de Janeiro é apresentada como modelo de planejamento urbano. Neste sentido, para a venda dos atributos da nova Zona Portuária, novos símbolos são inventados em detrimento das manifestações culturais que remetem a cultura negra e as políticas culturais tornam-se cada vez mais evidentes nas disputas territoriais.

Observava-se que atores sociais, circuitos turísticos, patrimônios culturais, coletivos, dentre outros, são atingidos pela lógica do empresariamento urbano e da economia

¹⁹⁹Mestranda no Programa de Pós-graduação em Planejamento Urbano e Regional do Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional (IPPUR), Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: lisypr@hotmail.com

criativa. Estes, são colocados como mercadoria, assim, a própria identidade do território se torna um produto a ser vendido na cidade empresa, sob um novo modelo de gestão baseada na em parcerias público privadas (PPP) que seguem diretrizes do Planejamento Estratégico (PE) da cidade. O (PE) apoiado nos princípios de gestão influenciada pelo neoliberalismo propagam o discurso de eficácia exercida pelo setor corporativo, baseada na lógica de desempenho e prestação de serviços. O Porto Maravilha é um grande exemplo desse modelo, em que instituições privadas são responsáveis pela administração de equipamentos culturais na região e, portanto, são privilegiadas pelas políticas culturais.

Dados apresentados pela prefeitura do Rio de Janeiro sobre ações de intervenção na zona portuária revelam que a maior parte dos recursos destinados à cultura são repassados para parcerias público privadas. Nesse modelo de cidade empresa, a gestão de espaços culturais como museus e outras iniciativas promovem novos símbolos culturais em detrimento dos grupos culturais negros atuantes historicamente. Hoje, esta área, encontra novos mercados diante dos novos símbolos culturais do Projeto Porto Maravilha que podem ser consumidos, descontextualizada do histórico do território da Pequena África, como exemplos: o Boulevard Olímpico, o Museus do Amanhã, O Museu de Arte do Rio, Roda Gigante, feiras e eventos de empreendedorismo, startups, etc.

O branqueamento do território na pequena África

O processo de branqueamento do território (SANTOS, 2009) propõe pensar o branqueamento do território a partir de três dimensões: branqueamento da ocupação do território; branqueamento cultural do território e branqueamento da imagem do território.

Assim, o projeto de branqueamento teve, segundo esta leitura, uma pluralidade de dimensões espaciais. Três vertentes então são apontadas: o branqueamento da ocupação, com a substituição de não brancos (negros e indígenas) por brancos na composição populacional de porções do território (através de assentamentos de imigrantes, expulsão ou extermínio dos indesejados); o branqueamento da imagem do território, com narrativas de histórias locais que se iniciam a partir da chegada dos brancos, e eliminam a presença de outros grupos enquanto protagonistas de processos históricos; e o branqueamento cultural do território, com a imposição da primazia de matrizes, signos e símbolos culturais que constituem e identificam territórios, lugares e regiões. (SANTOS et al 2017 p.469)

Essas dimensões de análises além de funcionarem como instrumentos para pensar o processo de formação do território brasileiro, também se revelam potentes na escala local para analisar intervenções urbanas. O processo de formação da cidade do Rio de Janeiro, em seu histórico de intervenções urbanas realizadas na área central e na zona portuária e mais recentemente na implementação do Projeto Porto Maravilha, é possível observar as mudanças na composição social da população que atua na região e dos símbolos que remetem a Pequena África. Em uma área majoritariamente ocupada por pessoas negras (os dados do Censo 2010 apontam no Morro da Providência que pretos e pardos perfazem 65% da população, e na Pedra Lisa 54%) é necessário fazer em uma releitura crítica desse processo quando apontado apenas como um processo de gentrificação.

Em 1843, a reforma do Cais do Valongo para a construção do Cais da Imperatriz, tinha como o objetivo apagar a memória do maior porto de chegada de africanos escravizados, símbolo de uma região atrasada. Com a Reforma Pereira Passos no século XX, com as remoções da população majoritariamente negra com o conhecido “bota abaixo” dos cortiços da região que precisava de modernizar com o intuito de apagar a imagem de uma cidade colonial e também para a construção da atual rua Presidente Vargas em 1940, para se tornar uma área central, comercial e de negócios. Esta tentativa de apagamento da memória já era o branqueamento da imagem, a eliminação da presença negra da narrativa sobre a história (d)o lugar, conforme proposto por Santos (2009).

A Zona Portuária enquanto uma “zona periférica do centro” emerge nesse contexto face à valorização crescente da “área central de negócios” já existente. As intervenções urbanas ocorridas na cidade, na área que hoje é a Avenida Rio Branco, ao longo da história de ocupação, reforçaram ainda mais a sua centralidade (ABREU, 2007). A “zona periférica do centro” era vista como obsoleta, com abandono de espaços pelo Estado, por anos caracterizou-se pela presença de armazéns desativados do cais do porto, reflexo do processo de desindustrialização nos anos 80. Além disso, Corrêa (1995) ainda elucida a zona periférica como local que é foco de políticas de renovação urbana, por vezes via processo de gentrificação. No entanto, enquanto se observava o discurso de abandono, sempre houveram diversas

manifestações culturais ligadas à cultura negra, moradores, trabalhadores do porto, engajados com as demandas por melhores condições de vida daquela área. E são esses grupos sociais, que historicamente ocuparam a região, que protagonizam mobilizações e reivindicaram contrapartidas à essas políticas de renovação urbana na área, como será apresentado a seguir.

Em 1983 a Associação Comercial do Rio propunha um projeto de “revitalização urbana” para atender suas demandas de comércio e exportação, em contrapartida foi criado o SAGAS²⁰⁰ que visava a preservação de bens culturais presentes nos bairros da Saúde, Santo Cristo e Gamboa. Outro projeto, o Projeto Porto do Rio (Plano de recuperação e revitalização da Região Portuária do Rio de Janeiro), elaborado na segunda gestão do prefeito Cesar Maia, e implementado na década de 2000, foi uma das propostas de intervenções urbanísticas na Zona Portuária. Este, visava o desenvolvimento habitacional, econômico e turístico dos bairros da Saúde, Gamboa e Santo Cristo, mas não foi implementado devido a diversos fatores²⁰¹. Frente a esse projeto de urbanização foi organizado o movimento “*Porto Cultural*” que tinha que propunha a união das organizações sociais da Região Portuária para a discussão de propostas a serem apresentadas aos governos nacional, estadual e incluídas nos projetos de revitalização urbana. E mais recentemente, em 2010 com o Projeto Porto Maravilha, grupos culturais da região criaram o “*ComDomínio Cultural*” que reúne diversos atores e coletivos culturais que buscam dialogar com os atores hegemônicos, sobre as novas políticas culturais implementadas na região.

As demandas, em grande parte, estavam relacionadas à contrapartidas que preservavam a história e cultura local, bens materiais e imateriais da zona portuária, como o Projeto SAGAS (1988), o movimento Porto Cultural (2000) e o ComDomínio Cultural (2010). Hoje, grande parte desses grupos ainda luta para manter-se no território com suas expressões culturais de preservação da população negra na

²⁰⁰ O projeto SAGAS foi elaborado a partir do Decreto nº 7.351, de 14 de fevereiro de 1988, e suas principais atribuições são: “a manutenção das características consideradas importantes na ambiência e identidade cultural da área; preservação dos bens culturais que apresentem características morfológicas típicas e recorrentes na área; estabelecimento de critérios para novos gabaritos; prévia aprovação para demolições e construções; criação de um escritório técnico, para fiscalização e acompanhamento das intervenções” (Soares & Moreira, 2007, p. 108).

²⁰¹ Dentre eles a não aliança entre os três níveis de governo, necessária, considerando que 80% da área são terrenos públicos (GIANELLA, 2015).

região, que ora são mobilizadas para as demandas do capital e ora são excluídas dos “ganhos” da região.

O que se observa na zona portuária é que há diferentes formas de resistência aos projetos de reforma urbana hegemônicos ao longo dos anos no decorrer da sua execução não levam em consideração as demandas locais. Nesse contexto, a maioria dos atores tem seu ativismo cultural, suas ações anteriores a qualquer um desses projetos de intervenção neste território. Desde rodas de samba, festejos na casa de Tia Ciata, aos dias atuais com a Roda de Samba a Pedra do Sal, escolas de samba como A Vizinha Faladeira, blocos de carnaval como os Escravos da Mauá, o Cordão do Prata Preta, os Filhos de Gandhi, dentre outros. Esses que veem na cultura um instrumento de luta para reivindicação de direitos e participação nas tomadas de decisão sobre as ações implementadas na região, além de exercer suas diversas formas de resistências. Nas arenas de lutas, a cultura sempre foi ferramenta de luta dessas populações. Andam juntas às lutas por direito a moradias, acesso a bens públicos e culturais e principalmente na luta pela manutenção do território remete à memória da população negra.

Tais ações do Projeto Porto Maravilha, ligadas às reformas urbanas de limpeza social, têm levado a um processo de “branqueamento do território” (SANTOS, 2009). A implementação de novos símbolos na região desencadeia o processo de mudança do conteúdo social. Entendendo que no Brasil a formação de classes está intrinsecamente ligada à dimensão racial, apontar essa renovação no padrão de ocupação do espaço é compreender também um processo de saída de uma população pobre majoritariamente negra e entrada de uma classe média majoritariamente branca.

É neste sentido que as territorialidades, como aponta Haesbaert (2004), em que a identidade territorial constituída por grupos sociais pode ser mobilizada estrategicamente de acordo com grupo social e seu contexto histórico e geográfico e, ainda, em momentos de conflito de negociação. É o que acontece nos constantes conflitos nas disputas dos símbolos culturais na zona portuária, por grupos que reivindicam a memória da Pequena África Carioca e que no decorrer dos diversos projetos empreendidos na região, e ainda hoje, disputam narrativas e significados com

novos símbolos designados e constituídos para aquela área de intervenção, os quais visam atender às novas demandas da cidade neoliberal.

Visto isto, é possível pensar o território como um palco de relações de dominação e/ou apropriação, sob o qual "desdobra-se ao longo de um continuum que vai da dominação político econômica mais 'concreta' e 'funcional' à apropriação mais subjetiva e/ou 'cultural-simbólica'" (HAESBAERT, 2004, pp.95-96). E é nessa dimensão que as relações de poder se manifestam em torno das disputas da concepção de cultura na zona portuária. Essa chave de análise é fundamental para compreendermos o que Santos (2018) vai chamar de "disputas de lugar", ao destacar as resistências negras contemporâneas na região onde se implementou o Porto Maravilha frente às ofensivas do projeto de renovação urbana. Trata-se de uma disputa de lugares, entre a inovação e o passado, entre o moderno e o atrasado, entre os espaços de obsolescência dos armazéns desativados e a nova zona cultural da cidade, entre símbolos da Pequena África e os símbolos da Revitalização Urbana.

Economia criativa e empreendedorismo urbano no projeto porto maravilha

Esses conflitos vêm se acirrando na Zona Portuária do Rio de Janeiro com a implementação do projeto Porto Maravilha. Em 2009 foi criada a Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto (CDURP)²⁰², por meio da Lei Complementar nº 101 de 2009, abrangendo 5 milhões de metros quadrados. Dentro do Projeto Porto Maravilha, vultosos investimentos são destinados à produção cultural na área com a implantação e manutenção do Museu do Amanhã, do Museu do de Arte, e na movimentação cultural na Praça Mauá e etc. O objetivo é incluir essas áreas urbanas no circuito de consumo cultural, amparados por um discurso de modernização e inovação, trazendo novos conteúdos e significados para a zona portuária. O Programa Porto Maravilha Cultural destina 88% dos recursos²⁰³ da cultura para OUC (operações urbanas consorciadas) no ano de 2016, o Museu do Amanhã, por

²⁰² A CDURP é responsável em repassar os recursos da prefeitura para a Concessionária Porto Novo, que irá administrar por regime de concessão de 15 anos os serviços e obras de "revitalização", operação e manutenção da Área de Especial Interesse Urbanístico da Região do Porto do Rio de Janeiro.

²⁰³ No site oficial do Porto Maravilha na aba de recursos (<https://portomaravilha.com.br/recursos>) mostra que a distribuição de recursos.

exemplo, tem sua gestão sob o IDG (Instituto de Desenvolvimento e Gestão), uma empresa privada de gestão de centros culturais. Enquanto isso, o Instituto dos Pretos Novos (IPN) recebeu cerca de 169 mil reais no mesmo ano e, no ano de 2017, ameaçou encerrar suas atividades por falta de condições financeiras de manutenção²⁰⁴. Ou seja, grandes empresas responsáveis pela gestão desses museus são priorizadas enquanto os grupos culturais menores preteridos no repasse de verbas, ainda mais aqueles que remetem suas práticas e memória à cultura afro-brasileira.

Em 2017 a UNESCO reconheceu o Sítio Arqueológico Cais do Valongo como Patrimônio Mundial, grande conquista do movimento negro atuante nas disputas territoriais traçadas na região. Ao longo desse período, para a consolidação da proposta, desencadeou-se diversos conflitos que segundo avaliação de organizações da sociedade civil e de especialistas, corre o risco de perda do título²⁰⁵. Na proposta pactuada com a UNESCO no dossiê da candidatura há a construção do Museu da História e Cultura Afro Brasileira, o qual deve ser erguido no prédio Docas Dom Pedro II. Na época, o espaço hoje era ocupado pela ONG Ação da Cidadania ²⁰⁶e alugado para diversas festas e eventos privados, esse grupo reivindicava sua permanência no prédio. Esse conflito revela uma “disputa de lugar” entre atores e a ausência de políticas públicas culturais que garantam a construção do museu naquele espaço e consequentemente as atividades inerentes ao Circuito de Celebração da Herança Africana²⁰⁷.

²⁰⁴ Reportagem do Jornal O GLOBO em 2017 com o título “No Porto, instituto que preserva memória da escravidão pode fechar”, para ler reportagem completa acesse: https://pretosnovos.com.br/wpcontent/uploads/2018/02/OGLOBO_Rio_20170328-1.jpg

²⁰⁵ Reportagem “Por inação do governo, Cais do Valongo pode perder título de patrimônio mundial, alerta debate”: [https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2021/10/22/por-inacao-do-governo-cais-do-valongo-pode-perder-titulo-de-patrimonio-mundial-alerta-debate#:~:text=Patrim%C3%B4nio%20mundial%20cultural%20desde%202017,sexta%2Dfeira%20\(22\).](https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2021/10/22/por-inacao-do-governo-cais-do-valongo-pode-perder-titulo-de-patrimonio-mundial-alerta-debate#:~:text=Patrim%C3%B4nio%20mundial%20cultural%20desde%202017,sexta%2Dfeira%20(22).)

²⁰⁶ Reportagem que apresenta o conflito com a organização: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2018-08/audiencia-publica-sobre-o-cais-do-valongo-no-rio-nao-encerra-impasse>

²⁰⁷ Ver imagem do circuito no site oficial do Projeto Porto Maravilha: <https://portomaravilha.com.br/noticiasdetalhe/4097-circuito-da-celebracao-da-heranca-africana>

Em 2009, como início das obras do projeto Porto Maravilha, com interesses movidos pelo capital turístico e imobiliário e pelo *empresariamento urbano* (Harvey, 1996) da região. O geógrafo afirma que a paisagem criada pelo capital está sempre em evolução para dar conta, *a priori*, do lucro adicional e, secundariamente, das necessidades humanas. Para Harvey (2011, p.152). A cidade nessa lógica se comporta como uma empresa – gerando o termo *empresariamento* ou *empreendedorismo urbano* usado por Harvey (1996).

Segundo Vainer (2000) O Planejamento Estratégico Urbano repete o modelo de planejamento empresarial e implica na construção de um projeto de cidade que reproduzem os mesmos parâmetros de projetos de países desenvolvidos baseados na lógica empresarial para o âmbito da gestão urbana de cidades de países em desenvolvimento, como o caso da cidade do Rio de Janeiro, inspirada em reformas como as de Barcelona. Sob o discurso da globalização inevitável, projetam cidades competitivas na escala local/global, menosprezando assim a escala nacional e os desafios da gestão pública brasileira. Além disso, utilizam-se de ferramentas que envolvem o marketing urbano para a venda de uma cidade colocada como mercadoria de luxo dedicada ao mercado internacional. A prefeitura então atua como promotor de grandes operações urbanas ao invés de exercer sua função de planejador urbano, enquanto as instituições privadas assumem o comando de onde deve-se investir o recurso público. No atual “empresariamento da gestão urbana” Vainer (2020) as parcerias público-privadas superam a divisão rígida entre os setores públicos e privados, como aponta Vainer (2013) o interesse privado sobressai sobre o interesse público.

Política Cultural, Cidadania Cultural e a luta antirracista dos movimentos sociais

É possível observar que a renovação urbana instaurada pelo projeto Porto Maravilha retoma políticas de branqueamento do território na cidade, inscrita no histórico de intervenções urbanas na área central. Seja a partir das remoções de famílias majoritariamente negras residentes da região ou com um discurso de revitalização, em detrimento da memória e da atuação de grupos que preservam a cultura afro-brasileira constituída na Pequena África. O que se tem observado como uma das principais consequências do projeto e que vem sendo paulatinamente construído na região ao longo desses anos, é a mudança no conteúdo social e dos símbolos daquela região. A

área “revitalizada” da zona portuária vem sendo cada vez mais ocupada por uma população branca e, conseqüentemente, público-alvo das políticas orientadas na cidade capitalista. Neste sentido, com operações imagéticas e discursivas, “a cidade”, personificada, acomoda valores e signos orientados diretamente aos agentes econômicos privados ou a segmentos sociais de classes médias ou médias-altas (SÁNCHEZ, 2010).

A cultura se insere nesse processo sob o discurso de novo modelo de “cidades criativas” sob um discurso de fomento à economia criativa do governo municipal investe em setores culturais (gastronomia, moda, design, audiovisual) e majoritariamente em ações que favoreçam ao turismo, e o apoio a eventos globais. As ações que envolvem cultura se resumem principalmente à revitalização do espaço com intervenções urbanísticas grandiosas e que priorizam a região desses investimentos como uma área estratégica para a inovação e a criatividade de caráter rentável, como apontam DOMINGUES e ALBINATI:

Ou seja, marca o *status* das cidades onde a economia criativa desempenha um papel relevante no desenvolvimento econômico, colaborando na reestruturação produtiva do espaço urbano diante do quadro de desindustrialização da economia e da crise econômica do endividamento público. A ideia de “cidade criativa” é concebida a partir de uma visão utilitária da cultura, priorizando o seu papel enquanto recurso para a produção econômica. Desta forma, a diversidade social e cultural estaria a serviço da economia, na medida em que sua presença é considerada fundamental para a atração da de capitais na produção criativa. (DOMINGUES e ALBINATI, 2016)

Como apresentado, o branqueamento da cultura/território, aqui mobilizado para observar seus impactos das políticas de renovação urbana. Ou seja, mais uma vez na história, uma série de direitos da população negra, dos movimentos sociais que atuam pela preservação da cultura afro-brasileira, que há gerações ocupam e lutam pela manutenção da memória da Pequena África, foram secundarizadas em detrimento de iniciativas rentáveis. É nesse contexto que emergem os atores/grupos sociais excluídos, face a políticas de branqueamento do território inscritas na organização territorial ao longo da história da cidade.

O Projeto Porto Maravilha em sua lógica de revitalização da zona portuária tem como uma das suas principais frentes de atuação a dinamização da cultura local, com a proposta da criação de um distrito criativo. O caráter modernizador, sob um discurso

de inovação propõe para a região novos significados, e imagens sobre o território compreendido como Pequena África.

Nessas PPP, novas são as relações entre empresas e Estado na relação com a cultura na região, a cultura passa a ter um valor, ser mercantilizada e fator atrativo na região em que se pautou, junto às ações do projeto Porto maravilha, um discurso do abandono e da degradação, de uma área que precisava ser revitalizada e se tornar o novo polo cultural da região. No tocante que na zona portuária como apresentado é berço da Pequena África, memória da cultura afro brasileira e que frente a demandas do movimento negro tem disputado espaço entre a memória afro-brasileira da região e os impactos dessa nova cultura de inovação, economias criativas, disruptivas que chegam para a região. Ofertar serviços culturais que podem ser consumidos se consolidou.

Em contrapartida, movimentos sociais ligados à cultura, historicamente atuantes na região e responsáveis pela movimentação cultural outrora existente e formadora das relações que ali se construíram. A relação da área com o samba, os blocos de carnaval, as referências negras, religiosas, dos ativismos de bairros e de todas as outras identidades estabelecidas naquela região, entram mais uma vez nessas novas disputas no território para se manterem e sobreviverem na região, com suas práticas e memórias do lugar.

O papel do Estado ao fomentar as ações culturais na região, nesse modelo de gestão neoliberal do empresariamento urbano, promove a visão da cultura em sua maior parte como lazer e entretenimento, como um produto ou serviço cultural à disposição para ser consumido por seus cidadãos. Frente a essas ações, é interessante se pensar outras formas de relação entre cultura e cidade, estas fundamentais para evidenciar a importância do papel da cultura²⁰⁸ para a transformação social e seu impacto no território.

²⁰⁸Chauí (1995) apresenta outras formas de concepção de cultura que nos ajudam a refletir sobre o papel da cultura na cidade a partir de sua atuação como gestora pública na secretaria de cultura de São Paulo, a qual permitiu a avançar nos debates e na implementação do que a autora chama de uma nova cultura política na gestão pública. Para isso, a autora apresenta dois conceitos, o de cultura política, política cultural e cidadania cultural.

Chauí (1995) defende que uma política cultural se torna inseparável da invenção de uma cultura política nova (CHAUÍ, 1995, p. 80) e dessa maneira, propõe pensar os indivíduos, grupos e classes a percepção de que são sujeitos sociais e políticos, tornando evidente que carências, privilégios, exclusões e opressão não processos naturais da sociedade e que o mesmo também opera na cultura a partir do Estado. Do ponto de vista da cultura política, tratava-se de estimular formas de auto-organização da sociedade e sobretudo das camadas populares, criando o sentimento e a prática da cidadania participativa (CHAUÍ, 1995, p. 71). Ou seja, pretende-se nesse sentido a ampliação da participação de grupos culturais, movimentos sociais na construção de propostas sobre as políticas públicas culturais na cidade rompendo com as práticas características do Estado capitalista vigente. Dentre as modalidades que permeiam a relação entre Estado e cultura no Brasil de acordo com Chauí (1995) o modelo neoliberal, busca privatizar as instituições públicas de cultura. Nesse mote ela ainda aponta a relação de clientelismo entre o Estado e os agentes culturais, em que o Estado é visto como um balcão de subsídios e patrocínios financeiros. Um exemplo dessa relação é apresentado por Albinati (2018):

A política de balcão estabelecida pela CDURP na Zona Portuária, que coloca os pedidos e concessões de recursos no âmbito do contato direto, pessoal, sujeita os agentes culturais a manterem boas relações com os agentes do Porto Maravilha, restringindo sua atuação reivindicativa e os questionamentos sobre a política cultural. Ao mesmo tempo, a falta de informações sobre a destinação dos recursos públicos e sobre os critérios adotados produz entre os agentes uma série de boatos sobre favorecimento de grupos, minando as relações de parceria e colocando-os muitas vezes em posição de competição.²⁰⁹

O que se observa na Zona Portuária nos últimos anos, após a implementação do Projeto Porto Maravilha, é a consolidação da mesma enquanto o novo Distrito Criativo do Porto. Instaurou-se na Zona Portuária a partir de 2015, um conjunto de profissionais e iniciativas de perfis elitistas em torno do empresariamento urbano e da economia criativa, com potencial de retorno econômico e geração de novos negócios pautados no discurso de “sustentabilidade”, “colaboração” e “inovação”²¹⁰. Estas,

209 Acesso em: <https://www.observatoriodasmetrolopes.net.br/politicas-culturais-em-disputa-no-porto-maravilha/>

²¹⁰ Alguns exemplos dessas iniciativas marcam os novos usos e significados atribuídos à região, como a reabertura da Fábrica Bhering, Armazém da Utopia, HUB-RJ, Somos Goma, Youtube Space Rio, dentre outras

fortemente incentivadas pela prefeitura revelando a intenção de olhar para políticas públicas culturais não enquanto direito. Criam-se apenas alguns instrumentos para auto sustentabilidade, o que revela a ausência da política pública cultural enquanto inclusão social para grupos sociais marginalizados.

Com efeito, as forças agenciadoras das transformações (CDURP, ou a prefeitura) até dialogam com alguns atores, mas na comparação com outros, as instituições “negras” são visivelmente desfavorecidas (SANTOS, 2017). A Pequena África, berço da cultura negra, é valorizada no passado a partir do “Circuito da Celebração da Herança Africana” vinculado ao projeto Porto Maravilha, que busca resgatar a cultura afro-brasileira. No entanto, a cultura afro-brasileira de resistência no presente como o Samba da Pedra do Sal, Escravos da Mauá, Filhos de Gandhi, Pata Preta e demais movimentos sociais negros ligados a cultura, são diretamente impactados por políticas culturais seletivas na cidade que mostram uma das faces do branqueamento do território.

Para Chauí (1995) No campo das políticas públicas propõe-se a ideia de cidadania cultural, em que há o direito a valorização da sua matriz cultural, do seu patrimônio cultural, que é um elemento conferente a sua cidadania, incluindo suas práticas culturais que constituem a sua identidade e o direito a mantê-la, é um elemento da cidadania. Nessa perspectiva, Chauí (1995) aponta que essa cidadania se constrói com a garantia de direitos como acesso à cultura, reconhecimento da cultura popular por parte do Estado e, sobretudo o direito à participação nas decisões públicas referentes à cultura. Essa perspectiva trazida pela autora é importante pois vai na contramão da lógica empresarial de gestão cultural que mercantiliza e busca reduzir a cultura da dimensão de política pública.

Enfim, procuramos recusar a perspectiva neoliberal, garantindo independência do órgão público de cultura face às exigências do mercado e a privatização do que é público, enfatizando a ideia de Cidadania Cultural, isto é, a cultura como direito dos cidadãos, sem confundir estes últimos com as figuras do consumidor e do contribuinte.(Chauí,1995 p.90)

Com o Projeto Porto Maravilha foi implantada uma nova lógica de ordenamento de recursos que na verdade enfraquecem relações de cooperativismo e parceria, como visto com os grupos culturais anteriores, como SAGAS, o Porto Cultural, Condomínio Cultural. Esses grupos, os mobilizam a cultura também como instrumento de luta e

participação política e cidadã, relacionada com as diversas reivindicações na zona portuária em torno das obras do projeto, das remoções, como as lutas por moradia, acompanhamento das obras do VLT e etc.

Ainda em entrevista realizada em 2018 com integrantes do Filhos de Gandhi, foi relatado que o grupo busca novas estratégias de manutenção do espaço e captação de recursos. Como aponta Thiago Felipe da Silva Laurindo, vice-presidente do Filhos de Gandhi:

(...) a sociedade vigente estava exigindo também que Gandhi pudesse abrir as portas para essas articulações, com fazedores de cultura, com o movimento negro, com a própria religião, com os espaços hoje que administram, sem perder sua identidade. Então, por muito tempo se questionava: estamos aqui nessa miséria total, nessa falência e tudo mais, mas a gente vai pedir? Vamos bater nas portas do mundo e pedir auxílio?! Então vamos escrever projetos, participar de editais, vamos cutucar as esferas públicas. (...) E quando nós fomos falar com as pessoas não fomos com o olhar pedinte. Nós estamos aqui porque somos, fazemos e sempre fizemos, e nunca nos preocupamos de fato se vocês estão olhando pra gente ou não. (Thiago em entrevista cedida em trabalho de campo em fevereiro de 2018)

A região sofreu significativas mudanças no cenário das políticas culturais, que têm em seus pilares o fomento a cultura local, no entanto, o que se observa é que os investimentos são direcionados à setores do grande capital e a alguns setores da economia criativa em detrimento de grupos que lutam pela preservação da cultura afro-brasileira. Grupos negros tradicionais são obrigados a se adequarem às políticas públicas culturais para continuarem existindo e internado nessa lógica de enquadramentos em projetos culturais, com formalizações burocráticas, como por exemplo para se tornarem microempreendedores individuais.

Considerações finais

Os dados apresentados pela prefeitura do Rio de Janeiro sobre ações de intervenção na zona portuária revelam que a maior parte dos recursos destinados à cultura são repassados para parcerias público privadas. Nesse modelo de cidade empresa, a gestão de espaços culturais como museus e outras iniciativas promovem novos símbolos culturais em detrimento dos grupos culturais negros atuantes historicamente. As políticas públicas empreendidas na região hoje, que veem a cultura enquanto prestação de serviços a serem monetizados, buscam atender a demanda da

renovação urbana de uma área que anos atrás não oferecia tanta rentabilidade devido ao “abandono” histórico. Hoje, esta área, encontra novos mercados diante dos novos símbolos culturais do Projeto Porto Maravilha que podem ser consumidos. Grandes empreendimentos como o Boulevard Olímpico, o Museu do Amanhã, O Museu de Arte do Rio, Roda Gigante, feiras e eventos de empreendedorismo, startups, etc. Esses, compõem os novos símbolos da região e a nova dinâmica e de produção cultural da zona portuária para o consumo, descontextualizada do histórico do território da Pequena África.

Nessa nova lógica da cidade-empresa, grupos culturais são vistos enquanto mercadoria, em que é necessária uma nova burocratização para a formalização desses grupos. Os grupos culturais para se adequarem às novas políticas culturais na região precisam criar CNPJ, MEI para realizar inscrição em editais para receberem fomento, ou até mesmo como pessoas físicas. No entanto, a lógica de promoção de políticas públicas culturais por meio de editais implica por si só um processo seletivo, em uma concorrência entre atores sociais, poder público e sociedade, processos que reproduzem a lógica da cidade-empresa. Um processo que não engloba todas as manifestações culturais diversas e contínuas existentes em um território tão complexo como a Pequena África.

Referências

ABREU, Maurício de Almeida. **Evolução Urbana do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: IPP, 1988.

ALBINATI, Mariana. **Políticas Culturais em disputa no Porto Maravilha**. Disponível em: <<https://www.observatoriodasmetrololes.net.br/politicas-culturais-em-disputa-no-porto-maravilha/>>. |Acesso em 22/02/2.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura Política e Políticas Cultural**. Estudos Avançados v. 9, n. 23, 1995.

CORREA, Roberto Lobato. **O Espaço Urbano**. São Paulo: Ática, 2004.

DOMINGUES, João e ALBINATI, Mariana. **Espaço empreendedor e empreendedores da cultura notas sobre a transformação urbana da Zona Portuária do Rio de Janeiro**. Revista Pol. Cult., v. 9, n. 2, p. 437-458, Salvador, jun./dez. 2016

FACINA, Adriana. **Políticas culturais: informações, territórios e economia criativa.** São Paulo, SP : Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2013.

GIANNELLA, Letícia de Carvalho. **Revirando o “Porto Maravilha”: luta pelo espaço e contradições urbanas na zona portuária do Rio de Janeiro.** Tese de Doutorado em Geografia, Universidade Federal Fluminense, 2015.

GUIMARÃES, Roberta Sampaio. **A utopia da Pequena África: projetos urbanísticos, patrimônios e conflitos na Zona Portuária carioca.** Rio de Janeiro: Editora FGV. 2014.

GUIMARÃES, Roberta Sampaio. **Patrimônios e conflitos de um afoxé na reurbanização da região portuária carioca.** Mana 22(2), pp.311-340, 2016.

HAESBAERT, Rogério. **Viver no limite: território e multi/transterritorialidade em tempos de insegurança e contenção.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

_____. **O mito da desterritorialização: Do “fim dos territórios” à multiterritorialidade.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

SANTOS, Renato Emerson dos. **O ensino de Geografia e as relações raciais: reflexões a partir da Lei 10.639.** In: Diversidade, espaço e relações étnico-raciais: o negro na Geografia do Brasil. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

_____. (org.) **Questões Urbanas e Racismo.** Coleção Negras e Negros: Pesquisas e Debates. Coordenação: Tânia Mara Pedroso Müller. Petrópolis, RJ : DP et Alii ; Brasília, DF : ABPN, 2012.

_____. **Rediscutindo o Ensino de Geografia:** Temas da Lei 10.639. 2009 (Mimeo)

_____. **GEOGRAFIAS DA AÇÃO NAS LUTAS ANTI-RACISMO: UM OLHAR APROXIMATIVO.** In: ENANPUR XVIII, 2019, Natal. Anais.

SANTOS, Renato Emerson; SILVA, Karoline S.; RIBEIRO, Lisyanne P.; SILVA, Naiara C. **Disputas de lugar e a Pequena África no Centro do Rio de Janeiro:** Reação ou ação? Resistência ou r-existência e protagonismo? Anais do XVII Encontro da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional. São Paulo: ANPUR, 2017.

VAINER, Carlos B. **Pátria, Empresa e Mercadoria: Notas sobre a estratégia discursiva do Planejamento Estratégico Urbano.** In: Carlos Vainer; Otilia Arantes; Ermínia Maricato (Org.). A Cidade do Pensamento Único: Desmanchando Consensos. 1ª edição. Petrópolis: Vozes, 2000, v., p. 75-104.

OS DESAFIOS DA PRESENÇA DAS INFÂNCIAS NOS ESPAÇO CULTURAIS

Poliana Bicalho (UFBA)²¹¹

Resumo

O presente texto busca refletir sobre os desafios da presença dos corpos infantis nos espaços culturais. Compreendendo-os como uma etapa geracional, heterogênea, atravessada pelos marcadores de gênero, classe social, territórios, religiosidade e que portanto são produtoras de diversas subjetividades que corroboram com a dimensão cultural de uma sociedade. Para tanto, acreditamos que o acesso ao espaço cultural deve se configurar como direito e não como privilégio. Desta forma, o direito à cidade se revela como um conjunto de práticas e atitudes que potencialmente intervêm na realidade urbana.

Palavras-chaves: Cultura; Direito à cidade; Infâncias

Na década de 90 temos o surgimento da concepção da infância como uma categoria autônoma e que, portanto, capaz de se relacionar com a estrutura social. Os estudos sobre a infância deixam de ser restritivos ao campo da saúde (tanto médica, quanto psicológica) e da educação, passando a existir um movimento de pluralização nos modos de ser crianças e, assim sendo, de visibilidade das diversas infâncias, na agenda política.

A infância não é uma experiência universal de qualquer duração fixa, mas é diferentemente construída, exprimindo as diferenças individuais relativas à inserção de gênero, classe, etnia e história. Distintas culturas, bem como as histórias individuais, constroem diferentes mundos da infância (FRANKLIN, 1995 apud SARMENTO; Pinto, 1997, n.p.).

Segundo o Estatuto da Criança e Adolescente (ECA), são considerados crianças os indivíduos entre 0 e 12 anos. Já os adolescentes são aqueles entre 12 e 18 anos. Para a Organização das Nações Unidas (ONU) considera-se jovem a idade entre 10 e 24 anos. Para os autores Sarmiento e Pinto (1997), será a plenitude dos direitos cívicos, tal qual o direito ao voto, que irá impactar na maioria destes sujeitos. Sabe-se ainda que valores culturais também demarcam limítrofes diferentes do ser criança nas comunidades.

²¹¹E-mail: polianabicalho@ufba.br

Desta forma, à medida que se aumenta a preocupação pela criança, identificamos a diminuição da população infantil. Segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas (IBGE), em 2018, 17% da população brasileira era constituída por meninos e meninas entre 00 e 12 anos. A expectativa é que este número diminua e que represente apenas 15% da população em 2060. Podemos encontrar no site do IBGE um panorama da distribuição da população brasileira:

[...] por grupos etários mostrou a tendência de queda da proporção de pessoas abaixo de 30 anos de idade: em 2012 essa estimativa era de 47,6%, passando para 42,9% em 2018. Os grupos que compreendiam pessoas de 0 a 17 anos totalizavam 24,8%; os grupos de 18 a 24 anos e de 25 a 29 anos de idade correspondiam, respectivamente, a 10,9% e 7,2% da população residente (IBGE, 2019).

Entendemos que as dimensões espaciais são elementos constituintes dos sujeitos que a ocupam. Não apenas nos aspectos estruturais (estatísticos e demográficos), mas também como ocorrem a criação de relações com este espaço que se transforma e se ressignifica pelo ato de brincar e numa perspectiva que perpassa a uma esfera adultocêntrica. Pensar nestas etapas geracionais é buscar compreendê-las na sua completude e incluí-las no debate no campo cultural.

Neste sentido, uma série de documentos foram necessários para pensar estes sujeitos. Assim, no âmbito internacional citamos a Convenção dos Direitos das Crianças, adotada pela Assembleia Geral da ONU em 1989, direcionada para menores de 18 anos e ratificado pelo Brasil em 1990. O documento para além de proteger e dar provisão à infância, garante o direito da criança da dinâmica cultural de seu país. Desta forma, extraímos um trecho do Artigo 31 do supracitado documento: “Os Estados Partes devem respeitar e promover o direito da criança de participar plenamente da vida cultural e artística e devem estimular a oferta de oportunidades adequadas de atividades culturais,

artísticas, recreativa e de lazer, em condições de igualdade” (UNICEF, 1989, s/p).

O autor Teixeira Coelho (2011) sinaliza que o direito à cultura perpassa a três dimensões: participar da vida cultural, o direito de usufruir das conquistas no campo tecnológico e científico e o direito à propriedade intelectual. O exercício do direito passa por contribuir, participar e vivenciar a cultura. Neste aspecto, nos parece óbvio que a criança não é apenas o receptor do conteúdo artístico e cultural, mas seus modos de ser e de viver devem ser considerados como uma produção cultural e portanto um saber importante no tecido social.

Os autores Sarmiento e Pinto (1997) chamam a atenção sobre as distintas substâncias dos direitos das crianças, sendo divididos em três ‘P’s: proteção (nome, nação, aos maus-tratos, etc), provisão (saúde, assistência, educação, etc) e a participação (decisão sobre à sua vida e o direcionamento das instituições). O viver a cultura também perpassa o participar da cultura e talvez este seja, dentre os ‘três p’, o mais fragilizado, pois depende de um conjunto de ações no âmbito da gestão e das políticas públicas para este segmento social.

Com efeito, o que está em causa na controvérsia sobre a natureza dos direitos das crianças é o juízo sobre a infância como categoria social constituída por actores sociais de pleno direito, ainda que com características específicas, considerando a sua idade, ou, ao invés, como destinatários apenas de cuidados sociais específicos. A primeira concepção implica uma interpretação holística dos direitos, no quadro da qual — ao contrário da segunda — não apenas é erróneo, como pode ser perverso, o centramento dos direitos da criança na protecção e (mesmo) na provisão de meios essenciais de crescimento, sem que se reconheça às crianças o estatuto de actores sociais e se lhes atribua de facto o direito à participação social e à partilha da decisão nos seus mundos de vida (SARMENTO, PINTO, 1997, n.p.).

Para Coelho (2011, p. 07) vivemos na “Era da Expectativa dos Direitos”, pois, apesar de significativos avanços, ainda estamos ameaçados pela supressão dos direitos, sobretudo daqueles que não fazem parte de uma lógica de supremacia (mulheres, negros, crianças, jovens, deficientes). Ao pensarmos na criança e no jovem, podemos vislumbrar significativos avanços na compressão destes sujeitos para além da “velha

teoria da criança como "homúnculo" — ser humano miniatural em processo de crescimento" (SARMENTO; PINTO, 1997, n.p.). São diversas infâncias e juventudes caracterizadas por diferentes produções de sentido entrelaçadas pelos seus contextos, que precisam ser compreendidas para além do espaço escolar e sua institucionalização, do controle do tempo livre estruturado pela família ou ainda pela influência das mídias.

O exercício aqui proposto é pensar nestes sujeitos na relação com o espaço urbano, compreendendo como lugar de produção de subjetividades e que portanto as práticas culturais são fundamentais neste processo de constituição da cidadania dos pequenos e pequenas.

O gestor cultural como agente de transformação social

A infância como uma construção social, marcada por instabilidade, ao se estabelecer mediante o processo de interação do ser criança em interlocução com o adulto e suas instituições. Neste emaranhado o gestor cultural precisa pensar nas diversidades destas infâncias, suas necessidades, singularidades e modos de participação, sobretudo em tempos de uma crescente onda de conservadorismo no país que reverbera no enfraquecimento da atuação das instituições culturais e por conseguinte a precarização de todo um mercado cultural.

O que está em jogo, sobretudo no contexto atual, é o poder da cultura e das artes de questionar pensamentos e práticas conservadoras e de dar respostas contra-hegemônicas a questões históricas que vêm ganhando mais visibilidade a partir das insurgências contemporâneas. Uma gestão cultural engajada e democrática deve, necessariamente, possibilitar que diferentes sujeitos e grupos acessem o poder de se representarem e significarem sua própria condição, bem como tornar visíveis estruturas de poder que impedem a participação e a contribuição de muitos na vida e no fazer cultural. Os diferentes atores e culturas que integram a sociedade não se encontram em igualdade, não têm o mesmo acesso, a mesma visibilidade, e isso não pode ser ignorado por uma gestão cultural comprometida. (KAUARK; NUSSBAUMER 2021, p.08)

É neste espaço de disputa, que neste texto nos propusemos a pensar nas presenças das infâncias no campo da cultura, nas cidades e mais especificamente no espaço cultural. Compreendendo a cultura para além de uma abordagem tecnicista mas,

como fundamental vetor de transformação social. O autor Victor Vich (2017) nos chama atenção sobre o exercício constante e necessário de auto-crítica dos trabalhadores do campo, para o rompimento de velhas lógicas dominantes. O autor apresenta o termo “desculturalizar a cultura” (VICH, 2015), numa compreensão da cultura como vetor de transformação social ao mesmo tempo que é capaz de revelar aspectos culturais em eventos sociais diversos, rompendo assim a ‘bolha’ que separaria a cultura de problemáticas importantes na vida social, a exemplo da corrupção, do machismo. Para o autor, é preciso um trabalho de diálogo com as novas gerações, pois a lógica do mercado e do progresso econômico, distorce a realidade, criando um ambiente pouco propício para o desenvolvimento de cidadãos. O gestor cultural engajado deve em sua prática profissional criar espaços de diálogo e escuta com as minorias, possibilitando uma polifonia de vozes no campo cultural.

As cidades, as infâncias e o espaço cultural

Para as pessoas que possuem criança em seu convívio, as cidades se apresentam numa versão mais hostil. Percebe-se na prática a ausência no planejamento urbano, estratégias de mobilidades das crianças e seus cuidadores. Podemos elencar brevemente alguns destes desafios: o domínio do automóvel; obstáculos e falta de acessibilidade universal; acesso limitado aos equipamentos culturais; ausência de segurança; falta de manutenção; binômio entre beleza e utilidade. O direito à cidade é uma pauta que aciona diversos atores sociais, e nos é caro refletir sobre esta intersecção com a cultura.

A socióloga e professora Maria de Azevedo Brandão (2010) coloca que as cidades surgem na história, como sendo lugares de proteção e encontro, regidos por um contrato social que regulam a vida social que é um ato compartilhado consigo e com o outro. No entanto as cidades contemporâneas esta ética estaria sendo destruídas condenando-a a ceder lugar à pura competição e à truculência.” (BRANDÃO, 2010, p. 40) um espaço de barbárie, espetacularização e calcadas na atitude de forjar uma imagem de cidade, na sua pseudoidentidade (JAQUES, 2010, p. 164). A cidade como lugar complexo e conflituoso e de constante negociações. É diante deste espectro que se faz necessário a intervenção de uma política cultural, articulada em diferentes dimensões e espaços de gestão, em prol de cidades mais amigáveis para as

infâncias. Contudo, para efeito de delineamento desta escrita, teceremos análise sobre a relação infâncias e espaço culturais compreendendo a diversidade dos seus partícipes, devem reverberar na presença em todo espaço urbano.

Os espaços culturais, entendemos tanto os imóveis construídos ou adaptados para a realização de práticas artísticas ou socioculturais – os chamados equipamentos culturais – como espaços outros que são apropriados pelos agentes em sua produção e expressão cultural. Assim, também são considerados os espaços do encontro cultural, espaços provisórios – ocupados pela ausência de outros mais adequados – e espaços temporários que se realizam em alguns momentos, mas não permanentemente, criando uma sobreposição de territórios. (ALBINATI, 2019, p. 136)

Em seu texto ‘Espacialização das diferentes expressões culturais na cidade’ a autora Mariana Albinati (2019) apresenta três categorias de análise dos espaços culturais, tomando como pontos questões, econômicas, políticas, etc. Para a autora este é um exercício de contribuição para a criação e reformulação de políticas culturais. Ela os denomina de ‘Espaços Culturais Empreendedores’, ‘Espaços de Acesso à Cultura’ e ‘Espaços Culturais Insurgentes’. Para a autora o primeiro estaria embasado numa perspectiva de lógica mercantil. A segunda categoria ‘fundados em uma lógica republicano/ distributiva que se aproxima do ideário da democratização cultural’ (ALBINATI, 2019, p. 139). A terceira síntese, estaria calcada numa lógica de Cultura no Plural, tendo as contribuições do autor Michel Certeau (1995). A cultura como espaço de luta e de significação de seus fazedores.

A partir deste escopo de análise podemos trazer as questões: Onde estão as crianças nestes espaços culturais? Ou ainda, de que forma, os olhares lançados para esta etapa geracional limitam a participação das crianças na produção cultural da cidade de Salvador?

O relato de uma experiência: a feira do troca-troca

Em 2016, foi realizado na cidade de Salvador- Bahia, a primeira edição do Petiz – Festival de Arte para Infância e Juventude²¹², um projeto de mediação cultural, fomento e difusão da produção artística voltada para infância e juventude. A iniciativa

²¹² Conheça mais o projeto em: www.festivalpetiz.com.br

é composta de diversas ações, tais como: Seminário, Oficinas, Visitas Mediadas, Feira do Troca-Troca e Mostra de Espetáculos.

Para efeito de análise neste artigo, faremos o recorte a ação intitulada 'Feira do Troca-Troca'. Fazendo uma digressão, podemos identificar um forte movimento de estímulo a realização de feiras para crianças em todo o Brasil, incentivadas pelo Instituto Alana²¹³, a partir de 2012. Conforme descrito no site da ong (2022) ela "é uma organização de impacto socioambiental que promove o direito e o desenvolvimento integral da criança e fomenta novas formas de bem viver". No escopo das diversas ações do Instituto Alana, temos a Feira de Troca de Brinquedos, no âmbito das ações da Criança e Consumo, como um espaço destinado à solidariedade e ao consumo consciente, para trocas de livros e brinquedos entre as crianças. Segundo a orientação do instituto, a organização destas Feiras pode ser realizada por pais/mães, escolas, instituições religiosas e/ou produtores culturais, em espaços abertos ou fechados, públicos ou privados.

Sendo o Petiz, um projeto cultural, foi realizado algumas opções para a concretude da Feira. As três realizações executadas ocorreram em 'Espaços de Acesso à Cultura', conforme categorização da autora Albinati (2019). Os espaços foram o Museu Palacete das Artes e o prédio da Biblioteca Pública dos Barris, mais especificamente o foyer do Espaço Xisto Bahia, a Galeria Pierre Verger e a Sala Alexandre Robatto. Para esta programação, as crianças e seus cuidadores levaram brinquedos e livros em bom estado de conservação, para a troca e ainda fruíram atrações artísticas, tais como show, contação de história afrodiáspórica, exibição de animes, entre outras.

É nesta presença das crianças nos espaços institucionalizados de arte que buscamos trazer o primeiro ponto de análise. A presença destes corpos, livres no seu exercício do brincar, interfere na paisagem por vezes formal e academicista destes espaços. Assim, por mais que houvesse a presença de artistas, na programação da Feira do Troca-Troca, o evento só foi viabilizado no momento em que as crianças chegaram com seus brinquedos, organizados em pequenos tapetes no chão. O que víamos era uma 'ocupação' que ocorria aos poucos, no qual microuniversos se colocavam em

²¹³ Conheça mais o projeto em: <https://alana.org.br>

diálogos com outros, tecendo a complexidade do espaço urbano. Crianças diversas se tornariam 'vizinhas' por algumas horas e experimentariam vivenciar outros vínculos.

Mas o direito à cidade está também colocado enquanto utopia experimental, os lugares o possível, os espaços favoráveis à felicidade, como concebeu o próprio Lefebvre, sinalizando um contínuo fazer da cidade, com possibilidade intrínseca de carga transformadora. (VIVEIROS, 2020, p.14)

O que pudemos presenciar era uma cidade modificada pelas relações estabelecidas na lógica das crianças. Uma das regras mais importantes neste evento tratava-se do processo de negociação dos brinquedos. Era vetado qualquer troca monetária, e cabia o adulto apenas acompanhar buscando interferir o mínimo neste processo. Havia ali uma clara subversão de valores da sociedade capitalista, e o valor de troca deixa de ser o custo real do brinquedo, pela possibilidade de experiência que ele proporcionava. Presenciamos trocas de bonecas da 'moda', por suportes de bola de sabão ou de revistas em quadrinhos por carrinhos motorizados. O que presenciamos foi a vivência de uma cidade, a partir de outros referenciais.



Crédito: João Rafael - arquivo Petiz 2018.

Importante destacar que os espaços nos quais as Feiras foram realizadas, fazem parte de um circuito de alta concentração de equipamentos culturais na cidade de Salvador, localizados no centro da cidade. Sendo portanto,

(...) espaços que se disseminam pelos territórios sem estabelecer relações de territorialidade, pois não partem dos desejos e práticas dos agentes culturais, mas sim de uma concepção próxima à democratização da cultura, segundo a qual se projetam espaços culturais como lugares de onde “a” cultura, ou seja, um conjunto de práticas delimitado por um poder, é oferecido à população, entendida então como um grupo que carece de cultura. (ALBINATI, 2019, p. 146)

O que podemos identificar é que a gratuidade de parte significativa da programação destes espaços, não garante a presença de agentes culturais, residentes de comunidades periféricas. Pois, o acesso aos produtos culturais perpassa a dimensão, tanto física quanto simbólica. Neste aspecto, o trabalho da mediação cultural é fundamental para criação de vias de reconhecimento e afetividade para com estes espaços, seja eles privados ou públicos. O trabalho a ser desenvolvido, no âmbito da mediação cultural deve valorizar o encontro das pessoas, buscando estabelecer relações não hierárquicas entre artistas e públicos, oportunizando a criação de um espaço efetivo de leitura crítica, reflexão e reelaboração do fenômeno artístico. Para tanto, não existe um *modus operandi* único, é um trabalho de médio a longo prazo, sensível de escuta e de compressão do contexto socioeconômico e cultural dos envolvidos.

Não obstante, durante a Feira do Troca-Troca, foi recorrente o depoimento de pais e mães, moradores do mesmo território, que relataram as espaços vivências nestes equipamentos com seus filhos e filhas, ou até mesmo o total desconhecimento sobre a existência (sobretudo do foyer do Espaço Xisto Bahia). Havia um nítido desconforto e estranhamento, pois não era tácito que aqueles espaços eram para crianças. As Feiras possibilitaram a apropriação destes espaços convencionais, transformando-os de forma temporária em ‘Espaços Culturais Insurgentes’. Durante todo o processo de produção deste evento, era realizado um trabalho de diálogo com a equipe dos espaços, sobre a importância e as especificidades do público infantil. Seja pela necessidade de um trocador nos sanitários, a poda de plantas, a segurança no espaço, etc. Neste aspecto, a autora Mariana Albinati (2019, p. 150) coloca: “As insurgências, portanto, dizem sobre as necessidades e desejos de grupos sociais,

mas também apontam, em alguma medida deficiências no atendimento pelos espaços culturais geridos pelo Estado ou pelo mercado (...)"

A opção de integrar uma feira a programação cultural dar-se pelo entendimento que a arte está ligada a capacidade de expressão do ser humano. Por meio das linguagens artísticas (dança, teatro, música, circo, audiovisual, artes visuais, performance) comunicamos ideias e proporcionamos ao espectador experiências estéticas. Está no germe do ser humano esta capacidade. O filósofo e pedagogo John Dewey (2010, p. 256) coloca: " A arte mantém vivo o poder de sentir o mundo comum em sua plenitude" O aprendizado estético é um exercício ético de se relacionar consigo, com o outro e com o mundo. Para tanto, assegurar o direito a presença destes corpos infantis nestes espaços, é um ato político e afetivo.

Destacamos que a programação tinha como objetivo valorizar a cultura da infância, assim como as narrativas afrodiáspóricas, colaborando assim, para uma produção de imaginários que deve reconhecer e valorizar a influência da cultura negra na cidade de Salvador. Uma arte negra é para além da criança negra, mas para todas as outras, pois precisamos compreender que o racismo abrange as estruturas econômicas, políticas, sociais e também culturais. A autora Diangelo (2018) cita como o ambiente de privilégio racial cria expectativas brancas de conforto racial, diminuído inclusive a capacidade de lidar com tais problemáticas.

Apontamentos finais

O direito à cidade não é um conceito mobilizado apenas no campo acadêmico, mas também o político, social e cultural. A problematização sobre a presença dos corpos infantis em 'Espaços de Acesso à Cultura', a partir do recorte aqui proposto, nos aponta para a necessidade de cidades mais gentis e acolhedoras, para esta minoria. Um projeto de país, também perpassa a subversão destes espaços, como uma resposta a narrativas homogeneizadoras e violentas

Lugar de criança não é apenas em shopping, escolas e nas residências. Mas, nas praças públicas, nas vias e, por conseguinte nos espaços de arte. Faz-se necessário um exercício de olhar o passado, para que possamos produzir mundos possíveis.

Militar (utopicamente, talvez) pela existência de mecanismos de escuta, numa ação propositiva de participação cidadã, sobre qual as crianças pudessem revelar o que gostariam de ter na cidade. É colocar, o sujeito na centralidade, para além das forças de opressão do Estado e do mercado. Neste sentido, o campo cultural tem um importante papel a ser desempenhado, as autoras KAUARK; NUSSBAUMER (2021, p.09) sinalizam:

O objetivo das políticas e dos gestores culturais não é somente fomentar a cultura, mas organizá-la e posicioná-la de maneira diferente, arrancando-a de sua suposta autonomia e utilizando-a como recurso para uma transformação social que considere diferentes atores, bem como as desigualdades e disputas entre eles.

Por fim, nosso desejo nesta escrita foi suscitar alguns tensionamentos no que se refere aos desafios sobre a presença das infâncias nos espaços culturais, analisando a partir de uma ação concreta a importância de se gerar vias de apropriação deste grupo, a tais especializações. Compreendendo que gerar vias de afeto e reconhecimento destes espaços é um trabalho à médio e longo prazo, mas extremamente importantes para a construção de uma sociedade mais justa e democrática.

Referências

ALBINATI, Mariana. **Especialização das diferentes expressões culturais na cidade**. IN: KAUARK, Giuliana, RATTES, Plínio, LEAL, Nathalia. Um lugar para os espaços culturais: gestão, territórios, públicos e programação. Salvador: Edufba, 2019. (p. 135 – 156)

BRANDÃO, Maria de Azevedo. **Cidade, Cultura e Políticas Públicas**. IN: ROCHA, Renata; RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas Culturais para as Cidades. Edufba, 2010. (p.39 – 46)

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

COELHO, Teixeira. **Direito cultural no século XXI: expectativa e complexidade**. Revista Observatório Itaú Cultural. [s.i.: s.n.], 2011.

DIANGELO, Robbin. **Fragilidade branca**. ECO-PÓS, v. 21, n. 3, 2018, pp. 35-57. | Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas. Disponível em: <<https://educa.ibge.gov.br/jovens/materias-especiais/materias-especiais/20786-perfil-das-criancas-brasileiras.html>>.

JACQUES, Paola Berenstein. **Notas sobre Cidade e Cultura**. IN: ROCHA, Renata; RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas Culturais para as Cidades. Edufba, 2010. (p.161 – 171)

KAUARK, Giuliana; NUSSBAUMER, Gisele. **Formação e prática em gestão cultural: entre o tecnicismo e o engajamento.** Extraprensa, São Paulo, v.14, p.____, mês. 2021. (NO PRELO)

SARMENTO, Manuel Jacinto; PINTO, Manuel; (coords.) **As crianças: contextos e identidades.** Braga: Universidade do Minho, 1997.

SARMENTO, Manuel Jacinto. **Imaginário e culturas de infância.** 2003. Disponível em: <<http://old.iec.uminho.pt/promato/textos/lmaCultInfancia.pdf>>.

VIVEIROS, Liana. **Direito à cidade e hegemonia : movimentos, articulações e disputas no Brasil e no Mundo** - Belém: ANPUR : Salvador : EDUFBA, PPGAU, 2020.

VICH, Víctor. **O que é um gestor?** In: CALABRE, L; REBELLO, C. Políticas culturais: conjunturas e territorialidades. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. p.49-54.
https://issuu.com/itaucultural/docs/ic-polculturais_vol3_online_af

VICH, Víctor. **Dossiê “Políticas culturais na América Latina”** - Periódicos UFF Ano 5, número 8, semestral, out/2014 a mar/ 2015 . <http://www.pragmatizes.uff.br>

UNICEF. **Convenção sobre os direitos da criança.** 1989. Disponível em: <<https://www.unicef.org/brazil/convencao-sobre-os-direitos-da-crianca>>. Acesso em: 20 nov. 2019.

OS MODELOS DE PROGRAMAS E PROJETOS ADOTADOS NAS ÁREAS DE VALOR CULTURAL EM SALVADOR E A RECENTE PRIVATIZAÇÃO DAS POLÍTICAS PÚBLICAS PARA O SETOR NO PAÍS

Solange Valladão – PPGAU / UFBA²¹⁴

Resumo

Este artigo reúne e analisa dados sobre os programas e projetos, públicos e privados, lançados entre 2015 e 2021, voltados para as Áreas de Valor Cultural – com enfoque em Salvador-BA – para contribuir com a reflexão, sobre o modelo de gestão que estrutura essas ações, baseado, em grande parte, no incremento dos incentivos fiscais pelo poder público e na compreensão dos bens culturais, presentes nessas áreas, como ativos financeiros – tanto pelo poder financeiro como pelo poder público. Coloca-se em relevo as estratégias que articulam a gestão cultural e urbana, com interesses do mercado, omitindo as questões sociais presentes nessas áreas e prescindindo da participação popular para definição das estratégias de intervenção, urbana e cultural.

Palavras-chave: patrimônio histórico; gestão cultural; políticas públicas

A “vaga neoliberal” como política pública

As ideias que fundamentam as estratégias de intervenção em áreas centrais com bens culturais, têm sido objeto de debates desde as primeiras grandes intervenções do século XX que, como desdobramento de uma “nova ordem mundial”, foram pautadas por intervenções urbanas espetaculares, colocando “o espaço como categoria central para a reflexão social” (RUBINO, 2009, p. 25-26). A que tipo de discurso se vinculam? Que imagem desejam imprimir às Áreas de Valor Cultural²¹⁵ e aos bens patrimoniais nelas contidos, diante de uma competição internacional por destinos turísticos, polos de lazer, entretenimento e cultura? São algumas questões suscitadas, por exemplo, pelo teor mercadológico de programas públicos lançados recentemente no país, como

²¹⁴ Arquiteta Urbanista, doutoranda do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo – PPGAU da Universidade Federal da Bahia, na linha de pesquisa Restauração, Conservação e Gestão dos Bens Patrimoniais. *sgvalladao@gmail.com*

²¹⁵ Áreas de Valor Cultural é a denominação usada no Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano do Município de Salvador (PDDU), Lei Nº 9069/2016, para as áreas que “contribuem de forma determinante” para a qualidade urbana. (PDDU, 2016).

o Revitalizar (em Salvador, 2017) e o Revive (na Bahia em 2019 e no Brasil em 2020 respectivamente).

Nesses programas, as áreas de valor cultural, os imóveis nelas contidos e a paisagem que os cerca, são entendidos como ativos financeiros voltados para o lucro de investidores, em regra, via: incentivos fiscais (como no Revitalizar), Parcerias Público Privadas (PPP) ou contratos de concessão. No Revive Brasil, a definição sobre o uso de qual desses dois últimos instrumentos e suas respectivas características, foi incluído do edital de chamada para consultores, o *Request for Information* (RFI) Nº 10, publicado na página do Banco Nacional de Desenvolvimento (BNDES)²¹⁶ em março de 2021, cujo objetivo foi: “a prestação de serviços técnicos envolvendo a realização de estudos especializados de estruturação de planos de concessão de patrimônios públicos histórico-culturais, no âmbito do Revive Brasil”. Como retorno social, esses programas, invariavelmente, usam o mote da “geração de emprego e renda”, expressão ineficaz e desgastada do discurso político, que mal disfarça as metas de mudança do perfil socioeconômico das áreas afetadas, para atrair faixas de renda mais alta de moradores, empresários, frequentadores e turistas.

A orientação mercadológica dessas estratégias de gestão dos bens culturais vai na direção contrária do percurso que o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN²¹⁷, desenvolvia nos últimos anos em direção a um entendimento mais inclusivo sobre os bens culturais, especialmente a partir do Decreto nº 3.511 de 04/08/2000, que instituiu o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial e criou o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial, ampliando as categorias de bens culturais que podem ser registrados. Esse percurso sofreu grande influência das mudanças nas disciplinas que, tradicionalmente, dão suporte à abordagem desses bens, como a história, a antropologia e as ciências sociais. Especialmente no campo da história, como aponta a historiadora Márcia Chuva (2017, p. 81), a “virada cultural” que ocorreu na disciplina nos anos 1970, teve como resultado para o campo do patrimônio “a quebra de paradigmas acerca de verdades históricas, rupturas com uma história

²¹⁶ Fonte: Página Oficial do BNDES na Internet, na aba “Cadastro de Consultores”. Disponível em:

<<https://www.bndes.gov.br/wps/portal/site/home/transparencia/desestatizacao/cadastro-consultores/rfi-n-10-2021-projeto-revive>>. Acesso em: 10 ago 2021

²¹⁷ Autarquia responsável pela preservação do Patrimônio Cultural Brasileiro

política tradicional e com uma visão de cultura restrita às artes, música ou literatura”. Ainda segundo Chuva “Essa virada cultural que atingia em cheio a história produzia os primeiros passos de uma aproximação da disciplina com a temática do patrimônio no Brasil.”

Mas, no período aqui estudado (entre 2015 e 2021), foi retomada como orientação política vigente a “vaga neoliberal” iniciada nos anos 1990 no Brasil, durante o governo do presidente Fernando Collor de Melo (CHUVA, 2017, p. 80). Isso se deu, principalmente, a partir dos acordos de cooperação técnica internacional, firmados entre 2017 e 2020, por governantes brasileiros. Acordos estes, em regra, vinculados à pasta do Turismo desses governos (secretarias e ministérios), privilegiando assim ações voltadas para o potencial turístico das Áreas de Valor Cultural.

É preciso destacar que esses acordos são firmados, renunciando-se à construção de políticas públicas para essas áreas, discutidas de forma participativa com os diversos segmentos sociais envolvidos, especialmente aqueles já afetados pelos processos de gentrificação, decorrentes das intervenções ocorridas no final do século XX, aprofundando a falta de moradia para a população de baixa renda, antiga reivindicação dos movimentos e comunidades que vivem e atuam nessas áreas.

O perfil dos programas e projetos implantados entre 2015 e 2021

A fórmula, incentivos fiscais + atração de investidores, usada nos modelos de programas e projetos resultantes desses acordos, já era usada em Salvador a partir de instrumentos financeiros, transformados em lei e apresentados como programas urbanísticos que, em regra, são voltados para a ampliação de incentivos fiscais para atração de investidores, visando a mudança do perfil econômico da ocupação e do uso das áreas de intervenção. Ainda sem se debruçar sobre os efeitos das ações resultantes desses programas e projetos que, até então, são poucas em número e em efetividade, esse artigo pretende mostrar as bases de formulação dos objetos e objetivos das propostas e, baseado nesses, que áreas selecionam como objeto de suas ações.

No período estudado, o primeiro programa implantado em Salvador foi o Programa de Incentivo ao Desenvolvimento Sustentável e Inovação (PIDI), Lei nº 8.962/2015 (regulamentada pelo Decreto nº 2.7158/2016), vinculado a Secretaria Municipal de Desenvolvimento, Trabalho e emprego (SEFAZ). Previsto para ter a duração de 10 anos, o programa define seu objetivo no Artigo nº 2, que é:

[...] promover e fomentar o desenvolvimento urbano e econômico sustentável, através da utilização adequada dos espaços urbanos, estimulando a recuperação e o uso de sítios subutilizados, abandonados ou degradados, gerando trabalho, renda e o incremento de receitas tributárias, nos termos das disposições desta Lei. (SALVADOR, 2015, p. 2)

Em síntese, o programa é voltado para projetos de expansão e reforma de imóveis em três áreas delimitadas, concedendo incentivos fiscais correspondentes a até 50% do investimento realizado mediante a entrega do Certificado de Incentivo ao Desenvolvimento Econômico Sustentável e de Inovação (CIDEI), emitido pela Secretaria Municipal de Fazenda (SEFAZ), após avaliação do Conselho de Incentivo ao Desenvolvimento Econômico Sustentável e de Inovação (COPIDI)²¹⁸.

Em 2016, a prefeitura lança o primeiro edital deste programa (edital nº 01/2016), cujo objeto era a “implantação, ampliação e reforma destinados à operação de estacionamentos para veículos automotores (CNAE Classe: 5223-1) nas poligonais da Barra e do Centro Histórico de Salvador”. No mesmo ano, sai o segundo edital (Nº 02/2019), cujo objetivo é marcado pela busca da mudança de perfil de ocupação e de uso no Centro Histórico de Salvador, na área delimitada, conforme trecho reproduzido a seguir:

Constitui objeto do presente instrumento, empreendimentos de autoria de empresa ou consórcio de empresas para implantação, ampliação ou reforma de espaços destinados a atividades culturais, alimentação e outros [...], nas áreas compostas pelos terrenos lindeiros às seguintes vias: Ladeira da Barroquinha, Rua Visconde de

²¹⁸ O COPIDI é um órgão colegiado permanente, de caráter deliberativo, integra a estrutura da Secretaria Municipal de Desenvolvimento, Trabalho e Emprego – SEDES, composto por representantes da: Secretaria Municipal de Desenvolvimento, Trabalho e Emprego (SEDES); Secretaria Municipal de Ordem Pública – (SEMOP); Secretaria Municipal de Mobilidade (SEMOB); Secretaria Municipal de Urbanismo (SUCOM); Secretaria Municipal da Fazenda (SEFAZ); do Gabinete do Prefeito, da Casa Civil e da Secretaria Municipal de Reparação (SEMUR), e é assessorado pelo Corpo Técnico Permanente de Assessoramento (COMTA).

Itaparica, Rua do Curriachito, Rua Visconde de Ouro Preto, Ladeira das Hortas, Travessa Antônio Bahia e Largo de São Bento.

A área delimitada no edital, será chamada na mídia (jornais e sites de notícias) de “Corredor Cultural da Barroquinha”, numa referência aos empreendimentos culturais já instalados dentro da poligonal como o Cine Glauber Rocha e o Espaço Cultural da Barroquinha, mas também aos novos hotéis de luxo da área: o Fera Palace Hotel (inaugurado em 2017) e o Hotel Fasano (inaugurado em 2018).

Desses editais lançados, até o momento não foram divulgadas ações diretas resultantes desses incentivos fiscais, ainda que o PIDI continue como um dos programas estratégicos da Secretaria de Desenvolvimento Urbano de Salvador, na atual gestão (2021-2024).

O segundo programa implantado em Salvador e voltado para áreas centrais, foi o Programa de Incentivo à Restauração e Recuperação de Imóveis do Centro Antigo de Salvador – PROGRAMA REVITALIZAR (Lei Nº 9.215/2017). Um programa com tal objetivo, foi idealizado pela prefeitura sem debate com a sociedade, especialmente com os movimentos sociais presentes e atuantes na área. Sua tramitação na Câmara de Vereadores se deu de forma controversa, e na audiência em que a lei foi homologada houve intensa manifestação convocada pela Articulação dos Movimentos do Centro Antigo, para exigir a retirada do programa da pauta de aprovação, sem que alcançassem esse objetivo.

Em 2021, o Revitalizar volta a tomar a atenção desses Movimentos com a submissão pela prefeitura do Projeto de Lei (PL) Nº 136/2021, que “autoriza a venda de 22 imóveis públicos municipais – incluídas áreas escolares, verdes e de lazer” e, além disso, propõe a ampliação dos incentivos fiscais previstos no Programa Revitalizar. A Articulação do Centro Antigo de Salvador, denunciou que esses incentivos são direcionados para imóveis específicos e que este programa tem concedido incentivos fiscais a especuladores de imóveis, conforme trecho a seguir da postagem que fizeram em sua página na rede social Facebook em 15/05/2021:

[...] imóveis e atividades localizados nas ruas Visconde de Mauá, Jaqueira do Unhão, Fagundes Varela, Luiz Murat, Ladeira da

Preguiça e Avenida “53”. A iniciativa demonstra, mais uma vez, o empenho e compromisso da Prefeitura com o mercado imobiliário, ao disponibilizar para esse segmento terras públicas ligadas a serviços e funções essenciais para a cidade. Quanto ao Revitalizar, programa de “incentivos fiscais” já denunciado por essa Articulação, agora estende seus tentáculos para a Ladeira da Preguiça e região. Desde 2017, o Programa Revitalizar vem perdoando dívidas milionárias de IPTU e concedendo incentivos fiscais a especuladores de imóveis que não cumpriam a função social da propriedade não fossem os ocupantes, população negra e pobre que habita prédios e terrenos abandonados.²¹⁹

No Brasil, com o Governo Federal assumido em 2018, as políticas culturais em geral e o IPHAN, em particular, sofreram reformulações em sua estrutura institucional, na orientação política sobre a gestão do patrimônio. Além disso houve cortes de recursos que implicaram em retrocessos de programas e projetos em andamento.

A primeira e mais significativa reformulação foi a dissolução do Ministério da Cultura (criado em 1985), cuja estrutura institucional migrou para a nova Secretaria Especial de Cultura (criada em 2019), hoje vinculada ao Ministério do Turismo. A adesão do Governo Federal ao modelo de gestão dos bens públicos (móveis e naturais, localizados em áreas de preservação ou individualmente protegidos) baseado no Programa Revive foi mais uma mudança expressiva com grande repercussão dentro da estrutura do IPHAN.

Esse programa foi criado em Portugal com o objetivo de promover a concessão para exploração de patrimônio urbano e natural por investidores privados relacionados ao turismo. Como visto, as reformulações na estrutura institucional e em cargos estratégicos – destacando-se a presidência do IPHAN – teve o papel de incluir pessoas alinhadas a esta política, escolhida e implantada de forma alheia às manifestações que entidades da sociedade civil realizavam deste então, e que agora estão alinhadas no Fórum Brasileiro de Entidades em Defesa do Patrimônio Cultural Brasileiro²²⁰ que, até o momento, reúne 25 entidades.

²¹⁹ Disponível

em: <https://web.facebook.com/page/703388879784005/search/?q=PL%20136>. Acesso em: 15 mai 2021.

²²⁰ A página do fórum na internet é: <https://forumpatrimoniobr.wordpress.com/forum/>. Acesso em 05/03/2022.

Em Portugal, o programa Revive surgiu em uma ação conjunta dos Ministérios da Economia, da Cultura e das Finanças, com o objetivo de “promover a requalificação e subsequente aproveitamento turístico de um conjunto de imóveis do Estado com valor arquitetônico, patrimonial, histórico e cultural” que, segundo o programa, não estariam sendo “devidamente usufruídos pela comunidade”. Este programa é fruto do Decreto-Lei nº 280/2007 (Portugal, 7 de agosto de 2007)²²¹, que estabeleceu: “As disposições gerais e comuns sobre a gestão dos bens imóveis dos domínios públicos do Estado, das Regiões Autônomas e das autarquias locais; O regime jurídico da gestão dos bens imóveis do domínio privado do Estado e dos institutos públicos”. Esse decreto estabelece também “os deveres de coordenação de gestão patrimonial e de informação sobre bens imóveis dos sectores públicos administrativo e empresarial, designadamente para efeitos de inventário.”

No Brasil, o modelo Revive chegou, inicialmente, no estado da Bahia através de um acordo assinado em 21/06/2019, entre a Secretaria de Turismo do Estado e a Secretaria de Turismo de Portugal²²². Uma primeira iniciativa deste acordo, foi o Resumo do Protocolo de Intenções, vinculado à Secretaria de Desenvolvimento Econômico (SDE), publicado no Diário Oficial do Estado (DOE, Nº 22.797), em 04/12/2019, cujo objetivo foi:

Identificar juntamente com a Arquidiocese de Salvador, os possíveis imóveis de propriedade desta, a fim de integrarem o Programa Baiano de Reabilitação, Patrimônio e Turismo (PBRPT), tendo em vista o Programa ‘Revive’ implementado em Portugal.” O acordo firma também uma parceria que: “visa apoiar a criação de um Centro de Restauro e Conservação, com capacitação de jovens restauradores (SDE,2019).

²²¹ Fonte: Decreto-Lei nº 280/2007, Portugal. Disponível em: <<https://revive.turismodeportugal.pt/pt-pt/anexo-1>>. Acesso em: 12/12/2019

²²² Notícia publicada em 21/06/2019 na página da Secretaria de Turismo da Bahia. Disponível em <<http://www.setur.ba.gov.br/2019/06/1270/Bahia-e-Portugal-assinam-acordo-para-recuperar-patrimonio-arquitetonico-e-fortalecer-turismo.html>>. Acesso em 21/06/2019

No âmbito Federal, foi lançada em julho de 2019 a Proposta Preliminar do REVIVE Brasil, publicada pelo site The Intercept (em 2019)²²³. Na matéria, além da Proposta Preliminar para um novo modelo de gestão do patrimônio baseado no programa português, há também uma relação de 222 propriedades da União que seriam objeto de estudos para serem também enquadradas nesse modelo. Na Bahia, nessa lista, aparecia (até o momento da citada reportagem) a Fazenda Ponta de Castelhanos, no município de Cairu.

Nessa Proposta Preliminar, estava prevista também a realização do seminário Revive Brasil. De fato, em outubro deste ano aconteceu em Porto Alegre o Seminário Internacional Patrimônio + Turismo, com participação de representantes do governo e de empresas de Portugal ligadas ao turismo. Como palestrantes nas duas Conferências Magna de abertura²²⁴, estiveram o então Secretário de Turismo da Bahia (Fausto Franco) e o Presidente da Vila Galé Hotéis (Jorge Rebelo de Almeida) - empresa portuguesa que estava em negociação com o Estado da Bahia para exploração do Palácio Rio Branco²²⁵, no Centro histórico de Salvador, como empreendimento hoteleiro de luxo²²⁶. Ao final do Seminário foi lançada a Carta de

²²³ A matéria intitulada “Aluga-se o Brasil” foi publicada no site The Intercept, em 16 de outubro de 2019. Disponível em: <222 propriedades da União que seriam objeto de estudos para entrarem nesse modelo>. Acesso em 10/11/2020

²²⁴ Abriam o Seminário: Antônio Baeta, Direção de Valorização da Oferta da Empresa de Turismo de Portugal e Paula Araújo da Silva, Diretora-geral da Direção Geral de Patrimônio Cultural de Portugal – DGPC: Fonte: programação do Seminário na página do IPHAN. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/patrimonioturismo/pagina/detalhes/2045>>. Acesso em: 05/10/2019

²²⁵ Edifício sede do primeiro Governo do Brasil, instalado em 1549.

²²⁶ No Diário Oficial do Estado da Bahia, DOE nº 22.749, foi publicado o Resumo de Termo de Compromisso, Processo nº 014.7423.2019.00001974-75. Tendo como concedente o Estado da Bahia e como empresa autorizada a Vila Galé Brasil. O objeto foi o desenvolvimento do estudo de viabilidade econômica e jurídica necessários para o projeto de intervenção no prédio sede do Palácio Rio Branco, contemplando “a recuperação e revitalização” para implantação de hotel de luxo e ser “explorado pelo regime de Concessão Onerosa de Uso”. Apesar de toda publicidade dada ao interesse na Vila Galés nesse empreendimento, no momento decisivo do edital de Concessão do Palácio Rio Branco, a empresa, inexplicavelmente, se atrasou para o comparecimento na reunião de abertura de propostas, tendo apenas comparecido uma empresa, a BM Varejo Empreendimentos Spe S.A, dona da rede hoteleira Rosewood, que tem hotel de luxo em São Paulo e vários fora do Brasil que ganhou a concessão.

Fonte: Correio 24 Horas. Disponível em: <<https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/rede-hoteleira-rosewood-e-unica-a-entrar-na-licitacao-para-compra-do-palacio-rio-branco/>>. Acesso em: 21 jan 2022.

Porto Alegre²²⁷ que, entre outras medidas, afirma o modelo Revive como caminho a ser desenvolvido para implantação do Programa Nacional de Turismo.

Em março de 2021, o Ministério da Economia, por meio da Secretaria Especial do Programa de Parcerias de Investimentos (SEMPI) e através do Banco Nacional do Desenvolvimento (BNDES), abriu a chamada pública intitulada RFI – *Request for Information*, nº 10/2021, publicada em 31 de março no site desse banco. A finalidade era: “prestação de serviços técnicos envolvendo a realização de estudos especializados de estruturação de planos de concessão de patrimônios públicos histórico-culturais, no âmbito do Revive Brasil.”

Ainda de acordo com a publicação no site do BNDES, os serviços serão contratados em duas fases: uma primeira voltada para levantamentos, estudos de vocação, diagnósticos e plano de negócios; e outra voltada para definir o modelo de concessão que será feita nos 07 imóveis listados na chamada, sendo estes: Fazenda Pau D’Alho, localizada no estado de São Paulo; Forte Nossa Senhora dos Remédios, localizado no estado de Pernambuco; Forte Orange, localizado no estado de Pernambuco; Aldeados Sentenciados, localizado no estado de Pernambuco; Fortaleza de Santa Catarina, localizada no estado da Paraíba; Antiga Estação Ferroviária de Diamantina, localizada no estado de Minas Gerais e Palacete Carvalho Mota, localizado no estado do Ceará.²²⁸ A chamada se encerrou no dia 28/04/2021 e, até o momento, não foram divulgados os resultados. Mas, neste mesmo ano, o governo Federal criou um Comitê Interministerial para “troca de experiências e definição de como será feito o trabalho no país”.

Esse Comitê é formado por representantes do Ministério do Turismo, da Secretaria Especial da Cultura, do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), da Secretaria de Patrimônio da União (SPU) e da Secretaria Especial do Programa de Parcerias de Investimentos (PPI). Ele será responsável pela “criação do plano de

²²⁷ Fonte: matéria publicada na página do IPHAN “Turismo de base comunitária e patrimônio modernista são princípios da Carta de Porto Alegre (RS)”, em 25/10/2019. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/5408>>. Acesso em: 12/11/2019. Na matéria tem o link para acessar a Carta.

²²⁸ Fonte site do BNDES. Disponível em: <<https://www.bndes.gov.br/wps/portal/site/home/transparencia/desestatizacao/cadastro-consultores/rfi-n-10-2021-projeto-revive>>. Acesso em: 20/04/2021.

trabalho do programa, que definirá normas, fluxo de processos, procedimentos operacionais, editais de chamamento público para a execução de serviços e catálogo de ativos a serem concedidos na primeira fase do projeto”. Na chamada da primeira fase foram selecionados os seguintes locais para entrarem no Programa: Fortaleza de Santa Catarina, em Cabedelo (PB); Forte Nossa Senhora dos Remédios, em Fernando de Noronha (PE); Forte Orange, na Ilha de Itamaracá (PE); e Fazenda Pau D’Alho, em São José do Barreiro (SP).²²⁹

Conclusões

Esse artigo busca contribuir com a necessária reflexão sobre os programas e projetos lançados nos últimos anos nas Áreas de Valor Cultural de Salvador, situando o percurso de uma articulação local, estadual e nacional, para a implementação de modelos de programas e projetos, baseados no incremento dos incentivos fiscais e na compreensão dos bens culturais presentes nessas áreas como ativos financeiros voltados para o de lucro de um restrito grupo de investidores.

Como programas públicos, ancorados em bens nas Áreas de Valor Cultural, esses deveriam estar articulados a amplas discussões com diversos setores da sociedade sobre o destino de seu uso e ocupação. Quando muito, tais ações repetem a promessa de promover “geração de emprego e renda” e realizam simulacros de processos participativos. Como sabemos os resultados dessas promessas têm sido muito aquém do retorno social desejado, quando não se desdobram em processo de gentrificação. Mesmo que, para os programas e projetos aqui abordados, se possa dar o bônus de ainda estarem em processo de implementação, o modelo legal em que se baseiam é bem conhecido e desgastado (incentivos fiscais e concessão de bens públicos), o que nos permite visualizar projeções pouco amimadoras para o futuro.

O desmonte da gestão pública do patrimônio cultural do Brasil nos últimos anos, pode ser melhor compreendido e visualizado pela ação constante do Fórum de Entidades em Defesa do Patrimônio Cultural Brasileiro, criado em 2019 (atualmente coordenado pela arquiteta Inês Martina Lersch), com o objetivo de “fomentar a mobilização” aos

²²⁹ Fonte: Portal do Ministério do Turismo. Disponível em: <<https://www.gov.br/pt-br/noticias/viagens-e-turismo/2021/01/programa-revive-ganha-comite-interministerial-para-avancar-nas-acoas>>. Acesso em: 24 mar 2022

ataques promovidos “contra o IPHAN e o Patrimônio Cultural Brasileiro”. Neste ano, o Fórum ampliou sua atuação e tem trabalhado para dar visibilidade a ações do poder público, em todas as esferas de governo e em todo país, que colocam em risco o patrimônio cultural.

Sua ação tem se caracterizado pela publicação de uma série de documentos, manifestações, notas de repúdio e pela organização de eventos para promover o debate e a ampliar a mobilização da sociedade. Neste ano, o Fórum lançou o livro “Em defesa do Patrimônio Cultural: percursos e desafios” organizado por Marcia Sant’Anna (arquiteta e professora da UFBA) e por Hermano Queiroz (advogado e mestre em Preservação do Patrimônio Cultural), que reúne especialistas de todo Brasil sobre as políticas de preservação do patrimônio cultural.

Referências

BAHIA. Resumo do Termo de Compromisso Processo Nº 014.7423.2019.0001974-75. **Diário Oficial República federativa do Brasil – Estado da Bahia**. Licitações, Salvador, BA, 25 set 2019, nº 22.749, p. 10.

CHUVA, Márcia. **Possíveis narrativas sobre duas décadas de patrimônio: de 1982 a 2002**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Brasília, nº 35, p. 79-104, 2017.

RUBINO, S. **Enobrecimento urbano**. In: FORTUNA, C; LEITE, R (org). Plural de cidade: léxicos e culturas urbanas. CES: Coimbra, 2009. p. 25-40.

SALVADOR. **Lei nº 6.845 de 19 de maio de 2017**, institui o Programa de Incentivo à Restauração e Recuperação de Imóveis do Centro Antigo de Salvador – PROGRAMA REVITALIZAR, e dá outras providências. **Diário Oficial do Município, N ° 6.845**. Poder Executivo, Salvador, BA, 20 a 22 maio 2017. Seção Leis, p. 2

SALVADOR. **Lei nº 8.962 de 30 de dezembro de 2015**, dispõe sobre a criação do Programa de Incentivo ao Desenvolvimento Sustentável e Inovação – PIDI e dá outras providências. **Diário Oficial do Município, N ° 6.493**. Poder Executivo, Salvador, BA, 31 dez 2015 a 04 jan 2016. Seção Leis, p. 2

OS USOS POSSÍVEIS DO CENTRO HISTÓRICO DE NATAL E DO SEU PATRIMÔNIO CULTURAL: A QUE(M) SERÁ QUE SE DESTINA?

*Almir Félix Batista de Oliveira*²³⁰

Resumo

O presente projeto de pesquisa tem por objetivo examinar (investigar, caracterizar e compreender) as relações entretidas entre o Patrimônio Cultural, circunscrito ao Centro Histórico de Natal e as possibilidades do seu uso, inventário, salvaguarda e preservação, através da prática do Turismo Cultural e da Economia Criativa. Em termos de pesquisa, sua efetivação justifica-se, principalmente, por procurar compreender como a utilização do patrimônio - tanto em sua vertente material, quanto em sua vertente imaterial - podem contribuir para o desenvolvimento econômico e para os desenvolvimentos social e cultural, portanto, humano, do cidadão natalense e, especificamente, residente do Centro Histórico de Natal.

Palavras-Chave: Gestão do Patrimônio Cultural; Turismo Cultural; Centro Histórico de Natal.

O presente projeto de pesquisa tem por objetivo examinar (investigar, caracterizar e compreender) as relações entretidas entre o Patrimônio Cultural, circunscrito ao Centro Histórico de Natal e as possibilidades do seu uso, inventário, salvaguarda e preservação, através da prática do Turismo Cultural e da Economia Criativa. Em termos de pesquisa, sua efetivação justifica-se, principalmente, por procurar compreender como a utilização do patrimônio - tanto em sua vertente material, quanto em sua vertente imaterial - podem contribuir para o desenvolvimento econômico e para os desenvolvimentos social e cultural, portanto, humano, do cidadão natalense e, especificamente, residente do Centro Histórico de Natal.

Como contribuição ao Programa de Pós-graduação em Turismo e ao Curso de Turismo da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, sua execução justifica-se pela possibilidade de ampliação dos estudos neste Programa da relação que compreenda as temáticas do Patrimônio Cultural, do Turismo Cultural, da Economia Criativa e, conseqüentemente apoie o desenvolvimento regional, bem como o local, ambos em uma perspectiva sustentável.

²³⁰ almirfbo@yahoo.com.br

Teorizar e trabalhar com o Patrimônio Cultural é teorizar e trabalhar com uma temática de fronteira e que abarca uma série de áreas do conhecimento científico podendo elas serem decodificadas em diversas disciplinas que tratam do assunto. Áreas de conhecimento e disciplinas pertencentes ao Turismo, a História, a Geografia, a Arquitetura, a Antropologia, as Políticas Públicas, para citarmos alguns exemplos de como se pode configurar as possibilidades de forma interdisciplinar ou multidisciplinar. Por isso, como estamos compreendendo o uso pelo Turismo do território demarcado como Centro Histórico da cidade do Natal e do Patrimônio Cultural (material e imaterial) nele inserido, proporemos atividades e ações que dialoguem com os conhecimentos sistematizados e os profissionais de Políticas Públicas, História, Arquitetura e Antropologia.

Por tudo o que foi elencado aqui temos a certeza que as atividades de Professor Especialista Visitante (tanto na pós-graduação, quanto na graduação e nas atividades de extensão) a serem desempenhadas e o desenvolvimento da pesquisa (conforme cronograma de atividades disponibilizado a seguir) sobre os usos possíveis do Centro Histórico de Natal pelo Turismo (roteirização turística) e sua relação com o patrimônio cultural lá existente, assim como com o desenvolvimento de ações que possibilitem e estimulem a prática da economia criativa naquele território e promovam o desenvolvimento sustentável, esse projeto terá grande impacto positivo e pertinência seja na produção do conhecimento científico buscado, seja no processo de gestão de áreas urbanas e na promoção do desenvolvimento e da inclusão social.

A cidade do Natal, fundada na data de 25 de dezembro de 1599, nasceu a beira do Rio Potengi, com as suas primeiras edificações construídas entre a parte baixa (área onde as primeiras embarcações atracavam, conhecida como Ribeira), a parte alta da cidade (como a atual praça André de Albuquerque local da realização da primeira missa, local também escolhido para a construção da Igreja de Nossa Senhora da Apresentação - padroeira da cidade e nesses arredores). Essa aérea inicial da cidade, considerada o seu Centro Histórico foi tombado pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, no ano de 2010. Um dos principais motivos que levaram a esse reconhecimento pelo Instituto foi a combinação entre os valores artísticos (edificações construídas em diversos épocas e estilos arquitetônicos variados) e os

valores paisagísticos (representados pelo próprio rio, os manguezais e os resquícios de Mata Atlântica preservada).

Esse tombamento colocou sob vigilância para garantia de preservação 150 edificações existentes na área delimitada (200 mil m²) estando grande parte das mesmas divididas entre os bairros da Ribeira (Cidade Baixa) e Cidade Alta. Encontramos entre essas, diversas edificações, construções que representam desde o estilo Barroco, passando Rococó e Maneirismo (exemplificados principalmente pela arquitetura religiosa, mas também pelo Museu Café Filho e pela casa do Padre João Maria), com exemplares também do Ecletismo e de características de *Art Nouveau* e de *Art Déco*, chegando a estilos mais recentes como o Moderno (*exemplificados pela* arquitetura civil nas diversas casas e casarões existentes na área, como também por algumas sedes administrativas e palácios).

Um pouco para além desse centro histórico tombado, delimitado, com seus edifícios seculares, mas sem nunca o esquecer, existe também um centro que fervilha através de um comércio popular, com lojas, restaurantes, mercados populares, entre outros, que negociam desde produtos industrializados e importados até materiais produzidos regionalmente e comercializado na condição de artesanato ou mesmo comidas “típicas” representativas de uma gastronomia dita “cultural”. Um centro que fervilha em momentos também já tradicionais e muito marcantes na vida do pessoense como o da Festa de Nossa Senhora da Apresentação (padroeira da cidade) ou mesmo do Carnaval (que tem parte de sua festa acontecendo nesta área), além de atividades artísticas em locais já conhecidos como Beco da Lama e ações empreendidas por associações como Associação Viva o Centro de Natal – AVICEN (e as suas ações de intervenção no Centro Histórico de Natal). Um centro que fervilha administrativamente em uma série de edifícios (históricos) usados como repartições e sede de empresas, porém com essa história pouco conhecida.

Como relacionar estes dois centros? Como garantir a preservação do patrimônio cultural (material e imaterial) e a vivência/sobrevivência das pessoas, grupos, comunidades que vivem/convivem nesse centro histórico? Como dialogar com as pessoas, grupos, comunidades que vivem/convivem nesse centro histórico para

reconhecimento por parte deles sobre este patrimônio cultural e a necessidade de preservação?

Objetivos:

- Realização do Inventário do Patrimônio Cultural do Centro Histórico da cidade do Natal (CHN);
- Identificação de elementos de cultura material e imaterial do Cultural do Centro Histórico da cidade do Natal;
- Desenvolvimento de planos de ação e materiais didáticos com vistas à Educação Patrimonial junto à Educação Básica;
- Desenvolvimento de estudos e planos de ação com vistas a realização de processos de roteirização turística responsável e sustentável, dialogados com as comunidades pertencentes a área do CHN com vistas ao desenvolvimento de boas práticas de Turismo no Centro Histórico da cidade do Natal;
- Desenvolvimento de estudos que relacionem a história urbana, a prática turística, o uso do patrimônio cultural e a economia criativa para a promoção de ações que possibilitem o desenvolvimento social, cultural e econômico do CHN;
- Promover cursos de formação continuada relacionando as temáticas do patrimônio cultural, do turismo cultural e da economia criativa para as comunidades pertencentes a área do CHN.

Embasamento Conceitual (Fundamentação Teórica)

A cidade do Natal tem no espaço delimitado e designado como Centro Histórico um importante patrimônio cultural, tanto na perspectiva material (representado pelos diversos exemplares arquitetônicos protegidos e preservados) quanto na perspectiva imaterial (representado nas memórias e nas histórias dos que lá vivem e convivem, nas suas festas, religiosidades, nos seus saberes e fazeres, nos seus processos de resistência) e nesta perspectiva se torna muito importante e primordial promover sua preservação e divulgação. Para além da preservação necessária, se faz relevante também pensar e promover o uso desse patrimônio (aqui pensado como forma de preservação) de forma responsável, planejada e sustentável. Nas últimas décadas do século passado e nas duas primeiras deste século foram ampliados ou introduzidos uma série de conceitos relacionados a essa temática e a forma como ela se relaciona com diversos aspectos do cotidiano.

Um primeiro conceito que gostaríamos de apresentar em uso nessa proposta de trabalho é o de patrimônio cultural que consiste em:

Um bem ou conjunto de bens de caráter material ou imaterial (um objeto, um monumento edificado, uma festa, uma dança, uma

tradição, uma comida etc.) protegido oficialmente por algum órgão governamental ou não, que proporcione a identificação de um indivíduo ou grupos de indivíduos, gerando um sentimento de pertencimento destes a uma determinada coletividade²³¹.

Temos, portanto, uma definição de patrimônio cultural que procura abarcar todas as possíveis variáveis e tipos de patrimônio, que reconheça tanto os elementos preservados oficialmente pelos órgãos públicos responsáveis pela gestão dos mesmos, mas reconheça também que algo é patrimônio por ser representativo ou lugar de sociabilidade para grupos e comunidades, sem necessariamente se prender a uma oficialidade cristalizadora. Uma definição de patrimônio que procura atender e levar em consideração as vontades/saberes/opiniões/escolhas/significações dos diversos grupos constituintes da sociedade. Portanto, temos uma definição de patrimônio que se faça democrática, que não seja excludente e, em decorrência disso, possa ser instrumentalizada na relação ensino-aprendizagem e se constitua em motor tanto da própria preservação e reconhecimento quanto se constitua em promoção de desenvolvimento.

Baseado nessa definição de patrimônio, observando a sua potencialidade e levando em consideração todas as nuances elencadas a partir dela é que concordamos com Canclini quando ele nos diz que:

Um patrimônio reformulado levando em conta seus usos sociais, não a partir de uma atitude defensiva, de simples resgate, mas com uma visão mais complexa de como a sociedade se apropria de sua história, pode envolver diversos setores. Não tem por que reduzir-se a um assunto de especialistas no passado. Interessa aos funcionários e profissionais ocupados em construir o presente, aos indígenas, camponeses, migrantes e a todos os setores cuja identidade costuma ser afetada pelos usos modernos da cultura. À medida que o estudo e a promoção do patrimônio assumam os conflitos que acompanham, podem contribuir para consolidar a nação, já não como algo abstrato, mas como o que une e torna coesos – em um projeto histórico solidário – os grupos sociais preocupados pela forma como habitam o espaço²³².

²³¹OLIVEIRA, Almir Félix Batista de. **O patrimônio cultural e os livros didáticos de História ou de como se constrói o sentimento de pertencimento (Brasil - 2000-2015)**. 2016. 295 f. Tese (Doutorado em História) - Programa de Estudos Pós-Graduados em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016 p. 45.

²³²CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2003, p. 203.

Na sequência ao conceito de patrimônio cultural gostaríamos de apresentar o de Turismo Cultural. Dentre as diversas formas de atividades turísticas desenvolvidas tanto internacionalmente quanto nacionalmente, o Turismo Cultural tem um significado particular e extremamente importante. Seu conceito, segundo documentação oficial do Ministério do Turismo, “compreende as atividades turísticas relacionadas à vivência do conjunto de elementos significativos do patrimônio histórico e cultural e dos eventos culturais, valorizando e promovendo os bens materiais e imateriais da cultura”²³³.

O Patrimônio Cultural pode ser pensado enquanto importante diferencial entre as diversas comunidades, principalmente no tocante à inter-relação que pode ser estabelecida entre o patrimônio material e o patrimônio imaterial e, conseqüentemente, esses podem vir a garantir bases para um desenvolvimento local via mercado turístico, afinal:

Os elementos do patrimônio cultural de um lugar se constituem em aspectos diferenciais para o desenvolvimento de produtos e para a promoção dos empreendimentos, isso pode ser feito através de restaurantes dedicados à gastronomia tradicional, artesanato local na decoração e ambientação dos equipamentos, nas programações de entretenimento com manifestações culturais autênticas²³⁴.

Ou ainda:

A criação de produtos tematizados, utilizando técnicas de interpretação e de interação, que ressaltem a história do lugar e de seus personagens, para apresentar o patrimônio tangível e intangível do ambiente visitado, é uma forma de ampliar o conhecimento, possibilitar a fruição e emocionar o visitante²³⁵.

Nessa perspectiva ganha muita importância o sentido de preservação/conservação do patrimônio, bem como a busca pela incorporação de diversos tipos desse mesmo patrimônio, ampliando a lista do que, tanto em relevância material quanto imaterial, possam vir a ser referência de identidade de uma determinada comunidade, mas também possa se constituir em formas de apresentação e interpretação de um determinado lugar e fonte de conhecimento para aqueles que se propõem em suas viagens e visitas incorporarem às suas próprias experiências, as experiências relacionadas a outros.

²³³BRASIL. Ministério do Turismo. **Turismo Cultural: orientações básicas**. 3. ed. Brasília: Ministério do Turismo, 2010, p. 15.

²³⁴ Ibidem, p. 16.

²³⁵ Ibidem.

Isso significa a real valorização do patrimônio cultural pelo turista, não somente como forma de singularidade ou simplesmente como forma de diferenciação entre os diversos lugares visitados e explorados, na busca por conhecimento ou por novas realidades diferentes da sua vida cotidiana, mas também significa o reconhecimento pelo turista da identidade ou das identidades constituintes das diversas comunidades pertencentes a uma determinada sociedade ou das sociedades de uma forma geral e ampliada.

Por outro lado, para as comunidades locais, a preservação/conservação desse patrimônio pode significar não somente a preservação de uma ou de várias identidades e memórias, como pode tornar-se uma forma de desenvolvimento sustentável e de garantia de futuro, desde que atento para as questões relacionadas ao planejamento e isso possa significar um efetivo direito à cidade, reconhecido pela afirmação do direito de reconhecimento dos diversos patrimônios. Levando-se em conta o papel do planejamento e da possibilidade de busca por um desenvolvimento sustentável, podemos afirmar a relevância que a prática turística pode vir a ter na perspectiva de preservação do patrimônio cultural (material e imaterial).

Neste sentido, as ações de interpretação do patrimônio e de sua roteirização configuram-se como importantes para o desenvolvimento da prática do turismo cultural e da valorização do patrimônio. A interpretação do patrimônio constitui-se em uma forma de comunicação que procura adicionar significados aos locais que o turista visita, facilitando assim a compreensão e criando uma relação emocional com estes, proporcionando inclusive a possibilidade de preservação/conservação destes. Nesta perspectiva a maneira/forma como se conta uma história, como se consegue apresentar uma coleção ou um monumento, utilizando-se de variados recursos técnicos e tecnológicos pode aumentar o impacto e o apreço pelos locais visitados.

Freeman Tilden (Apud MURTA; GOODEY, 2002) em 1967, um dos primeiros teóricos a tratar sobre o assunto definiu a interpretação como sendo: “uma atividade educacional que objetiva revelar significados e relações através da utilização de objetos originais, de experiência de primeira-mão, bem como de mídia ilustrativa, ao

invés de simplesmente comunicar informações factuais²³⁶. Faz-se interessante observar que desde seu princípio a interpretação do patrimônio buscava unir objetos, lugares e experiências com a técnica e a tecnologia como forma de apresentação/anúnciação do patrimônio cultural e para além disso se mostrava como uma possibilidade eficiente/eficaz de forma de aprendizado das diversas culturas, podendo levar ao conhecimento crítico sobre essas mesmas sociedades.

Conforme Murta e Goodey, “a interpretação do patrimônio, em sua melhor versão, cumpre uma dupla função de valorização. De um lado, valoriza a experiência do visitante; do outro, valoriza o próprio patrimônio, incorporando-o como atração turística²³⁷. Neste sentido essa atribuição de valor, pode possibilitar tornar o local um produto turístico, mas também o irá transformar em educativo e/ou social. Esse valor é atribuído/resgatado através da pesquisa, do estudo e do desenvolvimento de um projeto que seja adequado ao local. Criar apelos e conhecimento, para além da construção ou da paisagem pode ir além do conhecimento, da emoção e agregar mais diferencial aumentando o fluxo de turistas ou melhorando sua capitalização através de atividades extras, mas também possibilitará um aumento na autoestima e na identidade daqueles que residem/fazem o lugar.

Por um lado, temos o patrimônio cultural fazendo parte da vida cotidiana dos indivíduos, das comunidades, patrimônio que identifica, que dá identidade, patrimônio que diferencia, patrimônio que se faz diverso, patrimônios em disputas, patrimônios que podem garantir o desenvolvimento cultural, econômico, social e ser uma forma de inclusão dos diversos segmentos componentes de uma determinada sociedade. Por outro, também temos o turismo ou a prática turística que, se bem planejada e, utilizando-se do patrimônio cultural, pode promover desenvolvimento econômico, a partir de princípios sustentáveis garantindo a inclusão social e possibilitando a preservação/conservação desse mesmo patrimônio. Somada a essa prática planejada e preservacionista que o turismo pode vir a possibilitar, temos a interpretação patrimonial como forma de melhoria e maior aproveitamento da visita pelo turístico garantido pela ampliação do seu arco de aprendizado.

²³⁶ MURTA, Stela Maris; ALBANO, Celina (Orgs.) **Interpretar o patrimônio**: um exercício do olhar. Belo Horizonte: Ed. da UFMG; Território Brasilis, 2002, p. 14.

²³⁷ MURTA, Stela Maris; ALBANO, Celina (Orgs.) **Interpretar o patrimônio**: um exercício do olhar. Belo Horizonte: Ed. da UFMG; Território Brasilis, 2002, p. 13.

Entrelaçando esses conceitos para colocá-los em prática temos a possibilidade de construção dos chamados roteiros turísticos que neste trabalho e conforme o Ministério do Turismo em material publicado no ano de 2007 e denominado Módulo Operacional 7 – Roteirização Turística, define o mesmo como sendo: “um itinerário caracterizado por um ou mais elementos que lhe conferem identidade, definido e estruturado para fins de planejamento, gestão, promoção e comercialização turística das localidades que formam o roteiro”²³⁸. Na sequência, na mesma página, define a roteirização como sendo:

(...) o processo que visa propor, aos diversos atores envolvidos com o turismo, orientações para a constituição dos roteiros turísticos. Essas orientações vão auxiliar na integração e organização de atrativos, equipamentos, serviços turísticos e infra-estrutura de apoio do turismo, resultando na consolidação dos produtos de uma determinada região²³⁹.

Roteiros e roteirização construídos com a perspectiva de valorizar ou agregar valor ao que está disperso, mas que de forma planejada, organizada, concretizado pode vir a se transformar em alavancador do processo de desenvolvimento consciente e sustentável, que promova o crescimento e a inclusão dos diversos setores componentes da sociedade, bem como a preservação/conservação do patrimônio cultural em todas as suas dimensões.

A possibilidade de utilização do patrimônio como um indutor do desenvolvimento econômico já há algum tempo vem sendo tentada no Brasil, procurando garantir melhorias na qualidade de vida das comunidades. Essas tentativas se iniciaram procurando apresentar o patrimônio cultural brasileiro via exploração turística ainda entre as décadas de 1960 e 1970, posteriormente a criação da Empresa Brasileira de Turismo – EMBRATUR, da verificação da necessidade de inclusão de amplos setores da sociedade, principalmente do Nordeste, no chamado “milagre econômico” e do

²³⁸ BRASIL. Ministério do Turismo. **Programa de Regionalização do Turismo** - Roteiros do Brasil: Módulo Operacional 7 Roteirização Turística. Secretaria Nacional de Políticas de Turismo. Departamento de Estruturação, Articulação e Ordenamento Turístico. Coordenação Geral de Regionalização. Brasília, 2007, p. 13.

²³⁹ BRASIL. Ministério do Turismo. **Programa de Regionalização do Turismo** - Roteiros do Brasil: Módulo Operacional 7 Roteirização Turística. Secretaria Nacional de Políticas de Turismo. Departamento de Estruturação, Articulação e Ordenamento Turístico. Coordenação Geral de Regionalização. Brasília, 2007, p. 13.

potencial que poderia ter todo um número de patrimônios tombados e protegidos tanto em nível federal pelo IPHAN, quanto pelos recém-criados institutos estaduais²⁴⁰. Iniciava-se assim, uma parceria já verificada em outros países como França, Itália, Inglaterra, Espanha, entre outros.

A utilização econômica do patrimônio via turismo, também encontrou respaldo institucional em ações, legislações, tratados e normas, tanto de organismos internacionais quanto dos organismos nacionais. Internacionalmente podemos exemplificar isso com uma série de eventos realizados pela Organização das Nações Unidas – ONU, pela Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura – UNESCO ou pela Organização Mundial do Turismo – OMT, além da Organização dos Estados Americanos – OEA. Normas e legislações como: Conferência das Nações Unidas sobre Viagens Internacionais e Turismo (1963); As Normas de Quito (1967), cujo objetivo era o de discutir a conservação e a utilização de monumentos e lugares de interesse Histórico e Artístico, promovido pela OEA; a Recomendação de Nairóbi (1976) decorrente da 19ª Sessão da UNESCO, sobre a salvaguarda sobre os conjuntos históricos e sua função na vida contemporânea. No caso brasileiro podemos citar os Encontros dos Governadores – Compromissos de Brasília e Salvador, no início da década de 1970²⁴¹.

Com a ampliação do conceito de patrimônio (passando a uma multiplicidade positiva) decorrente de diversas redefinições de conceitos (a exemplo do conceito de Cultura ou do conceito de documento histórico), da ação de movimentos sociais (novos atores sociais) a reclamar por outras memórias e histórias (para além de uma oficialidade), que vieram a se concretizar com a Constituição Federal de 1988²⁴² e o Decreto 3.551/00²⁴³, a possibilidade de utilização do mesmo como motor do desenvolvimento

²⁴⁰ OLIVEIRA, Almir Félix Batista de. **Memória, história e patrimônio histórico**. Políticas públicas e a preservação do patrimônio histórico. Aracaju: Editora da UFS, 2012.

²⁴¹ OLIVEIRA, Almir Félix Batista de. **Memória, história e patrimônio histórico**. Políticas públicas e a preservação do patrimônio histórico. Aracaju: Editora da UFS, 2012.

²⁴²BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**: promulgada em 5 de outubro de 1988. 31. ed. São Paulo: Saraiva, 2003.

²⁴³BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Decreto n. 3.551, de 4 de agosto de 2000. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em 01 de setembro de 2021.

econômico, porém agora sustentável, se ampliou. Atualmente quando tratamos do chamado patrimônio cultural imaterial, além da memória e da preservação de grupos antes excluídos dos processos de conservação e manutenção do patrimônio brasileiro, estamos falando também da possibilidade de exploração da propriedade intelectual desses mesmos grupos, através do que eles produzem para apresentar e demonstrar o seu valor cultural, incluindo-se assim as indústrias criativas ou, mais especificamente, a economia criativa.

A economia capitalista e a cultura sempre conviveram de forma muito próxima. Em um primeiro momento, a economia se sobrepondo a perspectiva cultural e definindo que as mudanças culturais eram consequência das mudanças econômicas, passando por uma apropriação da cultura pela economia por meio da indústria cultural e da cultura de massa, até o presente momento em que os papéis foram redefinidos e se reconhece que tanto a perspectiva econômica quanto a perspectiva cultural, juntas, podem promover o desenvolvimento e garantir a inclusão social.

Nessa perspectiva é que os setores da cultura e do entretenimento reconhecidamente importante para o desenvolvimento econômico de diversos setores das sociedades passaram a fazer parte do que se convencionou chamar de “economia criativa” e teve na Inglaterra, a partir do governo trabalhista de Tony Blair, um dos primeiros laboratórios de funcionamento e um dos grandes incentivadores. Essa economia criativa que, portanto, gera indústrias criativas tem sua lógica de funcionamento baseada na criatividade, constituindo-se em um campo de atividade amplo e com potencial para a criação de riqueza e empregos, por meio da geração e exploração da propriedade intelectual. Assim, as indústrias criativas terminaram por promover a junção, a união de diferentes setores econômico-industriais como as tradicionais artes visuais, vídeo, música, pintura e artesanato, como as mais novas tecnologias de mídia digital, para a promoção do desenvolvimento local e sustentável.

O setor cultural passa a ter preocupações que não eram necessariamente da sua alçada, como a direcionada para a formação de empreendedores culturais, que sejam capazes de conciliar a sua visão e sensibilidade para a cultura e para as artes como o aprendizado de técnicas modernas de gestão dos negócios e a formação, além de cativar seus públicos. Essas preocupações referem-se a necessidade de

profissionalização da gestão cultural para o desenvolvimento e manutenção desses empreendimentos.

Nesse sentido se multiplicam experiências que mesclam o antigo com o novo a exemplos de outros Centros Históricos protegidos/preservados e que de diversas formas procuram aliar e interrelacionar as temáticas do patrimônio cultural, do turismo cultural e da economia criativa e para ficarmos em dois casos já conhecidos, citamos como exemplos o Centro Histórico de Salvador e o Centro Histórico de Olinda. Esses dois centros históricos foram tombados e tiveram sua área delimitadas pelo IPHAN nos anos de 1984 e 1960 respectivamente com a inscrição na Lista do Patrimônio Mundial pela UNESCO nos anos de 1985 e 1982. O antigo e o novo aqui são representados pelas ações de tombamento e tentativas de preservação do casario/edificações coloniais e as novas formas de preservação como o registro de uma série de manifestações culturais que também ocorrem nesses dois locais, como o Frevo, como as apresentações de Capoeira, as expressões gastronômicas e religiosas (como o Ofício das Baianas do Acarajé, entre outros.

É possível encontrar também nesses locais, as religiosidades de matrizes diferenciadas, manifestações como a musicalidade de blocos afro como Olodum, o acervo do Memorial das Baianas do Acarajé (que a partir de abril do corrente ano passou a contar com um Museu Digital - <https://museudasbaianasdeacaraje.com.br/>), assim como os ritmos característicos do Maracatu Nação (Baque Virado) e sua riqueza estética, os bonecos gigantes presentes no Carnaval e no cotidiano de Olinda, a apresentação de acervos como os vistos no Museu do Mamulengo, ambos ocupando casas centenárias, assim como o artesanato comercializando uma diversidade de produtos pelas ladeiras do Pelourinho ou mesmo nos diversos endereços gastronômicos componentes dos dois Centros Históricos a exemplo do Restaurante Escola do Senac Pelourinho que informa em sua página eletrônica: “Aqui é possível saborear o melhor da culinária baiana, em um casarão colonial, localizado em um dos pontos turísticos mais visitados de Salvador, o Largo do Pelourinho, no Centro Histórico”²⁴⁴.

²⁴⁴BUFFET típico. **Senac Bahia**, 2017. Disponível em: <<https://www.ba.senac.br/cardapiorestaurantepelourinho>>. Acesso em 01 de setembro de 2021.

E os usos possíveis do Centro Histórico de Natal e do patrimônio cultural a contido: a que(m) será que se destina? Deve se destinar a todos. Aos residentes, comerciantes, visitantes cotidianos, aos turistas, aos que vivem e convivem. Deve ser encarado como lugar de resistência e persistência, pois aí se encontram residindo há muito tempo, famílias, grupos sociais, com suas histórias e suas memórias, que não devem ser afastados para a realização de processos de gentrificação. Também deve ser encarado como local de produção de manifestações culturais que pulsam cotidianamente e devem ser resguardadas e protegidas, porém não cristalizadas. Deve ser visto como local seguro em que se transita com bastante facilidade, iluminado, limpo, com espaços coletivos e de sociabilidade explorados/consumidos por todos e sob responsabilidade e governança de todos.

Nessa perspectiva são necessários projetos de apropriação e uso do Centro Histórico que levem em consideração a multiplicidade e diversidade cultural encontrada nesse território e que respeite a possibilidade de atividades realizadas como por exemplo: as orquestras de câmara nos largos e interiores das igrejas centenárias, as apresentações de música popular (em todos os seus estilos) e danças populares em suas praças ou no interior das mesmas igrejas centenárias, as atividades de fruição e educação patrimonial que possam ocorrer pelas ruas e avenidas tanto com alunos das redes de ensino públicas e privadas da capital e do Estado, tanto com os turistas que visitam Natal. Que os mercados públicos abriguem e possibilitem a existência dos diversos comércios incluindo aí a venda do material artesanal produzido pela própria comunidade e por outros, que os prédios históricos abriguem locais de visitaçã contínua e sirvam para a pratica do aprendizado e do aperfeiçoamento por parte dos cidadãos do Centro como do resto da cidade, sirvam para exposições da cultural produzida nesse território sem a antiga hierarquização do tipo cultura erudita x cultura popular, que ainda persiste, que deve ser combatida, pois como nos mostrou Raymond Willians a “cultura é de todos” (Culture is ordinary)²⁴⁵, portanto é uma produção de todos e para todos.

Metodologia

²⁴⁵ WILLIAMS, Raymond. **A Cultura é de Todos** (Culture is Ordinary). Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Departamento de Letras/USP, 1958.

Em termos metodológicos esse projeto de pesquisa/plano de trabalho inicialmente privilegiará o levantamento, a leitura e a análise de material produzido e que tenha o Centro Histórico de Natal como objeto de estudo. Material produzido em Programas de Pós-Graduação da própria UFRN ou em outros programas através do Banco de Teses e Dissertações da Capes entre outros. Em segundo lugar será realizado o levantamento, a leitura e a análise da documentação oficial produzida por instituições como IPHAN, Fundação José Augusto, pela Prefeitura Municipal de Natal referentes à implementação de políticas públicas no âmbito do Patrimônio Cultural, com vistas a promoção da sua preservação, bem como evidencia as possibilidades de seu uso pelo Turismo Cultural. Como esses documentos se apropriam dos conceitos de patrimônio, de turismo cultural, de cultura popular e a forma como os valorizam na perspectiva do desenvolvimento local.

Para extrairmos informações relevantes dessas leituras usaremos um formato investigativo que se utilizará da técnica da análise de conteúdo conforme Bardin (2011). Essa autora conceitua essa técnica como sendo “uma técnica de cunho descritivo, exploratório, quantitativo, qualitativo, de pesquisa bibliográfica, de análise documental”. Essa técnica de análise constitui-se de um conjunto de instrumentos metodológicos que podem ser aplicados aos mais variados textos.

Para a aplicabilidade das pesquisas realizadas e das ações de intervenção para colaboração na inventariação, caracterização e salvaguarda do patrimônio cultural existente no Centro Histórico de Natal utilizaremos os conceitos de Educação Patrimonial (EP) e da sua aplicabilidade metodológica (para além de uma metodologia de conhecimento/reconhecimento do patrimônio) por meio dos chamados Inventários Participativos (IP) em constante processo dialógico com os habitantes/interessados, através de cursos abarcando a temática, produção de planos de ação e materiais didáticos com vistas à EP junto à Educação Básica. De forma dialógica e através ações propositivas discutidas com habitantes/interessados serão produzidos roteiros turísticos para apresentação aos turistas e a comunidade educacional como prática do Turismo Educacional.

A metodologia da História Oral será utilizada na perspectiva defendida por Verena Alberti como um método de pesquisa em que se realizam entrevistas gravadas com as

pessoas que testemunharam sobre determinados acontecimentos, determinadas conjunturas, sobre instituições, sobre modos de vida, bem como outros aspectos da história contemporânea. A utilizaremos no sentido de compreender como as políticas públicas referentes ao Centro Histórico de Natal e as possibilidades de uso do seu patrimônio cultural, bem como sua relação com o turismo por meio da economia criativa tem se efetivado ou pode se efetivar, na vida dos componentes dos grupos que vivem e convivem no território da cidade. As entrevistas também têm por objetivo compreender os processos de resistência e como os membros componentes desses diversos grupos encaram esses processos de preservação que muitas vezes interferem diretamente nas suas vidas e na dos seus familiares das mais diversas formas, exemplificados na possibilidade de moradia, segurança, empregabilidade, sociabilidade, práticas religiosas, entre outras. É importante se ressaltar acerca das escolhas e formatos das entrevistas:

Sempre de acordo com os propósitos da pesquisa, definidos com relação ao tema e a questão que se pretende investigar, é possível escolher o tipo de entrevista a ser realizado: entrevistas temáticas ou entrevistas de história de vida. As entrevistas temáticas são aquelas que versam prioritariamente sobre a participação do entrevistado no tema escolhido, enquanto as de história de vida tem como centro de interesse o próprio indivíduo na história, incluindo sua trajetória desde a infância até o momento em que fala, passando pelos diversos acontecimentos e conjunturas que presenciou, vivenciou ou de que se inteirou²⁴⁶.

Referências

ABREU, R.; CHAGAS, M.; SANTOS, M. S. (Orgs.). **Museus, coleções e patrimônio: narrativas polifônicas**. Rio de Janeiro: Garamond; MinC/IPHAN/DEMU, 2007.

ABREU, Regina; CHAGAS, Regina (Orgs.). **Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

ABREU, Regina; DODEBEI, Vera (Orgs.). **E o patrimônio?** Rio de Janeiro: Contracapa; PPMS/UNIRIO, 2008.

ALBERTI, Verena. **Manual de História Oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004a.

ALBERTI, Verena. **Ouvir e Contar: textos em História Oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004b.

ANDRADE, Mário de. **O Turista Aprendiz**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.

²⁴⁶ALBERTI, Verena. **Manual de História Oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004^a, p. 30.

BANDUCCI JR., Álvaro; BARRETTO, Margarita (Orgs.). **Turismo e identidade local**. Campinas: Papius, 2001. (Coleção Turismo).

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2011.

BARRETTO, Margarita. **Turismo e legado cultural**. Campinas: Papius, 2000. (Coleção Turismo).

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**: promulgada em 5 de outubro de 1988. 31. ed. São Paulo: Saraiva, 2003.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Decreto n. 3.551, de 4 de agosto de 2000. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em 01 de setembro de 2021.

BRASIL. Ministério do Turismo. **Programa de Regionalização do Turismo - Roteiros do Brasil: Módulo Operacional 7 Roteirização Turística**. Secretaria Nacional de Políticas de Turismo. Departamento de Estruturação, Articulação e Ordenamento Turístico. Coordenação Geral de Regionalização. Brasília, 2007.

BRASIL. Ministério do Turismo. **Turismo Cultural: orientações básicas**. 3. ed. Brasília: Ministério do Turismo, 2010.

BUFFET típico. **Senac Bahia**, 2017. Disponível em: <<https://www.ba.senac.br/cardapiorestantepelourinho>>. Acesso em 01 de setembro de 2021.

CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2003.

CHAGAS, Waldeci Ferreira. **As singularidades da modernização na Cidade da Parahyba nas décadas de 1910 a 1930**. 2004. 281 f. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2004.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. Trad. de Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade/ Editora da UNESP, 2001.

CHUVA, Márcia (Org.). **A invenção do patrimônio: continuidade e ruptura na constituição de uma política oficial de preservação no Brasil**. MINC/IPHAN/DEPROM. Rio de Janeiro: IPHAN, 1995.

CHUVA, Márcia; NOGUEIRA, Antônio Gilberto Ramos. **Patrimônio Cultural: políticas e perspectivas de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: Mauad X; FAPERJ, 2012.

CHUVA, Márcia. **Os arquitetos da memória**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

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

DOWBOR, Ladislau; POCHMANN, Márcio. (Orgs.). **Políticas para o desenvolvimento local**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo e Instituto Cidadania, 2010.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; MinC/IPHAN, 2005.

FUNARI, Pedro Paulo; PINSKY, Jaime (Orgs.). **Turismo e patrimônio cultural**. São Paulo: Contexto, 2001.

GOMES, Marco Aurélio A. de Filgueiras; CORRÊA, Elyane Lins (Orgs.). **Reconceituações Contemporâneas do Patrimônio**. Salvador: EDUFBA, 2011.

HORTA, M. L. P.; GRUNBERG, E.; MONTEIRO, A. Q. **Guia Básico de Educação Patrimonial**, Brasília: IPHAN, Museu Imperial, 1999.

KLAMT, Sergio Célio; SOARES, André Luis Ramos (Orgs.). **Educação Patrimonial: teoria e prática**. Santa Maria: Ed. UFSM, 2008.

MAGALHÃES, Aloísio. **E Triunfo?** A questão dos bens culturais no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MELO, Maria Augusta Wanderley Seabra de. **Revitalização urbana do Centro Histórico de Natal/RN à luz do diálogo entre Turismo, Patrimônio, Cultura e Criatividade**. 2021. 174 f. Tese (Doutorado em Turismo) – Programa de Pós-Graduação em Turismo, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2021.

MORI, V. H.; SOUZA, M. C.; BASTOS, R. L.; GALLO, H. (Orgs.). **Patrimônio: atualizando o debate**. 1ª ed., São Paulo: IPHAN, 2006.

MURTA, Stela M.; ALBANO, Celina (Orgs.) **Interpretar o patrimônio: um exercício do olhar**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG; Território Brasilis, 2002.

NASCIMENTO JUNIOR, José; CHAGAS, Mário de S. (Orgs.) **IBERMUSEUS 1: Panoramas Museológicos da Ibero-américa**. Brasília: IPHAN, 2008.

_____. **IBERMUSEUS 2: Reflexões e Comunicações**. Brasília: IPHAN, 2008.

OLIVEIRA, Almir Félix Batista de. A preservação do patrimônio imaterial como afirmação de outras etnicidades. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH: São Paulo, julho 2011**.

_____. **Memória, história e patrimônio histórico**. Políticas públicas e a preservação do patrimônio histórico. Aracaju: Editora da UFS, 2012.

_____. **O patrimônio cultural e os livros didáticos de História ou de como se constrói o sentimento de pertencimento (Brasil - 2000-2015)**. 2016. 295 f. Tese

(Doutorado em História) - Programa de Estudos Pós-Graduados em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.

_____. Patrimônio, memória e ensino de história. In: OLIVEIRA, Margarida Maria Dias; CAINELLI, Marlene Rosa; OLIVEIRA, Almir Félix Batista de (Orgs.). **Ensino de história: múltiplos ensinamentos em múltiplos espaços**. Natal: EDFURN, 2008.

PAULA, Z. C.; MENDONÇA, L. G.; ROMANELLO, J. L. (Orgs.). **Polifonia do patrimônio**. Londrina: EDUEL, 2012.

PELEGRINI, Sandra C. A.; FUNARI, P. P. **O que é Patrimônio Cultural Imaterial**. São Paulo: Brasiliense, 2008.

PELEGRINI, Sandra C. A.; PINHEIRO, Á. P. (Org.). **Tempo, Memória e Patrimônio Cultural**. Teresina: EDUFPI, 2010.

PELEGRINI, Sandra C. A. **Patrimônio Cultural: consciência e preservação**. São Paulo: Brasiliense, 2009.

POULOT, Dominique. **Uma história do patrimônio no Ocidente: séculos XVIII-XXI**. São Paulo: Estação Liberdade: 2009.

RODRIGUES, Adyr Balastrieri (Org.). **Turismo e Desenvolvimento Local**. São Paulo: Hucitec, 1997. v. 40. (Coleção Geografia: Teoria e Realidade).

RODRIGUES, Marly. **Imagens do passado: a instituição do patrimônio em São Paulo (1969-1987)**. São Paulo: Editora da UNESP: Imprensa Oficial do Estado; Condephaat; FAPESP, 2000.

SERRANO, Célia; BRUHNS, Heloísa T.; LUCHIARI, M^a. Tereza D. P. (Orgs.). **Olhares contemporâneos sobre o turismo**. Campinas: Papirus, 2000. (Coleção Turismo).

SIMÃO, Maria Cristina Rocha. **Preservação do patrimônio cultural em cidades**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

WILLIAMS, Raymond. **A Cultura é de Todos (Culture is Ordinary)**. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Departamento de Letras/USP, 1958.

YÁZIGI, Eduardo (Org.). **Turismo e paisagem**. São Paulo: Contexto, 2002. (Coleção Turismo Contexto).

YÁZIGI, E.; CARLOS, A. F. A.; CRUZ, R. C. A. (Orgs.). **Turismo: espaço, paisagem e cultura**. 2ª ed. São Paulo: Hucitec, 1999. v. 30 (Coleção Geografia: teoria e realidade).

Realização:

