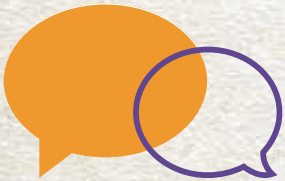
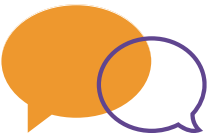


DIÁLOGOS
SOBRE GESTÃO CULTURAL

COLETIVO GESTÃO CULTURAL



DIÁLOGOS
SOBRE GESTÃO CULTURAL

Salvador, 2021

Copyright © 2021 – 7ª edição Diálogos sobre Gestão Cultural

Coordenação geral: Gisele Nussbaumer e Giuliana Kauark
Curadoria e programação: Coletivo Gestão Cultural
Produção executiva: Nathalia Leal e Ana Carolina Rosário
Coordenação de GTs: Isabela Silveira e Carol Dantas
Assessoria de comunicação: Tess Chamusca
Designer: Ana Carolina Rosário
Operação de plataformas digitais: Eduardo Andrade, Maia Gonçalves e Roberto Junior
Edição anais: Carolina Dantas (Pinaúna Editora)
Projeto gráfico e diagramação anais: Lucas Kalil (Pinaúna Editora)

Comissão científica: Ana Carolina Rosário, Carolina Dantas, Caroline Dumas, Daniele Canedo, Gisele Nussbaumer, Giuliana Kauark, Isabela Silveira, Luciano Simões, Mariana Albinati, Nathalia Leal e Stéfane Souto

Realização: Coletivo de Gestão Cultural (UFBA/UFRB)
Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (POSCULTURA/UFBA)

O evento tem o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD

C694d Coletivo Gestão Cultural

Diálogos sobre Gestão Cultural [recurso eletrônico] : Anais / Coletivo Gestão Cultural ; coordenado por Giuliana Kauark, Gisele Nussbaumer. - Salvador : Pinaúna, 2021.
590 p. : PDF ; 6 MB.

Inclui bibliografia e índice.
ISBN: 978-65-86319-31-6

1. Cultura. 2. Espaços culturais. 3. Gestão. 4. Artes. 5. Políticas culturais. 6. Pandemia. 7. Insurgências. 8. Identidades. I. Kauark, Giuliana. II. Nussbaumer, Gisele. III. Título.

CDD 306.0951
2021-1955 CDU 316.7

Elaborado por Vagner Rodolfo da Silva CRB-8/9410

Índice para catálogo sistemático:
1. Cultura 306.0951
2. Cultura 316.7

Links para os GT's:

GT1 - Gestão cultural, identidades e territórios:
01/03/2021: https://youtu.be/0BcSoYr2czo
01/03/2021: https://youtu.be/XZNljPriUJk
02/03/2021: https://youtu.be/5l1ucBLreOs
02/03/2021: https://youtu.be/bjLZTBNzdnw

GT2 - Gestão de espaços culturais:
01/03/2021: https://youtu.be/88d5zy91U6M
02/03/2021: https://youtu.be/pG-2xrngQ0o

GT3 – Gestão cultural e liberdade de criação:
01/03/2021: https://youtu.be/mNi2JcNxE1E
02/03/2021: https://youtu.be/PP83is5NmkU

GT4 – Gestão cultural e insurgências contemporâneas:
01/03/2021: https://youtu.be/hfMl4YHEXlU

GT5 – Gestão cultural no contexto da pandemia:
01/03/2021: https://youtu.be/mYDG00NfBgs
02/03/2021: https://youtu.be/y1mwnoKxosk

Coletivo Gestão Cultural

O Coletivo Gestão Cultural está vinculado ao grupo de pesquisa Observatório de Políticas e Gestão Culturais do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura/CULT do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências/IHAC da Universidade Federal da Bahia/UFBA e ao Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas/CECULT da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia/UFRB.

Reúne docentes, estudantes, produtoras(es) e gestoras(es) interessadas(os) em refletir sobre a gestão cultural em seus aspectos conceituais e de intervenção prática, considerando diferentes áreas e formas de atuação, bem como interfaces com as políticas culturais e a produção artístico-cultural no contexto do Brasil e, em particular, da Bahia.

O Coletivo busca discutir e compartilhar textos dos seus integrantes e outros da área da cultura, assim como desenvolver atividades e estudos que resultem em produções coletivas, troca de conhecimentos e de experiências relacionadas à gestão cultural.

Integrantes:

Giuliana Kauark e Gisele Nussbaumer (Coordenadoras)

Ana Carolina Rosário, Carolina Dantas, Caroline Dumas, Isabela Silveira, Maia Gonçalves, Mariana Albinati, Nathalia Leal, Roberto Junior, Stéfane Souto, e Vítor Barreto.

Acompanhe o Coletivo em:

coletivogestaocultural.com
@coletivogestaocultural
Coletivo Gestão Cultural

Sumário

GT 1 "GESTÃO CULTURAL, IDENTIDADES E TERRITÓRIOS"

Resumos

PROGRAMA MURITIBA CRIATIVA: GOVERNANÇA COM ENFOQUE NO TURISMO CULTURAL E EVENTOS

Vinícius Santos da Silva Zacarias 19

EXPOR OBRAS DE ARTE A PARTIR DE UMA VISÃO NÃO OCIDENTAL-CÊNTRICA: O CASO DOS RELICÁRIOS *KOTA*

Raquel Pedro 24

INDICAÇÕES PARA IDENTIFICAÇÃO E MAPEAMENTO DE TERRITÓRIOS CRIATIVOS

Rafaela Marsico, Frederico Lustosa da Costa e Bárbara Heliodora de Andrade Ramos 31

DIÁLOGOS
SOBRE GESTÃO CULTURAL

Artigos

REFLEXÕES SOBRE CULTURA E DESENVOLVIMENTO PARA UMA GESTÃO AFROCENTRADA DA CULTURA A PARTIR DA COMUNIDADE QUILOMBOLA MUSSUCA (SE)

Marcelo Rangel 39

PLANEJAMENTO TERRITORIAL E DIVERSIDADE CULTURAL NO FINANCIAMENTO DA CULTURA: ANÁLISE ESPACIAL DA LEI MUNICIPAL DE INCENTIVO À CULTURA DE BELO HORIZONTE/MG

Raphael Luiz C. F. Oliveira e Fabio Toz 59

A CULTURA NA RETERRITORIALIZAÇÃO DOS ESPAÇOS PÚBLICOS DE MACAPÁ – AP

Thaís de Araújo Oliveira 76

CULTURA COLABORATIVA: UMA REFLEXÃO DO COLETIVO BATEKOO

Érica Viana dos Santos 92

PATRIMÔNIO LOCAL ENQUANTO ELEMENTO PARA O DESENVOLVIMENTO HUMANIZADO.

Diogo Reyes da Costa Silva 103

PATRIMÔNIO CULTURAL EDIFICADO E A IDENTIDADE COM O SAGRADO: ESTUDO DE CASO DE JUAZEIRO DO NORTE

Bárbara Almeida Oliveira 116

GESTÃO EM ARTES, EDUCAÇÃO E AS CONTRIBUIÇÕES DO SOCIALISMO CUBANO

Raissa Conrado Biriba..... 134

A FORMAÇÃO DE ARTISTAS POR MEIO DA PRODUÇÃO DE FESTIVAIS DE TEATRO NO INTERIOR DE MINAS GERAIS

Ana Paula da Silva Pena e Rita de Cássia S. Buarque de Gusmão 147

AS TERRITORIALIDADES DO UNIVERSO CONGADEIRO EM CATALÃO-GOIÁS: AS (RE) SIGNIFICAÇÕES TERRITORIAIS DOS TERNOS DE CONGO, E AS VIVÊNCIAS DE UM GEÓGRAFO NEGRO NESTA CIDADE.

Glaycon Felix Ferreira..... 161

GESTÃO "MEMÓRIAS DE LIMA (PERU)": CIDADE DE CULTURAS ARQUEOLÓGICAS PRÉ-HISPÂNICAS

Janaina Cardoso de Mello 173

GT 2 "GESTÃO DE ESPAÇOS CULTURAIS"

Resumos

E AGORA, JOSÉ? UMA EXPERIÊNCIA DE GESTÃO PARTICIPATIVA NO THEATRO JOSÉ DE ALENCAR

Selma Santiago – Instituto Anima..... 188

PORTO MARAVILHA EM DISPUTA: A EXPERIÊNCIA DE GESTÃO DO ARMAZÉM DA UTOPIA

Anna Carolina Magalhães e Victor Belart 195

A AUSÊNCIA DO NEGRO NA GESTÃO DE ESPAÇOS CULTURAIS NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

Gisele Jacob dos Santos 201

BIBLIOTECAS PARQUE, GESTÃO CULTURAL E TERRITÓRIO

Alexandre Pimentel, Vera Saboya, Daniele Ramalho 206

Artigos

ESTUDO DE CASO: AS CONTROVÉRSIAS SOBRE A GESTÃO E A PROGRAMAÇÃO DO ESPAÇO CULTURAL RENATO RUSSO

Leonardo Silveira Hernandes 215

SEDES DE GRUPOS DE TEATRO: ESPAÇOS QUE PRODUZEM E REPRODUZEM, SE CONSERVAM E SE DIFUDEM

Thiago Carvalho de Sousa Correia 231

OS PÚBLICOS EM CENA: ANÁLISE DE UM CENTRO CULTURAL EM TERESINA (PI)

Nayra Joseane e Silva Sousa 251

GESTÃO DE EQUIPAMENTOS CULTURAIS DO TEATRO: A SOCIALIDADE COMO ESTRATÉGIA NOS GRUPOS TEATRAIS DE CURITIBA

Giana Batista Guterres e José Carlos Fernandes 262

XVIIITÃO: UM GUIA TIMONEIRO NA GESTÃO TEATRAL BAIANA

Diego Sant' Ana Valle e Hugo Leonardo Silva Mansur 278

OCUPE SEU ESPAÇO - UM MODELO DEMOCRÁTICO DE DINAMIZAÇÃO PARA EQUIPAMENTOS PÚBLICOS CULTURAIS

Carla Aparecida Lucena Soares 292

GT 3 "GESTÃO CULTURAL E LIBERDADE DE CRIAÇÃO"

Resumos

DIMENTI: EXPERIÊNCIAS DE GESTÃO E CRIAÇÃO

Ellen Mello..... 303

VACAS DE DIVINAS TRETAS: A PRODUÇÃO CULTURAL DE MULHERES NA TERRA DE GABRIEL

Valéria Soares Martins, Letícia Santana Lázaro e Ticiana Santos Belmonte Vieira 308

REDE IRIS: AGENDA SOBRE ACESSIBILIDADE CULTURAL DESENVOLVIDA POR DISCENTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Jurema Iris Cruz Alves, Amanda Azevedo Palma Carvalho e José Ednilson Almeida do Sacramento 313

Artigos

A ATUAÇÃO DE PEDAGOGAS E PEDAGOGOS EM PRÁTICAS CULTURAIS

Natália Ferreira Botelho e Patrícia Lima Martins Pederiva 320

MEDIAR PÚBLICOS CONTROVERSOS: POR UMA POLÍTICA INSTITUCIONAL AGONISTA

Diogo de Moraes Silva 336

CRISES E PANDEMIA: UM CENÁRIO SOBRE FINANCIAMENTO E FOMENTO À CULTURA NO BRASIL

Caroline Dumas Oliveira, Danubia Leal Lima e Fernanda Pimenta Vasconcelos 350

A ATUAÇÃO DO HAMAS NAS ARTES VISUAIS EM GAZA

Vitória Paschoal Baldin 372

FORMAÇÃO CULTURAL NA SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA DE SÃO PAULO - UM ESTUDO DE CASO SOBRE O PROGRAMA DE INICIAÇÃO ARTÍSTICA - PIÁ.

Fabiana Regina de Freitas..... 385

GT 4 "GESTÃO CULTURAL E INSURGÊNCIAS CONTEMPORÂNEAS"

Resumos

KRS ONE–DA DISPUTA DE NARRATIVA ACERCA DA VIOLÊNCIA À GESTÃO CULTURAL CONTRACOLONIAL DA CULTURA HIP HOP

Igor Polatschek..... 398

Artigos

UM OLHAR DE FORA: A EMERGÊNCIA DO PARECERISTA EXTERNO NA ANÁLISE DE PROJETOS EM EDITAIS DE FOMENTO À CULTURA

Claudia Holanda, Cristiane Marques de Oliveira e Ana Silveira Martins 404

GESTÃO CULTURAL: UM REPTO PELA DESOBEDIÊNCIA CIVIL

Vânia Rodrigues 419

PERSPECTIVAS PARA O FUTURO DO FINANCIAMENTO PÚBLICO DE EVENTOS CULTURAIS: CASO PROAC EXPRESSO EDITAIS

Niedja Claudino do Carmo e Fernanda Castilho 435

GESTÃO CULTURAL E ECONOMIA SOLIDÁRIA: DIMENSÃO AUTOGESTIONÁRIA E COLETIVA NAS ORGANIZAÇÕES

Carolina Gonçalves de Freitas e Valmor Schiochet 453

PRÁTICAS COLETIVAS EM GESTÃO CULTURAL E ECONOMIA

Flávia Berton 473

GT 5 "GESTÃO CULTURAL NA PANDEMIA"

Resumos

ASSISTÊNCIA ESTUDANTIL E SUAS AÇÕES EM APOIO À PRODUÇÃO CULTURAL DE DISCENTES DA UFRJ EM TEMPOS DE COVID-19

Lia Vieira Ramalho Bastos 490

SALVE PRODUÇÃO - A PRECARIZAÇÃO DO TRABALHO DE PRODUTOR EVIDENCIADO PELA PANDEMIA

Wesley Soares Cardozo 495

IMPLICAÇÕES DA PANDEMIA DA COVID-19 NA FESTA DO PAU DA BANDEIRA DE SANTO ANTÔNIO EM BARBALHA-CE

Thaís Pereira da Silva (UFBA) e Paloma Israely Barbosa de Sá 502

É AGORA OU NUNCA: DESAFIOS DA IMPLEMENTAÇÃO DA LEI ALDIR BLANC NO ESPÍRITO SANTO

Rayssa Mendes e Marília de Almeida Gama 507

ENTRE A GESTÃO PÚBLICA E A SOCIEDADE CIVIL: ESCUTA E PARTICIPAÇÃO EM CONTEXTO DE EMERGÊNCIAS NO CAMPO DA CULTURA

Luisa Vasconcelos Hardman 512

CONVERGÊNCIA UTÓPICA NO VÓRTEX DISTÓPICO: A INDISPENSABILIDADE DAS SOLUÇÕES DO MOVIMENTO *COPYLEFT* DURANTE A CRISE PANDÊMICA DA COVIDRESU-19 COMO INDÍCIO DA CONCRETUDE DE UM "NOVO" MODELO DE GESTÃO DA CRIATIVIDADE

Matheus Victor Sousa Soares e Robson Antão de Medeiros 519

Artigos

TECNOLOGIAS E NOVOS PÚBLICOS EM TEMPOS DE PANDEMIA: ANÁLISE A PARTIR DO AMBIENTE VIRTUALDO MUSEU THÉO BRANDÃO DE ANTROPOLOGIA E FOLCLORE/ AL

Marta Maria Enéas de Moura e Lorena Madruga Monteiro 528

CASA D'ARTE: EXPERIÊNCIAS EM REDES DE CULTURA NA ILHA DE UPAON-AÇU, MARANHÃO

Luzenice Macedo Martins e Ana Elvira Barros Ferreira Lopes Bouéres 541

O FAZER FESTIVO NO ESPAÇO/TEMPO DA MARUJADA DE TRACUATEUA (PA) EM TEMPOS DE PANDEMIA

Hygo da Silva Palheta e Adriano Diego Oliveira Ribeiro 552

QUANDO A CRIAÇÃO SE TORNA TRABALHO: A EXPERIÊNCIA DO PRÊMIO ERIKA FERREIRA DE CRIAÇÃO E DESENVOLVIMENTO DE IDEIAS DENTRO DO PROGRAMA DE APLICAÇÃO DA LEI ALDIR BLANC NA CIDADE DE NITERÓI - RJ

Gustavo Portella Machado e Victor de Wolf Rodrigues Martins 565

LA SUPERVIVENCIA DE LAS TERTULIAS DE GESTIÓN CULTURAL DURANTE LA PANDEMIA

Gabriela Costaguta..... 580

PROTOCOLOS DE REABERTURA EM SALVADOR E DIREITO À CIDADE: CIDADE PRODUTO, ESPAÇOS CULTURAIS E ÉTICA DA PROXIMIDADE

Gustavo Falabella Rocha e Isabela Fernanda Azevedo Silveira..... 590

DIÁLOGOS
SOBRE GESTÃO CULTURAL

GT 1

Identidades e Territórios

Resumos

PROGRAMA MURITIBA CRIATIVA: GOVERNANÇA COM ENFOQUE NO TURISMO CULTURAL E EVENTOS

Vinícius Santos da Silva Zacarias – UFRB – vinicius.museu@hotmail.com[1]

Palavras-chaves: Muritiba; Turismo Cultural; Festa do Bonfim; Recôncavo da Bahia

Este trabalho é oriundo da observação analítica e da experiência do autor que exerceu por quase dois anos o cargo de Diretor do Departamento de Difusão Cultural na Secretaria de Cultura, Esportes e Lazer da Prefeitura Municipal de Muritiba[2]. Essa experiência possibilitou sistematizar as ideias para a solução do principal problema do município de Muritiba: a falta de ocupação e trabalho[3], consequência da escassez de receita financeira própria

[1] Especialista em Gestão e Política Cultural (PPGCULT/UFRB). Doutorando em Estudos Étnicos e Africanos (POSAFRO/UFBA). Mestre em Ciências Sociais (PPGCS/UFRB). Bacharel em Museologia (UFRB). Membro do grupo de pesquisa Territorialidade, Patrimônio e Violência no Recôncavo da Bahia (TPV Recôncavo), coordenado pelo Prof. Dr. Osmundo Pinho. Este trabalho é o resumo expandido do trabalho de conclusão de curso da especialização do autor, orientado pela Profa. Dra. Maria Laura Souza Alves Bezerra Lindner.

[2] Em setembro de 2016 participei como articulador político da segunda candidatura do jovem cientista social Paulo Ricardo ao primeiro mandato na Câmara de Vereadores de Muritiba. Na época organizamos uma atividade política intitulada "Qual A Cultura de Muritiba?", reunindo grande parte dos agentes culturais do município. A principal proposta tirada dessa roda de discussão foi a criação dos Editais Municipais de Cultura. Nascia ali o embrião do Programa Muritiba Criativa.

[3] Segundos dados de 2017 divulgados pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), a proporção de pessoas ocupadas em Muritiba em relação à população total era de 8,4%. Muritiba tem 46,4% de domicílios com rendimentos mensais de até meio salário mínimo por pessoa, colocando-a entre as piores condições de renda do Estado da Bahia, na 338º dos 417 municípios.

e da geração de renda. Desviando-se da lógica simplória que defende apenas a atração de grandes empresas ou indústrias para a cidade como a possível solução imediata do problema do desemprego, este instrumento técnico apresentado em forma de resumo expandido aponta a existência de um outro potencial econômico autossustentado: o turismo cultural em Muritiba[4] (MURITIBA, 2019).

A política cultural intitulada "Programa Muritiba Criativa" é um experimento de gestão que visa a realocação de recursos já empregados no orçamento da Festa do Bonfim de Muritiba ao financiamento de atividades culturais que atraiam, inicialmente, excursionistas que visitam as cidades de Cachoeira, Santo Amaro e Maragogipe durante o período das suas principais festas. Proposto como um caminho político e administrativo para solucionar o problema da desocupação e desemprego na cidade, o programa tem condições de ser o maior empreendimento de gestão já realizado no município em articulação com o Recôncavo Sul.

Sendo a maior celebração cultural da cidade, a Festa do Senhor do Bonfim de Muritiba precede o Carnaval de Salvador e existe há mais de duzentos anos. Há cerca de 40 anos, a festa vem obedecendo a lógica meramente mercantil de entretenimento (RODRIGUES, 2017). Os gastos empregados nas contratações de infraestrutura para eventos (palco, iluminação e som) e de atrações musicais de mercado são desproporcionais aos outros gastos de rubrica da cultura no orçamento municipal, na medida que Muritiba carece de equipamentos e fomento à cultura local durante todo o resto do ano.

[4] Emancipada em 08 de agosto de 1919, Muritiba é um município brasileiro do estado da Bahia, distante em 114 km da capital, Salvador. Tem população estimada em 30 mil habitantes e uma área de 89,311 km² (IBGE, 2010). A economia circula em torno do pequeno comércio local e agricultura de subsistência. O IDH de Muritiba é 0,66 médio (PNUD,2010). Tem altitude elevada em comparação as cidades vizinhas de Cachoeira e São Félix, sendo conhecida como "Cidade Serrana". Sua principal manifestação cultural é a Festa do Bonfim de Muritiba, realizada uma semana antes do Carnaval. Muritiba é terra natal do médico, escrito e político brasileiro Clementino Fraga e do professor e advogado e pol Edvaldo Pereira de Brito. O poeta Castro Alves passou sua infância na cidade, sendo batizado na Igreja Matriz de São Pedro do Monte da Muritiba em meados do séculos XIX.

Não se trata de afirmar que a arte do espetáculo (os shows de largo) não possam ter o maior número de gastos, no entanto, esses gastos são tratados por muitas prefeituras como meras despesas de retorno político imediato. Os prefeitos se tornam obrigados a realizá-los no receio eminente de contrapor a lógica medievel do "pão e circo". Toda essa configuração constitui um triste aspecto da cultura nos interiores, qual atrevo-me a chamar de "assistencialismo cultural". Uma alternativa para solucionar esse problema seria aproveitar esta cadeia empreendedora para oferecer condições de ocupação e renda valorizando a diversidade cultural, estimulando a criatividade e apoiando os serviços básicos de hotelaria e restaurantes do município (MIGUEZ, 2011).

A partir da projeção de gastos orçamentários com a cultura no município, o trabalho foi construído analisando as despesas de 2016, maior índice de gasto anual com a rubrica registrado no município, considerado, portanto, desproporcional também em relação às destinações apresentadas na Lei do Orçamento Anual (LOA) do mesmo ano. A execução do Programa Muritiba Criativa está centrada na técnica de gestão pública conhecida como alocação de recurso (MARTINS et al, 2015). Trata-se de alocar parte de um recurso que já vem sendo empregado na rubrica da cultura e que varia anualmente.

Este trabalho apresenta a necessidade de criação do Plano de Governança de Ações Culturais (PGAC), com objetivo de planejar a ocupação de trabalhadores, geração de renda e circulação econômica centrada no Turismo de Eventos Culturais durante os principais meses do ano. O principal objetivo do PGAC é apresentar as propostas políticas e administrativas para a criação e implementação do PROGRAMA MURITIBA CRIATIVA (PMC), consistindo na realocação da 50% da projeção de gastos anuais da dimensão Palco e Produções da Festa do Bonfim para o Fundo Municipal de Cultura (FMC).

Os recursos alocados para o FMC serão distribuídos, através do EDITAL MURITIBA CRIATIVA, para pessoas jurídicas de direito privado, como associações, cooperativas e sociedades. As entidades contempladas com os recursos do edital desenvolverão eventos culturais calendarizados, com enfoque na atração de excursionistas. Os recursos do FMC também serão destinados a firmar contratos com associações e agências de turismo para a inclusão de Muritiba no roteiro intercalar das viagens de excursionistas que visitam Cachoeira, Santo Amaro e Maragojipe, principais cidades com agenda cultural no Recôncavo da Bahia. O recurso disponibilizado via edital também estipulará um teto de até 25% do orçamento de cada projeto para custos com manutenção e requalificação de infraestrutura turística, como terminais de transporte, formações e impulsionamento de serviços turísticos.

A vida é vivida nos municípios e as descentralizações de recursos é o ponto principal da política cultural na atualidade. Com o maior acesso à informação e à formação, o país quebrou paradigmas na qualificação de agentes que pensam criticamente as governança, isso proporcionou a criação e implementação de algumas poucas políticas de Estado também no âmbito municipal (ALMEIDA, A., & PAIVA NETO, C. B., 2017). Essas políticas devem começar com a identificação de potencialidades do município, seguida de experimentos de programas.

O Programa Muritiba Criativa é um passo para trabalhar efetivamente a cultura e a criatividade com maior potencial de crescimento autossustentado de Muritiba.

Referências

ALMEIDA, A., & PAIVA NETO, C. B. (2017). Fomento à cultura no Brasil: Desafios e oportunidades. Políticas Culturais em Revista, 10(2).

MARTINS, Tiago Costa; OLIVEIRA, Victor Silva; GUINDANI, Joel Felipe; SILVA, Marcela Guimarães. Política e economia da cultura: a alocação dos recursos públicos municipais. Revista Eptic, v. 17, n. 2, maio-agosto. 2015.

MIGUEZ, Paulo. Cultura, Desenvolvimento e Diversidade Cultural. Anais dos Encontros Multidisciplinares em Cultura – VII ENECULT: Salvador, 2011.

MURITIBA, Bahia. Trabalho de Avaliação Turística Municipal de Muritiba. Projeto de Fortalecimento Institucional da Gestão Municipal do Turismo da Zona Turística da Baía de Todos-os-Santos (PRODETUR/BTS). Consórcio NIPPON KOEI LDC, COBRAPE, RUSCHMANN Consultores, GKS Inteligência Territorial. Governo do Estado da Bahia. 2019.

RODRIGUES, Maria da Paz de Jesus. Festa do Senhor do Bonfim em Muritiba–BA: Uma manifestação popular mercantilizada. Santo Antônio de Jesus-BA, 2007.

EXPOR OBRAS DE ARTE A PARTIR DE UMA VISÃO NÃO OCIDENTAL-CÊNTRICA: O CASO DOS RELICÁRIOS *KOTA*

Raquel Pedro – raquelmathpedro@gmail.com

Resumo: Trabalho que reflete sobre a ontologia da obra de arte africana e expõe a forma como os relicários kota foram tratados no mundo ocidental até ao século XX, momento em que as opções começaram a alterar-se. Reflexão sobre a forma como a gestão cultural pode contribuir para o debate acerca da exposição de obras de arte africanas, tendo em conta as suas exigências morais, éticas, sociais e políticas.

Palavras-chaves: Relicários *Kota*; história de arte; descolonização;

O culto aos antepassados é praticado na generalidade dos países da África Central, na área que se estende do Sul dos Camarões à Guiné-Equatorial, atravessando o norte, centro e leste do Gabão e terminando na parte ocidental da República do Congo. Maioritariamente constituído por floresta tropical, este território é habitado por vários povos, entre eles os Kota. Este artigo pretende contextualizar a produção dos seus relicários, caracterizando-os formal e simbolicamente e abordar a sua chegada, recepção e influência no mundo Ocidental. Parto do estudo de caso à exposição "Ancestrais eternos: A arte dos relicários da África Central" feita no *The Metropolitan Museum of Art*, Nova Iorque, patente entre 2 de Outubro de 2007 e 2 de Março de

2008. Utilizo o catálogo *Ancestrais eternos: A arte dos relicários centro-africanos* (2007) produzido pela Lagamma. Pretendo analisar as opções tomadas, adotando uma perspetiva crítica face à utilização destas obras bem como às investigações que institucionalizaram classificações das figuras *Kota*, procurando refletir sobre a ontologia da obra de arte africana, numa visão não ocidental-cêntrica, enquadrando o debate no seio da gestão cultural.

Não podemos encarar as categorias étnicas como monolíticas ou homogêneas nem como passíveis de serem linearmente divididas em subgrupos. Historicamente, sobretudo durante o período colonial, o Ocidente tentou definir "tribos" mesmo sem critérios suficientemente consistentes. Essas definições foram institucionalizadas e ainda hoje continuam a ser utilizadas de forma acrítica. Atualmente, sabemos que as identidades étnicas são complexas, múltiplas e confusas, como diz J. Vansina (1984). Se conseguirmos reconhecer que somos constituídos a partir de várias pertenças culturais nunca nos iremos tornar "identidades assassinas" nem cometer atrocidades contra outros seres humanos como foi analisado por Amin Maalouf (1988). Apesar disto, existem traços transversais da organização da vida nestes países que conseguimos reconhecer: na cosmovisão equatorial africana o meio-ambiente/território, a religião e o sistema político estão intimamente conectados. Os ancestrais, eternizados nas figuras dos relicários são considerados sagrados e fazem parte da vida dos vivos através de rituais de veneração e cerimônias públicas ao longo dos séculos XIX e XX (Bongmba : 2007).

Os *Kota* habitam maioritariamente o Nordeste do Gabão (LaGamma : 2007; Almeida : 2010). Devem ser reconhecidos como o grupo heterogêneo que são. Possuem afinidades linguísticas, geográficas e, maioritariamente, religiosas. Os objetos *Kota* estão vinculados ao culto funerário *Bwete*: palavra que significa simultaneamente devoção aos antepassados, às suas relíquias e à própria estatueta. (Louis Perrois : 1997; LaGamma : 2007). Esta designação não é consensual. Por exemplo, no

seu estudo, Filipa Almeida defende que a designação das figuras *Bwete* equivale às *Byéri* porque ambas estão destinadas à veneração de ancestrais (Almeida : 2010). As peças deixaram de ser construídas em 1957 quando se começou a praticar um novo culto, *Madmoiselle* (Perrois : 1976). Além dos guardiões de relíquias, os Kota e sociedades vizinhas incorporaram ossos, caveiras ou outros objetos de antepassados nos rituais (Klieman: 2007). Como outros povos da África equatorial, as produções artísticas incluíram também máscaras embora não possuíssem afinidades estilísticas com os relicários como sabemos pelo estudo de J.Vansina e pela observação das peças.

Além das alterações das práticas religiosas, o Gabão do século XXI sofreu profundas mudanças sociais e políticas. De tal ordem que, hoje em dia, as estatuetas são a única fonte primária que nos resta para obtermos conhecimento sobre a arte desenvolvida no Gabão (LaGamma : 2007). Devemos considerar a relevância da metodologia da história oral, utilizada por Louis Perrois no seu trabalho de campo (1966-69), quando perguntou aos nativos sobre quem fez os relicários. Os inquiridos, idosos de 70/80 anos, responderam que as esculturas do seu clã foram produzidas na altura dos seus avós ou antes. (Perrois : 1976).

As figuras dos ancestrais *Kota* apresentam sub-estilos primários, secundários e formas de transição (Perrois : 1976). No catálogo de LaGamma, são divididas em seis grupos, incluindo também alguns apenas *Kota* e outros entre grupos diferentes. Contudo, a associação entre uma etnia e a sua produção artística é questionável porque cada comunidade não produziu peças de um único estilo. Mais do que classificá-las a partir do lugar onde foram encontradas devemos observá-las com o objetivo de identificar características formais importantes que se repetem, como explica J.Vansina (1984). A partir da observação das obras, conseguimos entender que maioritariamente, foram utilizados vários metais, trabalhados sobre a bidimensionalidade. O elemento mais complexo é a cabeça, onde o jogo de metais

aplicados cria padrões e ilusões, apoiada num pescoço cilíndrico que termina num losango aberto. Lagamma aponta ainda que na base estariam fixadas uma cesta ou casca destinada a guardar as relíquias. Acredita-se que qualquer opção formal estaria associada a um dado significado, advindo de alguma crença religiosa ou mítica. Os artistas *Kota* desenvolviam os seus estilos maioritariamente de acordo com preferências regionais. Incorporam variações formais de tal modo que mesmo que observemos um corpus de milhares de estatuetas, duas nunca serão iguais.

O contato dos Ocidentais com esta arte teve dois momentos distintos: um primeiro com as expedições realizadas aos países centro-africanos durante o século XIX; um segundo, quando no início do século XX os artistas vanguardistas se inspiraram em tais obras para as suas criações. O hábito de trazer objetos de África começou no final do século XV com os portugueses. Segundo Coronel, até ao século XX havia três motivos que justificavam a remoção dos objetos do país de origem: possuir recordações, ter objetos de estudo e o terceiro, espólio de guerra. As peças chegavam à Europa e eram expostas nos grandes museus etnográficos, principalmente em França e na Alemanha e não lhes sendo reconhecido o estatuto de arte. As coisas só começaram a mudar na viragem do século XIX para o século XX quando colecionadores e artistas se começaram a interessar pelas obras. Um dos pioneiros a colecionar relicários africanos foi Paul Guillaume (1891 - 1934). Perrois aponta como Paul lutou pelo reconhecimento artístico das estátuas africanas e conseguiu incluí-las em importantes círculos artísticos modernos, sobretudo em Paris e Nova Iorque, organizando exposições, livros e catálogos. Os objetos eram atrativos aos olhos dos que procuravam formas alternativas de expressão e que vieram a estar na frente da revolução cultural do início do século XX, o surgimento das vanguardas artísticas. Levou bastante tempo até estas obras serem reconhecidas como arte nas instituições ocidentais. Como diz Coronel é um processo que ainda decorre hoje em dia e que as leva "da

terra para o pedestal" (LaGamma : 2007). Foram precisos bastantes estudos que investigaram a contextualização e importância das peças. No entanto, ainda existem muitos passos importantes a dar, nomeadamente no que toca à disponibilização das obras de arte para um público Africano, uma vez que a maioria das coleções pertence aos países do "Norte", Ocidentais como mais uma vez, afirma Perrois. Também nos falta transmitir bem a descodificação de tais objetos, que são pontes para o mundo espiritual das quais os africanos viviam sobre. As técnicas que desenvolveram e os materiais que utilizaram não são os mais convenientes a nível prático mas sim os mais importantes e significativos para as suas sociedades. Toda a forma está em concordância com a significação e o significado, decisões que não são tomadas pelo artista porque a arte dos relicários africanos não é uma expressão individual nem uma mera representação do "poder religioso" como afirma Filipa Almeida. Visto em perspectiva, o "Ocidente" não conhecia uma forma de expressão que não procurasse manifestar a expressividade do artista criador. As estatuetas africanas ajudaram os artistas de vanguarda a fazer um percurso de desconstrução do cânone artístico Ocidental, que vigorava desde o Renascimento e que só comportava a necessidade do artista competir com a natureza. A importância religiosa dos relicários Kota não ficou alheia aos artistas de vanguarda, que estavam a fundar um novo paradigma artístico que ia além da forma. Hoje em dia, conseguimos reconhecer que este processo instrumentalizou obras produzidas no Sul global e devemos caminhar no sentido de autonomizar a obra de arte africana. Simultaneamente, não podemos deixar de falar das artes e dos artistas de vanguarda ocidentais sem as referir. Expor os relicários nas exposições de arte em museus ocidentais é necessário, mas existem imensos desafios. Devemos considerar que a relação criada com uma escultura funerária num espaço sagrado da floresta Gabonesa é significativamente diferente se formos um nova-iorquino e estivermos em contacto com a obra nesse país. É fulcral pensarmos sobre a experiência estética e também sobre a ontologia das obras de

arte, reconhecendo que ela é diferente para os "Africanos" e para os "Ocidentais". Uma figura *Kota* não deve perder a sua dimensão artística e religiosa indissociável uma vez que essa é sua essência ontológica. No entanto, a deslocação da floresta africana para um museu ocidental gera por si só um fenômeno semelhante ao descrito por Walter Benjamin (1892 - 1940) em A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica: uma descontextualização que se baseia em valorizarmos mais a exibição do objeto (para um maior número de pessoas) do que em prestar-lhes culto religiosamente, levando à perda da aura. Assim, a nossa preocupação deve residir em diminuir esta inevitável assimetria, sendo que uma das formas é através da produção de um um catálogo a par com a apresentação das peças, como fez LaGamma, aproximando o público das obras através da informação. Finalmente, outra questão extremamente importante é que os benefícios políticos, sociais, econômicos, artísticos, históricos e culturais de expor estas obras pelo mundo sejam atribuídos, de uma vez por todas, às regiões de origem da produção artístico-religiosa.

Referências

ALMEIDA, FILIPA (2010) " Morfologia e Significação de um Relicário Gabonês nas fontes espiritanas (1878 - 1939). Tese de mestrado em História de África apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

BENJAMIN, WALTER (1936) A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. L&Pm.

BONGMBA, ELIAS K. / KILEMAN, KAIRN / LAGAMMA, ALISA / LEIDY, DENISE PATRY / PERROIS, LOUIS (2007). Eternal ancestors: The art of the central african reliquary. Organizado por Alisa LaGamma. The Metropolitan Museum of Art, NY. Yale University Press, New Haven and London.

CORONEL, PATRICIA (1989) "African Art from Earth to Pedestal". In Africa Today, Vol. 36, No. 2. African Art, Film & Literature (2nd Qtr., 1989), pp. 5-14

MAALOOUF, AMIN (1998) As identidades assassinas. Difel

PERROIS, LOUIS (1976) “L’art Kota-mahongwe”. In Arts d’Afrique Noire. Hiver.

PERROIS, LOUIS (1997) Patrimonies du sud, collections du nord: trente ans de recherche à propos de la sculpture africaine (Gabon, Cameroun). ORTSOM.

VANSINA, J. (1984). Art history in africa: An introduction to method. Routledge: Taylor and Francis Group.

INDICAÇÕES PARA IDENTIFICAÇÃO E MAPEAMENTO DE TERRITÓRIOS CRIATIVOS

Rafaela Marsico – rafaelamarsico@id.uff.br
Frederico Lustosa da Costa – fredericolustosa@id.uff.br
Bárbara Heliodora de Andrade Ramos – ramosbarbara07@gmail.com

Palavras-chaves: economia criativa; territórios; desenvolvimento.

Resumo expandido:

O artigo discute, a partir de uma revisão sistemática de literatura especializada, alguns conceitos-chave que são de suma importância para a compreensão do fenômeno da Economia Criativa. Tem como objetivo principal identificar as bases teóricas e metodológicas que auxiliem na identificação e no mapeamento de territórios criativos.

Durante a Revolução Industrial o ser humano foi cindido entre pensar, agir e sentir. Dentro da lógica de produção da época, as pessoas eram reduzidas a mão de obra, em que o importante era produzir, gerar escala e baratear produtos idênticos. Foi então, que no início da década de 1990, viveu-se no mundo um processo que acabaria por revolucionar toda a lógica de produção mundial.

Mudanças no contexto global permitiram uma aproximação da economia e da cultura, com a relevância dos elementos de ordem simbólica na formação dos preços e na própria dinâmica do capitalismo, mar-

cado por uma crescente "culturalização" da economia, o que acarretou mudanças no padrão de consumo e no avanço do trabalho intelectual. Se para os economistas clássicos, a cultura era algo relacionado ao luxo da nobreza e, portanto, algo ''irracional'', ou apenas ''capricho'', para a modernidade, essas transformações vão trazer um grande impacto social.

Nota-se, portanto, cada vez mais a importância de se pensar a economia ligada à cultura. Através da pesquisa bibliográfica, o objetivo deste estudo, é resgatar as definições de autores já consagrados na literatura acerca dos conceitos de: Economia da Cultura e Economia Cultura, Indústria Cultural e Indústria Criativa, Espaços e Territórios Criativos.

Economia da Cultura e Economia Criativa

O estudo de B.Baumol e W.Bowen (1966) foi pioneiro no estudo da economia da cultura, examinar a categoria teatral e os espetáculos ao vivo da Brodway, dando relevância ao trabalho do setor cultural. Ele que abriu caminho para que, posteriormente, principalmente na década de 1970, surgissem outros estudos acerca da economia da cultura. Podemos destacar Lancaster (1991), Becker (1978) e Stigler (1961), que escreveram trabalhos a respeito dos gastos culturais através dos gostos e manias. Mas, sobretudo, nos anos 1990, houve uma aceleração no que diz respeito a aproximação desses dois termos. Como a importância das discussões realizadas em diversos países acerca das questões culturais. Passou-se então, a perceber a relevância da economia para nos processos de produção cultural. Que para o Estado, poderia servir como estratégia de política pública e para o setor privado, como forma de oferecer meios para as empresas financiarem projetos culturais. Reis (2007) destaca:

> Por outro lado, a economia da cultura se refere ao uso da lógica econômica e de sua metodologia no campo cultural. A economia passa assim a ser instrumental, emprestando seus alicerces de planejamento, eficiência, eficácia, estudo do comportamento humano e dos agentes do mercado para reforçar a coerência e a consecução dos objetivos traçados pela política pública. (REIS, 2007)

Esses elementos contribuíram para que emergisse o conceito de Economia Criativa na Austrália, em 1994, vista como estratégia de política pública e marcando a ideia de se pensar no desenvolvimento de forma mais sustentável. O projeto intitulado de "Criative Nation", tinha como objetivo a preservação do patrimônio cultural além de incentivar o desenvolvimento de setores das novas tecnologias.

Posteriormente, em 1997, no Reino Unido, a ideia de Economia Criativa foi utilizada como resgate da bandeira criativa que o país ostentara no tempo dos Beatles, do pop e do design; e como estratégia diferencial para o parque manufatureiro britânico.

Outro marco importante nesse processo foi o relatório da Conferência das Nações Unidas para o Comércio e o Desenvolvimento (UNCTAD), em 2008, em parceria com o Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD), que divide a Economia Criativa através de quatro núcleos: 1 patrimônio (material e imaterial); 2 artes (performáticas e visuais); 3 mídias e audiovisual, e 4 a criatividade aplicada. O relatório também destaca a importância da Economia Criativa para uma melhor qualidade de vida e para o desenvolvimento dos países.

No Brasil, a criação da Secretaria de Economia Criativa em 2012 pelo Ministério da Cultura, veio institucionalizar a importância do tema da Economia Criativa para o país. Tinha por objetivo, pensar a cultura e a criatividade como elementos fundamentais na formulação de um projeto nacional de desenvolvimento.

Dando importância a preservação e ampliação do patrimônio cultural através do processo criativo. Partindo de quatro elementos, o plano da SEC, enfatiza a diversidade cultural, a sustentabilidade, a inovação e a inclusão social como princípios norteadores. E assim a SEC define como setores criativos: todos aqueles cujas atividades produtivas têm como processo principal um ato criativo gerador de valor simbólico, elemento central da formação do preço, e que resulta em produção de riqueza cultural e econômica. (SEC, 2012)

Indústria Cultural e Indústria Criativa

A indústria cultural baseia-se na existência de uma economia em que há uma sociedade que consome bens e produtos culturais. Segundo Teixeira Coelho (1993), a porta de entrada para entendermos a Indústria Cultural, é relacioná-la com a ideia de "meios de comunicação de massa" e "cultura de massa". Fenômenos estes, fruto do processo de industrialização:

> É esta, através das alterações que produz no modo de produção e na forma do trabalho humano, que determina um tipo particular de indústria (a cultural) e de cultura (a de massa), implantando numa e noutra os mesmos princípios em vigor na produção econômica em geral (TEIXEIRA COELHO).

Já pela definição da UNESCO (2006): o termo indústria cultural refere-se às indústrias que combinam a criação, produção e comercialização de conteúdos criativos que são intangíveis e de natureza cultural. Os conteúdos costumam ser protegidos por direitos autorais e os produtos podem ser bens ou serviços."

Observa-se através dessa divisão que a Indústria Criativa engloba inúmeros setores de produção. Não só os artísticos, que se constituem como o núcleo, mas também aqueles bens e serviços que são ferramentas para a produção cultural.

A FIRJAN, desde 2014, tem realizado o Mapeamento da Indústria Criativa no Brasil, que aponta dados importantíssimos para a valorização dos setores criativos como fonte de renda e melhoria na qualidade de vida do país. Como por exemplo, a participação do PIB Criativo para o PIB brasileiro, que subiu de 2,56% para 2,64% de 2013 a 2015. Além também, dos dados acerca do mercado de trabalho da Indústria Criativa, composto por 851,2 mil profissionais formais em 2015.

Espaços e Territórios Criativos

Com a tomada e a relevância da Indústria Criativa, fez-se presente o surgimento de um novo termo, o qual traz à tona o pensar e re-

fletir sobre o espaço/território em que estão inseridas essas indústrias, ''as Cidades Criativas''. Como escreveu Cláudia Leitão, no lançamento do Plano da Secretaria de Economia Criativa:

> ...esse desenvolvimento se fundamentaria na valorização das éticas e das expressões culturais locais, necessárias à consolidação de práticas cooperativas, ao crescimento da confiança entre indivíduos e grupos, além da proteção ao patrimônio cultural e ambiental dos territórios envolvidos (LEITÃO, 2012).

Nesse sentido, podemos entender que a Economia Criativa vai gerar um desenvolvimento mais sustentável para território, em que se valorize as expressões artísticas/culturais locais. Por isso a importância de se pensar a partir da perspectiva do território em que a criatividade se desenvolve, seja ela por meio de bairros, cidades ou aglomerações. No presente item deste relatório, procuramos trazer definições de diferentes autores e instituições, que servirão como subsídios para hierarquização dos chamados ''territórios criativos''.

Territórios Criativos

Para o Plano Nacional de Cultura (2010), territórios criativos são bairros, cidades ou regiões que apresentam potenciais culturais criativos capazes de promover o desenvolvimento integral e sustentável, aliando preservação e promoção de seus valores culturais e ambientais.

Para Closs, Oliveira, Azevedo e Tirelli (2014), o território criativo refere-se ao espaço ocupado por manifestações criativas materiais e simbólicas que integra pessoas que vivem como residentes, comerciantes, produtores, consumidores ou frequentadores que se ligam ao lugar pelo elo afetivo estabelecido no decorrer de sua trajetória de vida.

Para tanto, considera-se para compreensão deste território: a história das manifestações criativas, como surgem e se alteram ao longo do tempo; a relação estabelecida entre aspectos sociais, culturais e econômicos no direcionamento das manifestações criativas daquele

espaço; a diversidade de criatividades apresentadas pelos integrantes deste lugar; a relação de continuidades e descontinuidades estabelecidas entre estas formas criativas e os contextos nacional e internacional.

Analisar e resgatar os conceitos no decorrer da pesquisa bibliográfica foi de suma importância para entender os conceito-chave acima explicitados: Economia da Cultura e Economia Criativa, Indústria Cultural e Indústria Criativa, Espaço e Territórios Criativos. Conceitos estes, que são de fundamental relevância no decorrer do projeto que se encaminha para a sua segunda fase. Em que o objetivo consiste na elaboração de uma metodologia de mapeamento de território criativo.

Através dos subsídios adquiridos nesta primeira fase, acreditamos que a pesquisa de campo analisando um objeto empírico será essencial. Com foco na potencialidade criativa para o desenvolvimento do Estado do Rio de Janeiro, a elaboração de uma metodologia experimental. Em que o objeto seja, a cidade, ou um bairro, ou um polo criativo, e que se analisaria não só dados quantitativos a respeito do território, mas como também as potencialidades culturais e criativas locais. Resgatando a sua história, mapeando as expressões culturais existentes, os equipamentos culturais, os projetos e políticas culturais.

Referências

CLOSS, Q. L., DE OLIVEIRA, S.R., DE AZEVEDO, P. R., TIRELLI, C. **Das Cidades aos Territórios Criativos: um Debate a Partir das Contribuições de Milton Santos**. XXXVIII ENANPAD. Rio de Janeiro, 2014.

COELHO, Teixeira. **O que é a Indústria Cultural**. Editora Brasiliense, 1993.

DE MELO, G.B.V., PAIVA, G.L. **Desenvolvimento e potencial de clusters criativos**

FIRJAN – FEDERAÇÃO DAS INDÚSTRIAS DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. **Mapeamento da indústria criativa no Brasil**. Rio de Janeiro, FIRJAN, 2016.

LUSTOSA DA COSTA, Frederico. **Cultura, Espaço e desenvolvimento – bases teóricas e metodológicas para identificação, mapeamento e planejamento de territórios criativos**. Observatório de Economia Criativa. Niterói, UFF, 2015.

MINC – MINISTÉRIO DA CULTURA. **Plano da Secretaria da Economia Criativa: políticas, diretrizes e ações, 2011 – 2014**. Brasília, Ministério da Cultura, 2ª edição (revisada), 2012.

MINC - MINISTÉRIO DA CULTURA. **Territórios Criativos: Prospecção e Capacitação em Território Criativos**. Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2017.

REIS, Ana Carla Fonseca. **Economia da Cultura e Desenvolvimento Sustentável:O caleidoscópio da Cultura**. Garimpo de Soluções, 2006.

DIÁLOGOS
SOBRE GESTÃO CULTURAL

GT 1

Identidades e Territórios

Artigos

REFLEXÕES SOBRE CULTURA E DESENVOLVIMENTO PARA UMA GESTÃO AFROCENTRADA DA CULTURA A PARTIR DA COMUNIDADE QUILOMBOLA MUSSUCA (SE)[1]

Marcelo Rangel – marcelorangelaju@gmail.com[2]

Resumo:

Com base em reflexões sobre cultura e desenvolvimento, este trabalho introduz as noções do conceito afrocentrado de desenvolvimento sugerido por Lacerda & Silva (2018),baseadas em análise sobre a comunidade quilombola Mussuca, em Laranjeiras, Sergipe,e suas estratégias comunitárias de inserção e visibilidade social. Tais elementos conduzem a uma proposta de gestão cultural que propicie a superação de desigualdades sociais estruturais estabelecidas em processos históricos de estratificação social racializados e excludentes.

Palavras-chaves: Desenvolvimento; Criatividade; Mussuca; Laranjeiras.

[1] Extraído da dissertação "O engenho criativo da Mussuca: desenvolvimento e cultura no campo negro de Laranjeiras, Sergipe", apresentada ao PPGCOM/UFS, na linha de pesquisa cultura, economia e políticas de comunicação.

[2] Mestre em Comunicação e Sociedade (PPGCOM/UFS); pós-graduado em Gestão e Políticas Culturais (Universidade de Girona/Itaú Cultural).

Introdução

Este trabalho é um desdobramento de uma pesquisa de natureza exploratória e qualitativa e inicia-se com um embasamento teórico sobre a dimensão cultural do desenvolvimento. Em seguida, à luz do método histórico estrutural, apresentamos dados que fundamentam o surgimento da comunidade quilombola Mussuca, situada na cidade de Laranjeiras, Sergipe. Sua formação econômica, as tensões, revoltas e resistências geradas pela economia açucareira e as redes de sociabilidade em torno de africanos escravizados destacam-se nesse contexto.

Ao apresentareixos de análise sobre as expressões culturais da Mussuca, evidenciamos e problematizamos questões relacionadas a expressões e identidades culturais na perspectiva do desenvolvimento. Nossa proposta é demonstrar como sua expressividade cultural comunitária apresenta-se como uma energia que se vale da matriz cultural africana para promover um alargamento do leque de possibilidades de inserção social.

Cultura, desenvolvimento, identidades e afrocentricidade

Ao discorrer sobre o conceito de cultura no âmbito daOrganização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura(Unesco), Silva (2012) esclarece que, a partir de uma visão iluminista hegemônica, seu entendimento esteve restrito ao conjunto de obras e criações artísticas, à literatura, à filosofia, à educação e ao patrimônio histórico e artístico da humanidade. Em torno desta concepção, orbitava a defesa de valores civilizatórios que foram se ampliando a partir de estudos antropológicos e sociológicos, passando a abarcar também modos de vida e de existência e expressões espirituais. O papel da instituição na ampliação do conceito de cultura vem conferindo "sentido às ações culturais de distintos sujeitos sociais, configurando uma permanente rede hegemônica no plano ideológico e

cultural internacional" (SILVA, 2012, p 2). Formulações e ações evoluem em meio a tensões e disputas ideológicas envolvendo visões de mundo, interesses comerciais e mercadológicos de determinados países e blocos dominantes e economicamente mais influentes, ainda que norteadas pelo direito universal à diferença e o respeito à diversidade cultural. Deste modo, a Unesco,

> na década de 1960, evidenciava a formulação de direito e liberdades políticas; na década de 1980 passou a concentrar o enfoque na diversidade cultural como direito e articulada às políticas culturais estatais; na última década [do século passado], em meio ao contexto de massificação cultural mundializada e às formulações que se gestavam na Organização Mundial do Comércio, passou a enfocar também o direito ao acesso às expressões da diversidade cultural, entendidas como "bens e serviços". (SILVA, 2012, p. 5-6)

Silva enquadra esta variação semântica em quatro fases. A primeira, nos anos iniciais da existência da Unesco, é marcada pela referência a Estados nacionais distintos. Nos anos 1960, a descolonização que gerou a formação de novos Estados amalgamou cultura e política para fundamentar identidades culturais que os sustentassem através de políticas culturais. Os avanços tecnológicos e ampliações de parques industriais fazem com que se sobressaia a relação entre cultura e desenvolvimento, que o autor identifica como uma terceira fase. Uma quarta fase evidencia a interrelação entre cultura, democracia e cidadania, por meio do direito de expressão e manifestação, acesso e participação popular.

O conceito de cultura foi se moldando a contextos diferenciados, tensionado por relações sociais e embates ideológicos e políticos, do mesmo modo que as noções de diversidade e de direitos culturais. O quadro geopolítico e econômico mundial das décadas de 1960 e 1970 teve forte influência sobre formulações em torno do conceito de cultura, que passam a se imbricar em temas como identidades culturais, diversidade cultural e direitos culturais. Como sugere Lopes (2013, p. 3), baseado em Edwin Harvey,

> o alargamento do conceito de cultura observado desde fins da década de 1960, que de inicialmente circunscrito ao domínio das belas-artes caminhou em direção de sua dimensão antropológica, implicou não só na ampliação do conceito de direitos culturais – incluindo os direitos culturais da comunidade, do patrimônio cultural, da criação e dos povos indígenas - mas também abriu espaço para que duas ideias mestras se afirmassem, sobretudo durante os anos 1980 e 1990: as ideias de identidade cultural e de diversidade cultural.

Na Declaração do México sobre Políticas Culturais (1982), o conceito de cultura abarca "o conjunto de traços distintivos, espirituais e materiais, intelectuais e afetivos que caracterizam uma sociedade ou um grupo social" e abrange "além das artes e das letras, os modos de vida, os direitos fundamentais do ser humano, os sistemas de valores, as tradições e as crenças". No início do século XXI, a Unesco considerou este alargamento conceitual e o desenvolvimento de uma economia baseada no saber para propor a formulação de políticas nacionais e acordos internacionais que incorporem questões relacionadas às identidades culturais para a promoção da coesão social e assegurem livre intercâmbio e circulação de ideias, expressões, obras, bens e serviços culturais. Na Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural (DUDC), de 2002, são apresentados princípios para a promoção das diversas culturas como fonte de desenvolvimento, entendido não apenas como crescimento econômico, mas também como meio de acesso à existência intelectual, afetiva, moral e espiritual. Na sequência, em 2005, a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade e Expressões Culturais (CPPDEC) propõe normas balizadoras para a incorporação da cultura como eixo estratégico de políticas de desenvolvimento e de cooperação internacional para o desenvolvimento, ressaltando que diferentes modos de vida e expressões culturais tradicionais, incluindo minorias e povos indígenas, operam uma "contribuição positiva para o desenvolvimento sustentável" (UNESCO, 2005).

A base da compatibilização conceitual entre cultura e desenvolvimento remonta ao relatório *Nuestra Diversidad Creativa*, produzido pela Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento,

criada em 1990 no âmbito da Unesco.Como integrante da referida comissão, Celso Furtado (2003)defende que a diversidade cultural deve ser compreendida a partir de noções de inovação, de seres humanos harmonizados com o ambiente em que vivem, que podem transforma-lo e fazê-lo avançar em suas virtualidades e na transformação econômica, através de processos criativos que abarcam meios de ampliação da sua capacidade de ação, sendo o desenvolvimento o resultado das ações e valores que acrescentamos ao nosso patrimônio material e espiritual, a partir do contexto cultural das sociedades. O autor também aponta que o surgimento de novas estruturas sociais se enseja através de processos de desenvolvimento e envolve uma inventividade intencional condicionada a conjunturas históricas, ou seja, criatividade. Para Furtado, há dois processos de criatividade, um relacionado à técnica, ao instrumental que possibilita o aumento de sua capacidade de ação, e outro que está ligado ao uso destes meios, os valores que vamos adicionando ao que o autor denomina como sendo nosso patrimônio, de modo que o desenvolvimento se enseja "quando a capacidade criativa do homem volta-se para a descoberta dele mesmo, empenha-se em enriquecer o seu universo de valores" (FURTADO, 2019, p. 77).

Em processos endógenos de desenvolvimento, definidos por Furtado (1984) como aqueles em que valores substantivos de um grupamento humano são definidos pelos seus próprios membros para ordenar prioridades em estratégias de acumulação, os fins do desenvolvimento devem responder a prioridades estabelecidas por cada sociedade. As identidades culturais tem papel central no desenvolvimento endógeno, pois dão sentido às possibilidades potenciais que integram o acervo cultural de comunidades periféricas. A resistência cultural de grupos sociais periféricos também é destacada, pois ainda que tenham

> ficado econômica e socialmente excluídos dos padrões de consumo e de vida criados nos países centrais, puderam reproduzir e manter parte de suas mais profundas raízes culturais. Entende-se que nestes

> grupos sociais e nestas raízes existem potencialidades de criatividade, cuja emergência se configura como virtualmente essencial para o desenvolvimento (RODRÍGUEZ, 2009, p. 437).

A relação da liberdade humana com o desenvolvimento perpassa dimensões culturais e foi evidenciada por Amartya Sen(2003), que contrapõe uma noção opulenta do desenvolvimento, centrada no crescimento econômico e no aumento do PIB, a outra concepção que é fundamentada na liberdade voltada para a busca dos próprios valores de uma coletividade. Sua formulação preconiza que as pessoas devem ter oportunidades para decidir que modo de vida desejam levar, sendo a pobreza (ou o subdesenvolvimento) gerado por limitações sociais e circunstâncias pessoais para escolher outras formas de vida. Nesta abordagem, a cultura tem relevância em três papéis relacionados entre si: i) um papel constituinte, em que as pessoas entendem e cultivam sua criatividade, aliando-se à educação para um desenvolvimento cultural; ii) um papel educativo, no qual as influências culturais impactam naquilo que valorizamos, inclusive os fatores econômicos, pois podem apontar razões e indicativos distintos de valorações de objetivos de vida privada e coletiva em diferentes sociedades; e iii) um papel instrumental, indicando parâmetros culturais influenciados em maior ou menor grau por valores éticos de comportamento, que se aplicam na promoção do crescimento econômico e nas noções de qualidade de vida. Esta acepção de desenvolvimento propõe, portanto, uma visão pluralista, em que tais papeis se complementam numa complexa dimensão cultural do desenvolvimento, que é pautado pela liberdade em decidirmos o que valorizar, que tipo de vida desejamos levar e quais objetivos coletivos e individuais vamos buscar.

A perspectiva contemporânea de Lacerda & Silva (2018), propõe um viés específico, voltado para o desenvolvimento em comunidades quilombolas, devido asuas particularidades econômicas, políticas e culturais. As bases para a construção do conceito afrocentrado de desenvolvimento destacam uma cosmovisão africana,

na qual a singularidade do indivíduo é construída no âmbito coletivo, calcado em territorialidades também culturais, antropológicas e sociais, sendo prioritários o reconhecimento de direitos e a garantia da sobrevivência física e cultural, bem como a valorização da singularidade cultural. Os autorespropõem uma noção descolonizada do conceito de desenvolvimento, que envolvea percepção de valores africanos referenciais e identitários relacionados à categoria ontológica e epistemológica de ubuntu e suas implicações sobre as relações entre as pessoas e com a natureza, em torno de uma ideia de interdependência comunitária, na qual indivíduos dependem uns dos outros para sua própria existência enquanto tal. No paradigma da afrocentricidade, africanos e afrodescendentes são sujeitos e agentes de sua imagem cultural, conforme seus próprios interesses e fundamentados em sua experiência histórica e cultural. Deste modo, torna-se necessário formular concepções e práticas de desenvolvimento em comunidades quilombolas que sejam regidas por traços culturais afro-brasileiros, centrados na comunidade, no respeito a tradições e na harmonia com a natureza. Tal desafio envolve a efetivação do direito à terra e seus recursos, demandas históricas que marcam processos estruturais de exclusão social. A ideia de um desenvolvimento endógenoque produz solidariedade e cidadania, opõe-se ao modelo de desenvolvimento que maximiza a exploração de recursos naturais que vem produzindo vulnerabilidades em nosso país, reforçam os autores.

Nessa ótica, o fomento à autonomia cultural pressupõe o diálogo entre saberes científicos e locais/tradicionais, sendo "necessário inventariar elementos ambientais, culturais e históricos que servirão de constructo para a identidade dessa comunidade, conferindo-lhes legitimidade" (LACERDA & SILVA, 2018, p. 308). Nesse sentido, avivência comunitária de comportamentos, costumes e crenças comuns, ou seja, a experiência cultural das comunidades quilombolas, é capaz de harmonizar e humanizar as relações entre desenvolvimento, território e ambiente.

Resistências, referências e expressividades

O surgimento do município de Laranjeiras se deve a sua localização na zona do rio Cotinguiba, uma região de Sergipe com solos favoráveis ao cultivo da cana-de-açúcar e entrecortada por rios que permitiam o escoamento da produção açucareira. Entre a primeira e a segunda metades do século XIX, a localidade começa a despontar como núcleo urbano, com numerosas habitações e povoados por onde se espalhava a população e as culturas agrícolas. Em 1881, tem o maior número de engenhos de Sergipe, um total de 97, o que representavacerca de 25% do total dos engenhos sergipanos naquele ano (AMARAL, 2012).

Na década de 1850, a zona açucareira da Cotinguiba, liderada por Laranjeiras, apresentava a maior população escravizada, em diferentes levantamentos encontrados por Bomfim (2014).Segundo o Censo de 1872, pretos e pardos representavam mais de 70% da população da região e a mão de obra escravizada garantiu a pujança econômicamesmo com a proibição do comércio internacional de escravos (AMARAL, 2012), pois africanos continuaram chegando ilegalmente, bem como negros escravizados nascidos em outras regiões brasileiras. A então Freguesia de Laranjeiras chegou a ter um dos mais elevados índices de concentração da população escravizada de toda a província (DANTAS, 1988).

No núcleo urbano, “as irmandades e confrarias, associações religiosas de múltiplas funções sociais mais tarde absorvidas pelo Estado” (DANTAS, 2018, p. 25) mantiveram uma catequese junto aos negros. As irmandades constituem-se como elos de redes de sociabilidade, nas quais ocorriam “relações de ajuda mútua entre pessoas no cativeiro e livres, ou indivíduos de diferentes etnias e condições sociais, não necessariamente vinculadas por parentesco” (CARMO, 2016, p. 192). E através delas, nas festividades da Igreja de São Benedito afloram as referências culturais dos povos trazidos da Áfricaem rituais católicos,

que se misturavam a "expressões religiosas dos negros que, com seus rituais regidos por tambores, chamavam as divindades africanas para o meio dos homens"(DANTAS, 2018, p. 33).

A crueldade dos senhores de Laranjeiras teria motivado alto número de fugas, com frequentes ações de captura e repressão a negros fugidos do cativeiro. Quando fugiam do trabalho escravo, os quilombolas agrupavam-se em pequenos grupos e alojavam-se nas matas próximas às senzalas e engenhos, praticando assaltos e furtos que garantiam sua sobrevivência. O apoio de negros libertos e assenzalados, comerciantes, lavradores assalariados e donos de sítios garantia-lhes interações sociais e comerciais e proteção contra perseguições (OLIVEIRA, 2015). Os maus tratos e torturas eram apontados pelos escravos como causas das fugas para as matas, em busca da companhia de outros fugitivos das senzalas que nelas se escondiam. Resultados do movimento abolicionista, como a lei n. 2040, de 28 de setembro de 1871, conhecida como Lei do Ventre Livre, teriam intensificado a ocorrência de fugas, roubos e mortes. A cidade era um dos municípios mais atingidos e mais especificamente, na área "entremeada de rios e de pedaços de mata atlântica, os quilombolas foram se arranchar até a completa abolição da escravidão" (AMARAL, 2012, p. 172).

Nas matas próximas depropriedades localizadas a cerca de 3 km do núcleo urbano de Laranjeiras na direção oeste, próximo às margens da área onde se encontram os rios Cotinguiba e Sergipe e do local onde situava-se um antigo engenho, consolidou-se uma significativa rede de solidariedade entre os quilombolas, escravizados e libertos. Além de proteção e apoio, sociabilidades e práticas culturais foram consolidando a formação de um núcleo rural marcado por traços de etnicidade africana que acabaram por proporcionar uma notoriedade social à comunidade que foi se formando na localidade conhecida como Mussuca.

Situada a 70 m de altitude em relação ao nível do mar, a comunidade parece ter sido estrategicamente implantada, de modo

a funcionar como um refúgio protegido pela vegetação de Mata Atlântica, mas próximo de antigos engenhos e senzalas para garantir sua sobrevivência por meio de laços de solidariedade e proteção. De sua parte mais alta é possível avistar o rio Cotinguiba, as terras do antigo engenho e da capital, "favorecendo simultaneamente tanto uma proximidade conveniente, quanto o distanciamento necessário dos segmentos opressores" (SANTANA, 2008, p. 91).

A singularidade das expressões culturais da Mussuca tem lhe proporcionado visibilidade desde do início dos anos 1970, quando uma de suas práticas votivas, a dança ritual em louvor a São Gonçalo do Amarante, passa a fazer parte da tradicional festa de Santos Reis, São Benedito e Nossa Senhora do Rosário, comemorada na sede do município de Laranjeiras em 6 de janeiro. A Dança de São Gonçalo da Mussuca foi incorporada ao repertório de expressões artístico-culturais populares da cidade no final do século XX, mas calcula-se que ocorra no povoado desde as primeiras décadas do século XIX, sendo que no estado de Sergipe tambémjá foram registradas ocorrências do rito em outros municípios (BOMFIM, 2014). Também ocorre em diferentes estados brasileiros, nas regiões sul, sudeste e nordeste, como manifestação tradicional do catolicismo popular brasileiro, mas no Povoado Mussuca tem características próprias e peculiaridades, notadamente os traços de matriz africana, que extrapolaram práticas religiosas e transformaram o rito em elemento distintivo na construção da identidade cultural da comunidade.

A partir da certificação de autorreconhecimento como comunidade remanescente de quilombos da Fundação Cultural Palmares, obtida em 2006, o Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (Incra) produziu um Relatório Técnico de Identificação e Delimitação (RTID) que apresenta registros oficiais da existência da Mussuca enquanto localidade desde a terceira década do século XIX. Destaca-se no documento oficial a narrativa corrente na comunidade

sobre sua formação, aquela que aponta que a ocupação teria sido em função da doação de terras a uma escrava que ajudou no nascimento do filho de um proprietário das terras da região. Depoimentos de moradores e evidências colhidas em diferentes registros documentais indicam que "os atuais moradores são em parte, descendentes da população escravizada que trabalhava e morava nos engenhos da região, denominados Ilha, Fonte Grande, Gameleira, Coité, Pindoba e Pilar. Em todos existem documentos indicando a presença escrava" (INCRA, 2016, p. 95).As narrativas de agonia, resistência e revolta de escravizados por conta de maus tratos estão presentes na memória social dos moradores da Mussuca. O caso do escravo que assassinou um proprietário por conta do sofrimento físico é relatado pelos integrantes mais idosos da comunidade, como atesta o relatório produzido para o Incra, que se refere ao escravo que assassinou o proprietário da Fazenda Ilha em 1872 (SANTANA, 2008).

Reminiscências orais e documentais indicam que os negros que trabalhavam nas propriedades da região foram absorvidos como mão de obra remunerada na lavoura canavieira após 1888. Com novas configurações e mudanças nos modelos de produção agrícola no século XX, a mão de obra humana foi substituída pelo maquinário agrícola. Com a decadência da produção açucareira, as matas voltaram a ocupar antigas áreas de plantio da cana. Fazendeiros passam então a ceder terras para que grupos, normalmente compostos por integrantes de famílias com laços de parentesco, plantem milho, feijão, batata, mandioca e outros. Após a colheita, as terras eram devolvidas aos donos com capim plantado para a criação de gado. O trabalho nessas roças era familiar, assim como nas roças próximas ao núcleo central de casas da Mussuca. Nelas também se cultivava a mandioca que, até os anos 1980, era utilizada na produção artesanal de farinha, realizada em várias casas de farinha indicadas nas memórias dos moradores. Algumas ruínas dessas instalações foram apontadas no RTID, que também ressaltou o traço coletivo e familiar da atividade.

Os rios e marés da região constituíram-se como locais para a pesca e a catação de mariscos, "participando da memória e da construção da identidade local" (INCRA, 2016, p. 191). Além de várias espécies de peixes, caranguejos, guaiamuns, aratus, ostras, aratus, siris, entre outros, eram encontrados em vários pontos ao redor da comunidade. Tais atividades extrativistas também têm sentido coletivo e familiar e exibem um notável protagonismo feminino (INCRA, 2016; SANTANA, 2008).

Os negros fugidos e libertos que ocuparam as matas da Fazenda Ilha estabeleceram ritos e práticas comunitárias, nas quais "a interdependência e a inter-relação entre tudo e todos são desejadas, pois a harmonia do todo depende da harmonia das partes" (LACERDA & SILVA, 2018, p. 299). A comunidade da periferia de Laranjeiras modela sua identidade cultural através da reconstrução de relações e processos de resistência e subsistência. Práticas coletivas fundamentam e fortalecem suas expressividades criativas e, numa perspectiva arqueológica, sua paisagem configura-se como "produto de processos históricos, constituída tanto por uma estrutura física quanto por aspectos simbólicos e ideológicos, sendo carregada de significados que mudam constantemente ao longo do tempo" (SANTANA, 2008, p. 149).

A despeito de uma relutância inicial (BOMFIM, 2014; DANTAS, 2018), na primeira década do século XXI, a Mussuca recebe sua certidão de autorreconhecimento como comunidade quilombola da Fundação Cultural Palmares em fevereiro de 2006. O discurso da ancestralidade quilombola foi absorvido pela comunidade em prol de uma identidade étnica e do desenvolvimento local (BOMFIM, 2014). E pela via das suas expressões culturais, a comunidade remanescente de quilombos de Laranjeiras tem garantido visibilidade, reconhecimento e participação social, a despeito das diferentes faces do racismo estrutural que fundamenta a violência contra comunidades de todo o Brasil, "seja o racismo institucional - presente na história de negação do acesso à

terra ao povo negro escravizado e seus descendentes -, seja o racismo epistêmico e econômico que considera a vida negra descartável e, portanto, não humana" (CONAQ, TERRA DE DIREITOS, 2018, p. 19).

Uma das expressões mais destacadas dessa paisagem cultural é a já mencionada Dança de São Gonçalo, que ganha visibilidade e prestígio a partir de registros etnográficos de Beatriz Dantase pela participação no Encontro Cultural de Laranjeiras[3]. As cores e estampas de suas vestes e adereços expõem referências a tradições religiosas africanas e influências árabes, que também ganham forma na coreografia e na música, seja na base percussiva produzida pelo som da caixa e de reco-recos ou nas letras dos cânticos que compõem a dança ritual, ainda que os significados de vocábulos e expressões que remetem a línguas africanas tenham se perdido ao longo dos anos na memória dos dançadores (DANTAS, 2015).

Uma outra manifestação cultural local, originada a partir de práticas e celebrações familiares e comunitárias, começa a extrapolar os limites da comunidade no final dos anos 1990, o Samba de Pareia. A dança é festivamente realizada quando uma criança nasce na Mussuca, no segundo domingo após seu nascimento, como forma de homenagear a mãe e a criança, mas ao fazer parte da programação do Encontro Cultural de Laranjeiras, em 1997 (DANTAS, 2016), passa também a compor o repertório de referências culturais proeminentes da cidade. Diferentemente da Dança de São Gonçalo, o Samba de Pareia celebra explicitamente o autorreconhecimento e a responsabilidade pela manutenção dessa tradição é de um coletivo de mulheres que promove as "visitas" a recém-nascidos e mães "paridas" e realizam apresentações em diferentes festivais e espaços culturais do estado. Quando o Samba

[3] Festival de cultura popular que acontece em Laranjeiras desde 1976. Criado em um contexto de implementação de politicas culturais de integração do turismo com aspectos culturais por meio da valorização do folclore, do artesanato e do patrimônio arquitetônico, promove atividades voltadas para estudos, discussões, intercâmbio, promoção e valorização das manifestações culturais da cultura popular. Ocorre na primeira semana de janeiro, no período da Festa de Santos Reis, São Benedito e Nossa Senhora do Rosário (DANTAS, 2015b).

de Pareia é apresentado fora de seu contexto comunitário, como performance artístico-cultural, os homens estão incumbidos apenas da música. Além da execução da dança, cabe às mulheres a organização do coletivo e as tratativas para apresentações externas, que se tornam cada vez mais frequentes. Nas celebrações familiares, homens também podem dançar a coreografia cadenciada e lúdica na qual as duplas sapateiam em pisadas ritmadas trocando de posição na roda, mas cabe às mulheres o protagonismo na celebração, sobretudo na condução dos cantos, a cargo de D. Nadir[4], que também é cantora do São Gonçalo. A participação feminina é crucial, pois "informa-se à comunidade que mais uma criança chegou, e quem cumpre o papel desta anunciação são outras mulheres, fechando um ciclo de celebração da fertilidade (SANTANA, 2008, p. 148). Como ressalta Santos (2016), não se tem notícia de ocorrência desta expressão cultural em outro lugar que não a Mussuca, pois trata-se de "uma ação de memória social de luta e resistência da cultura popular de Sergipe, uma história própria que é reconhecida e valorizada pela comunidade" (SANTOS, 2016, p. 90), que marca e reinventa a identidade quilombola.

Em torno dessas duas manifestações culturais, o São Gonçalo e o Samba de Pareia, organizam-se grupos de jovens dançadores: o São Gonçalo Juvenil, com jovens entre 17 e 22 anos; o São Gonçalo Mirim, com crianças de 7 a 14 anos; e o Samba de Pareia Juvenil, formado por adolescentes ligadas às famílias das sambadeiras "oficiais". A partir de uma dissidência do Samba de Pareia, surge outra expressão cultural de destaque na comunidade, o Sambade Coco da Mussuca, praticada também sob liderança feminina.

Danças, ritmos e ritos protagonizados pelos mussuquenses tem se constituído como elementos simbólicos que viabilizam a inserção

[4] Sobre D. Nadir, ver Corpo Negro: Nadir da Mussuca, cenas e cenários de uma mulher quilombola, de DUMAS, Alexandra G. e BRITTO, Clovis C.,São Cristóvão: Editora UFS, 2016; e Nadir da Mussuca, documentário de Alexandra Dumas, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=eG-X3Cx77iw.

social da comunidade, de modo que os atores culturais atuam como agentes de mudança, porta-vozes de anseios coletivos que promovem conexões entre práticas culturais locais e o conjunto da sociedade (BOMFIM, 2014).

Reconhecimento e patrimonialização

No contexto político de implementação de políticas culturais municipais, o registro oficial Mestre dos Mestres da Cultura reconhece lideranças e grupos referenciais na cultura laranjeirense, proporcionando reconhecimento e valorização de da cultura popular, de modo a possibilitar a continuidade da difusão de conhecimentos tradicionais e contribuir para a identificação, o fortalecimento e a divulgação das manifestações culturais da cidade. Além do caráter simbólico do título de "Tesouro Vivo da Cultura", os beneficiados têm prioridade na tramitação de projetos submetidos aos certames públicos promovidos pela Secretaria Municipal de Cultura e direito a apoio financeiro. A Mussuca já teve 3 mestres contemplados com o título (Dona Maria, do Samba de Coco da Mussuca, Mestre Sales, do São Gonçalo da Mussuca, já falecido, e Dona Nadir, que comanda um grupo de Reisado e canta no Grupo São Gonçalo e no Samba de Pareia). Um grupo da comunidade foi beneficiado pelo mesmo mecanismo, o Samba de Pareia.

O governo estadual, através da outorga da Medalha do Mérito Cultural Tobias Barreto, destinada a personalidades e entidades atuantes na cultura, já agraciou Dona Nadir e Mestre Sales, em 2009 e 2015, respectivamente. Na esfera federal, o Prêmio Culturas Populares, que oferece premiação em dinheiro para iniciativas de cultura popular e tradicional em todo o Brasil por meio de seleção pública, já agraciou a ação cultural de Dona Nadir, em 2007, do Samba de Pareia, em 2008, e do Grupo São Gonçalo, 2009.

A consagração dessas expressões culturais pelo poder público estabelece-se de modo que

> as representações dialógicas da cultura, os fragmentos de África existentes na Mussuca, dentre outros lugares de Sergipe, são permanências de diferentes passados que se agruparam às representações culturais de outros e outros tempos para, num processo de (re)invenção – repetição-com-diferença–, emergir no tempo presente, como elementos culturais monumentalizados. (BRITTO & PRADO, 2015, p. 349).

Os processos que geraram manifestações culturais têm origem, portanto, em redes de sociabilidade e solidariedade da comunidade de descendentes de negros escravizados estabelecida em área onde se escondiam aqueles que se rebelavam contra maus tratos de brancos escravocratas. Refletem a resistência social e cultural que originou danças, cores e ritmosincorporados ao repertório simbólico local e estadual.

Deste modo, interpretar a Mussuca na contemporaneidade implica em entender que os limites de seu território extrapolam contornos físicos ou geográficos, pois alcançam um campo simbólico de usos e valores de natureza cultural, que se expande para além de Laranjeiras e de Sergipe, pois suas manifestações culturais têm alcançadocircuitos de difusão artístico-cultural nacional[5]. Cientes do poder de sua criatividade cultural, seus agentes reverberam um pertencimento "até onde a comunidade reconhece sua influência, o seu exercício de poder. Nesse sentido, a territorialidade se apresenta no esforço coletivo em manter e ter definido o seu território e a terra na base de sua coletividade" (LACERDA & SILVA, 2018, p. 297).

As habilidades dos mussuquenses com os recursos naturais presentes no território quilombola se transmutam em conhecimentos etnobotânicos[6] e na culinária dos restaurantes localizados na

[5] Através do Serviço Social do Comércio (SESC), o Samba de Pareia circulou por todo o Brasil com o Projeto Sonora Brasil, em 2017/2018, e o Grupo SãoGonçalo realizou uma série de apresentações em diferentes unidades de São Paulo, em 2019.

[6] Ver KLANK (2014), Estudo Etnofarmacológico e Avaliação de Atividade Antinociceptiva de Plantas Medicinais da Comunidade Quilombola Mussuca, Laranjeiras/SE, dissertação de mestrado em Desenvolvimento e Meio Ambiente/UFS.

comunidade, especializados em peixe e mariscos, identificados como os melhores da cidade. As relações produtivas, espaciais e sociais de base comunitária ressaltadas no RTID da Mussuca apontam para os fundamentos de uma "cosmovisão holística com olhar biocêntrico, onde comunidade e natureza fazem parte de um todo em harmonia" (LACERDA & SILVA, 2018, p. 300), em um território simultaneamente concreto e simbólico, geográfico e cultural.

Os ritos e práticas comunitárias da Mussuca, antes estabelecidos como estratégias de sobrevivência e resistência, passam a viabilizar possibilidades de reversão da marginalização social através do reconhecimento e valorização de suas práticas e expressões culturais, ressignificadas ao longo dos anos. O desafio para uma gestão cultural afrocentrada da cultura envolve, portanto, promover o desenvolvimento local através de políticas culturais que exponham e fortaleçamreferências e expressões para a construção de relações sociais "que valorizem a contribuição de saberes, práticas e modos de vida das gerações passadas, ressignificando as necessidades atuais" (LACERDA & SILVA, 2018, p. 312).

Ao promover o reconhecimento da memória e dos acervos culturaiscomunitários para a construção de identidadescoletivas, pode ser possível construir uma autonomia cultural modelada por uma expressividade criativa inspirada em conteúdos simbólicos e ideológicos reconfigurados ao longo do tempo. Do mesmo modo, torna-se necessário incentivar o potencial criativo de agentes culturais ereverter a segregação social através da exploração do potencial das novas tecnologias de informação e comunicação, de modo a ampliar territórios de atuação. Tais estratégias podem ser capazes de reafirmar, transformar e atualizar bens e valores culturais para reconstruir laços e vínculos com o passado e o presente, tal como os mestres e brincantes da Mussuca que perseveram buscando estratégias de reconhecimento de suas demandas e oportunidades de atuação em processos e dinâmicas

políticas e institucionais. Entendemos que a criatividade comunitária precisa ser motor de um desenvolvimento que não coisifique ou explore a cultura popular de forma predatória, mas que seja viabilizado pela ampliação de possibilidades de sua produção simbólica e material, como desafio e oportunidade para preparar o território para um desenvolvimento endógeno, pautado pelas necessidades, valores e saberes coletivos.

Considerações finais

Os engenhos foram responsáveis pela opulência na produção daeconomia açucareira, mas também por influências em traços culturais de Laranjeiras. Nessa conjuntura, emerge uma classe oligárquica que domina contextos políticos, sociais e culturais e, por outro lado, uma classe oprimida que sofreu o terror dos trabalhos forçados em canaviais e engenhos, mas que também deixou sua marca, direta e indiretamente, nestes mesmos contextos. O sofrimento ocasionado por maus tratos e doenças provocadas por má alimentação, excesso de trabalho e espancamentos, bem como as restrições impostas aos negros cativos, causavam insatisfação e revolta e provocaram o surgimento de redes de sociabilidade e solidariedade, cujos elos perpassavam irmandades católicas, senzalas e grupos de escravos em fuga que deram origem a uma comunidade quese destaca pela originalidade de seus ritos e expressões.

A Mussuca converte seu acervo cultural em estratégias de inserção social, por meio de uma criatividade fundamentada em expressividades simbólicasque suscitamvínculos e diálogos, legitimam suas demandas e ressignificam sua existência. Tais estratégias sugerem o escopo de uma gestão afrocentrada da cultura, baseada na promoção da autonomia cultural, em identificações e ressignificações de tradições, costumes e crenças, de modo a harmonizar e humanizar possibilidades de desenvolvimento.

Referências

AMARAL, Sharyse P. do. Um pé calçado, outro no chão: liberdade e escravidão em Sergipe (Cotinguiba, 1860-1900). Salvador: EDUFBA; Aracaju: Edise, 2012.

BOMFIM, Wellington de Jesus. Identidade, memória e narrativas na Dança do SãoGonçalo do Povoado Mussuca (SE). SãoCristóvão: Editora UFS, 2014.

BRITTO, Clovis Carvalho; PRADO, Paulo Brito do. Mestres dos Mestres: políticas patrimoniais e expressões culturais de matriz africana em Laranjeiras (SE). Ciências Sociais Unisinos, 51(3):343-352. Porto Alegre: 2015.

CARMO, Sura Souza. Doce província? O cotidiano escravo na historiografia sobre Sergipe oitocentista. Dissertação de mestrado em História. SãoCristóvão: UFS, 2016.

CONAQ (Coordenação Nacional de Articulação das Comunidades Negras Rurais Quilombolas) & Terra de Direitos. O Quilombo Fala: Enegrecer o Debate sobre Violência Estrutural e Políticas Públicas nos Territórios Quilombolas (Apresentação). In Racismo e Violência contra Quilombos no Brasil. Curitiba: Terra de Direitos, 2018. p.14-24

DANTAS, Beatriz Góis. Vovó Nagô e papai branco: usos e abusos da África no Brasil. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. Devotos dançantes – estudos de etnografia e folclore. Aracaju: Criação, 2015.

_____. As Fontes Sobre o Encontro Cultural de Laranjeiras:Múltiplas e Dispersas. Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe. No. 45, Vol. 2, p. 323-343. Aracaju: IHGS, 2015.

_____. Parte 1. In: Corpo Negro: Nadir da Mussuca, cenas e cenários de uma mulher quilombola. SãoCristóvão: Editora UFS, 2016. p. 7-17

_____. A Laranjeiras de Faria. In: Cândido de Faria: um ilustrador sergipano das artes aplicadas: 1849 - Sergipe, Brasil – França, Paris – 1911. ARAÚJO, Germana Gonçalves. (Org.). SãoCristóvão: Editora UFS, 2018. p. 20-37

FURTADO, Celso. Cultura e desenvolvimento em época de crise. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1984.

_____. Cultura y desarrollo. Cultura y Desarrollo, Cuba, n. 2, enero-junio, p. 56-60, 2003.

_____. Criatividade e desenvolvimento. Eptic Online, SãoCristóvão, v. 21, No. 1, jan./abr., p. 75-80, 2019.

INCRA. RelatórioTécnico de Identificação e Delimitação do Território Quilombola Mussuca. Superintendência Regional de Sergipe/SR-23, Aracaju: 2016.

LACERDA, Roberto dos Santos; SILVA, Gicélia Mendes da. Desafios para a construção do conceito afrocentrado de desenvolvimento em comunidades quilombolas no Brasil. Desenvolvimento e Meio Ambiente, v. 45, p. 294-315, abril 2018.

LOPES, Ruy Sardinha. Cultura e desenvolvimento: a serviço de quem? In: XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.Anais [...]. Manaus: Intercom, 2013. p. 1-14

OLIVEIRA, Igor Fonsêca de. Pornão querer servir ao seu senhor": os quilombos volantes do Vale do Cotinguiba (Sergipe Del Rey, século XIX). 2015. Tese (Doutorado em História) - Programa de PósGraduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015.

RODRÍGUEZ, O. O estruturalismo latino-americano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SANTANA, Regina Norma de Azevedo. Mussuca: por uma Arqueologia de um território negro em Sergipe D'el Rey. 2011. Dissertação(Mestrado em Arqueologia) - Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

SANTOS, Edeise Gomes Cardoso. Encontro com o Samba de Pareia: uma experiência ancestral. In: Corpo Negro: Nadir da Mussuca, cenas e cenários de uma mulher quilombola. Dumas, Alexandra G.; BRITTO, Clovis C. SãoCristóvão: Editora UFS, 2016. p. 85-105

SEN, Amartya. La cultura como base del desarrollo contemporáneo. In:Cultura y Desarrollo, Cuba, n. 2, enero-junio, p. 69-73, 2003.

SILVA, Luiz Fernando da. Unesco, cultura e políticas culturais.In: XV Encontro de Ciências Sociais do Norte e Nordeste e Pré-Alas Brasil.Anais [...]. Teresina: Universidade Federal do Piauí, 2012. p.1-19

UNESCO. Declaração do México.Conferência Mundial sobre Políticas Culturais (Mondiacult). México, 1982.

_____. NuestraDiversidadCreativa. Informe de laComisión Mundial de Cultura y Desarrollo. Oficina de Coordinación de Cultura y Desarrollo. Versión Resumida. Paris: 1996.

_____. Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade e Expressões Culturais. Paris: 2005.

PLANEJAMENTO TERRITORIAL E DIVERSIDADE CULTURAL NO FINANCIAMENTO DA CULTURA: ANÁLISE ESPACIAL DA LEI MUNICIPAL DE INCENTIVO À CULTURA DE BELO HORIZONTE/MG

Raphael Luiz C. F. Oliveira – UFMG – raphaelcfo@gmail.com[1]
Prof. Dr. Fabio Tozi – UFMG – fabio.tozi@gmail.com[2]

Palavras-chaves: Políticas Culturais; Planejamento Territorial; Financiamento da Cultura; Diversidade Cultural.

Resumo:

Este texto busca dar continuidade aos esforços em torno da discussão do planejamento territorial em relação a política de financiamento à cultura no município de Belo Horizonte/MG. Por meio da análise de dados da Lei Municipal de Incentivo à Cultura disponibilizados pelos órgãos gestores na capital mineira, traçamos alguns aponta-

[3] Bacharel em Geografia pela Universidade Federal de Minas Gerais. Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Economia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul em parceria com o Itaú Cultural – Área de concentração: Mestrado Profissional em Economia, Políticas de Cultura e Indústrias Criativas.

[2] Professor Adjunto no Departamento de Geografia do Instituto de Geociência da Universidade Federal de Minas Gerais. Professor dos Programas de Pós-Graduação em Geografia da UFMG e da UFSCar-SO.

mentos e reflexões acerca da diversidade cultural, da pluralidade de identidades dos grupos e agentes culturais, tendo no uso do território e sua administração pelo poder público o ponto de convergência.

Apresentação

O conceito de território tem sido amplamente discutido na história das ciências sociais. Envolto em um arcabouço teórico multidisciplinar, tem na Geografia sua definição mais usada e expressiva. Categoria de grande importância na história do pensamento geográfico, o território ganha nova significação a partir da influência da geografia crítica nos 1960. Na tentativa de buscar uma definição do termo, Theis (2012) o apresenta como uma estrutura viva, que se destaca principalmente pela dimensão simbólica e política, sendo definido e delimitado pelas relações de poder advindas de interações espacialmente delimitadas. Contudo, a partir das proposições de Milton Santos, geógrafo brasileiro que foi um dos expoentes da adoção de uma abordagem crítica na disciplina, o território é então analisado não em si mesmo, mas a partir dos usos praticados pelos agentes estatais ou privados. Os usos são condicionados pela regulação (leis e normas) e, cada vez mais, pelos agentes do capital hegemônico que definem as características do meio técnico-científico-informacional, face geográfica do atual modo de produção capitalista (SANTOS, 1996).

A concepção de "território usado", sinônimo de "espaço geográfico" (este último o real objeto de estudo da ciência geográfica), segundo Santos (2001), nos faz refletir sobre o papel que a sociedade exerce de forma dialética com o meio geográfico, a partir dos objetos naturais, artificiais, a herança social dos modos de produção anteriores e o próprio movimento atual do capitalismo.

Recorremos a Correia (2009), para quem no espaço vivido, no âmbito no qual se estabelecem práticas, percepções e afetividades, o geógrafo se depara com significados distintos, desenvolvidos segundo cada grupo cultural de acordo com sua vivência nos lugares. Estes círculos de cooperação tem relação estreita, no caso dos bens e serviços ditos culturais, com circuitos espaciais de produção (Alves, 2014).

Os trabalhos de Tozi (2010) e Alves (2014) evidenciam de forma crítica e consistente, sob uma análise geográfica pautada nos preceitos que buscamos seguir neste trabalho, possibilidades de análise que se estabelecem entre as dinâmicas do circuito ligado à cultura institucionalizada, como nos lembra Canedo (2009), e os usos do território.

Circuitos de Produção, Círculos de Cooperação e Diversidade Cultural

Ao analisarmos a cultura sob o ponto de vista de sua organização em circuito estruturado, que se especializa nos lugares, estamos, de certa forma, analisando sua aderência ao território. Para Moraes (1985) a discussão dos circuitos espaciais de produção e seus círculos de cooperação implica na discussão da espacialidade do processo de produção enquanto movimento circular constante, que busca de forma permanente viabilizar as condições para a reprodução do capital nos territórios.

A distribuição de equipamentos, técnicas, trabalho acumulado e capital fixado age seletivamente, e cabe à análise geográfica entender a combinação desigual dos círculos e agentes de produção no território. A identificação dos atores neste processo se faz necessária para a correta definição de um circuito. Após identificá-lo, cabe analisar três de seus elementos: os modos de produção e suas hierarquias; as atividades existentes e suas hierarquias; as formas técnicas envolvidas nos diferentes estágios e suas desigualdades (MORAES, 1985). Tal discussão foi pauta de nosso trabalho anterior (OLIVEIRA, 2020).

A utilização destes pressupostos teóricos, neste trabalho, busca dialogar com os processos envolvendo o circuito espacial de produção dos bens e serviços culturais em um determinado território e sua relação com a diversidade cultural. Optamos por adotar a concepção de território usado pois se torna de grande importância à análise dos circuitos de produção sob o olhar da dimensão cultural na discussão que realizaremos. Tomada isoladamente, a dimensão simbólica nos parece insuficiente para trabalhar a concentração das atividades sociais e circuitos de produção no território, uma vez que a materialidade do círculo de cooperação e atuação dos agentes se dá no nível concreto da

realidade. Logo, a materialidade é um elemento inalienável das práticas e um dado explicativo fundamental.

Faz-se necessário, portanto, um esforço destinado a analisar sistematicamente a constituição do território e seu uso pelos agentes sociais (OLIVEIRA, 2020). Por meio da associação entre a teoria dos circuitos espaciais da economia urbana (SANTOS, 1985) e a política cultural empreendida pelo órgão gestor da cultura no município de Belo Horizonte/MG (Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte - SMC-BH), elencamos aspectos importantes para compreender algumas questões formuladas a partir da problematização envolvendo três assuntos de grande importância dentro da temática cultural: i) mecanismos de financiamento; ii) planejamento territorial e; iii) diversidade cultural.

Neste sentido, a identidade cultural se mostra de grande relevância. Souza (2013) a considera como a "cultura inerente à história social do homem, onde aspectos da individualidade e da coletividade não podem ser dissociados". Estas complexas relações identitárias interagem sobre uma base material, que é construída socialmente e contém elementos de diferentes períodos históricos. Cabe a nós, neste momento, traçar paralelos entre as diversas identidades culturais, expressão de uma diversidade cultural dotada de possibilidades de existência material e social dos indivíduos no território e sua interação com os circuitos de produção, especialmente os ligados à forma institucionalizada de cultura.

Cultura e Território em Belo Horizonte/MG

Localizando-nos na formação socioespacial brasileira, marcada por forte desigualdade espacial da produção e circulação de bens e serviços de todas as categorias econômicas, faz-se importante refletirmos para o território escolhido para nossa análise, qual seja o município de Belo Horizonte, capital do estado de Minas Gerais. O entendimento do contexto no qual este território se insere é de grande importância para que possamos buscar um diálogo efetivo com a análise territorial pretendida. Conforme vimos em nossa pesquisa (OLIVEIRA, 2020, p.22-32), o território da capital mineira, planejado, nasce envolto à processos econômicos e políticos que desde a fundação da cidade contri-

buíram para a grande concentração espacial na produção de atividades mercantis de várias naturezas, dentre elas as atividades culturais.

Em nosso caso, a Prefeitura de Belo Horizonte (PBH) adota, atualmente, duas divisões políticas e normativas para a administração do território: quais sejam as Regionais e os Territórios de Gestão Compartilhada. A primeira data de 1979, e é a principal divisão utilizada desde então. A segunda foi implantada em 2013, e a partir de então os órgãos da administração pública belo-horizontina tem trabalhado com tal metodologia no processo de gestão pública (CRAVEIRO, 2017, p. 44). Esses limites estabelecem um recorte político-administrativo relevante para as políticas e os agentes culturais, uma vez que estes são os principais beneficiários diretos das leis e projetos.

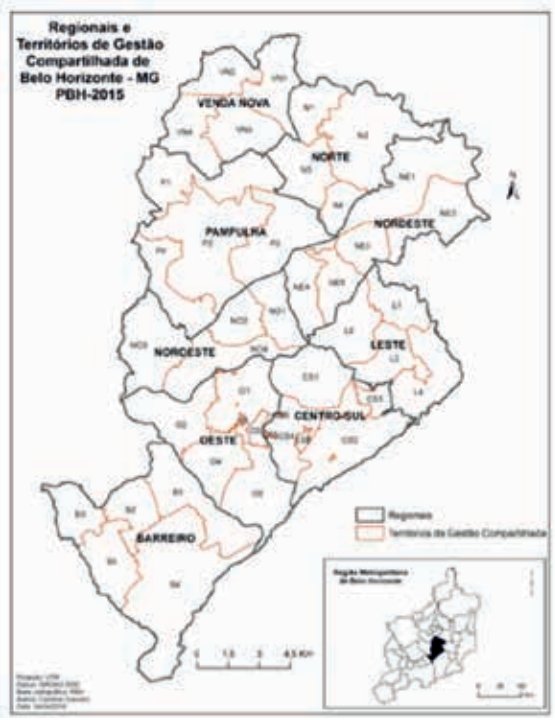


Figura 1: Regionais e Territórios de Gestão Compartilhada de Belo Horizonte/MG. Fonte: CRAVEIRO (2017)

Para Mello-Théry, (2011) a política de administração territorial é um processo consciente de manipulação do território. A autora chama a atenção para o fato de que no Brasil as políticas territoriais estão estritamente ligadas ao tema do desenvolvimento, o que torna necessária uma definição precisa de ambos os termos para influenciar de maneira positiva e efetiva as configurações do espaço e o ordenamento do território. Concordamos, na medida em que a intencionalidade das ações é um ponto chave para qualquer processo de administração pelo poder público.

Nos últimos anos, com os esforços empenhados pelo órgão gestor para a implementação de um Sistema Municipal de Indicadores e Informações Culturais (SMIIC), o debate territorial ganhou grande importância nas discussões e premissas das ações da Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte (SMC-BH). Destaca-se a implantação do Mapa Cultural BH (CRAVEIRO, 2017), a realização do Seminário Municipal de Informações e Indicadores Culturais (2019) e a divulgação periódica de dados acerca dos mecanismos de fomento. Todas estas ações buscam estreitar o diálogo do órgão com o território efetivamente usado pelos agentes culturais.

Sistema de Fomento à Cultura e Planejamento Territorial em Belo Horizonte/MG

A caracterização do uso privilegiado do território se mostra como ponto fundamental com o qual temos buscado dialogar. A Lei Municipal de Incentivo a Cultura (LMIC, instituída pela Lei n° 6.498 de 29 de Dezembro de 1993) é o instrumento mais importante dentro da política cultural do município e nos fornece bons indícios sobre como se dá, concretamente, a dinâmica de uso do território pela perspectiva dos agentes culturais proponentes de projetos, as empresas patrocinadoras e os círculos de cooperação que são estabelecidos. Soma-se a esta intensa trama, a caracterização das diversas identidades que configuram a diversidade cultural no território belo-horizontino.

Desde sua implementação, a LMIC tem sido um importante instrumento jurídico para a consolidação e institucionalização do campo cultural no município. Sofreu alteração em 2016 (Lei N° 11.010, de

23 de Dezembro de 2016), por meio da instituição da Política Municipal de Fomento à Cultura. Institui uma série de medidas e determinações, das quais destacamos a Câmara de Fomento à Cultura Municipal, órgão colegiado deliberativo composto por representantes do poder público e da sociedade civil e o Plano Bianual de Financiamento à Cultura, documento que traz o planejamento do órgão gestor acerca dos investimentos a serem realizados no Fundo Municipal de Cultura e na modalidade de Incentivo Fiscal.

O mecanismo implantado em BH se diferencia de grande parte dos entes federados brasileiros, na medida em que prevê, desde sua criação, duas formas de acesso aos recursos reunidas em um mesmo edital: o Incentivo Fiscal e o Fundo Municipal de Cultura. O primeiro opera pela lógica de mecenato cultural, a partir do qual a empresa patrocinadora pode deduzir do Imposto Sobre Serviço de Qualquer Natureza (ISSQN) a totalidade do valor do projeto. Isto é, se um projeto tem o valor de R$100.000,00, por exemplo, este pode ser integralmente deduzido do imposto devido pelo patrocinador. Contudo, existem regras para limitar o potencial de patrocínio de uma empresa, que varia de acordo com o faturamento declarado no ano fiscal anterior e projeções de faturamento ao ano corrente à efetivação do patrocínio.

Para Avelar (2013, p. 102), existe uma falha crônica na LMIC/BH no que tange à participação da iniciativa privada: ao assumir a isenção total sobre o valor do projeto aprovado, a Prefeitura acabaria não estimulando as empresas a utilizarem recursos próprios. O patrocínio é, então, realizado integralmente com dinheiro público, mas atendendo a interesses privados. Se avançarmos ainda mais na discussão acerca da regra acima indicada, constatamos que, mesmo com a garantia de totalidade na isenção do valor do projeto, poucas empresas conseguem de fato se inserir na lógica do mecenato cultural.

Já na modalidade do Fundo Municipal de Cultura, a verba é repassada diretamente pelo município ao empreendedor, sem necessidade de captação. Sua dotação orçamentária é composta por verba

própria do órgão gestor, repasse de parte do valor incentivado pelas empresas, além de rendimentos provenientes da aplicação dos recursos na conta bancária dos projetos culturais. O mecanismo tem como histórico a priorização de projetos e iniciativas de caráter popular e não comercial, os quais possuem usualmente mais dificuldade em se inserirem em uma lógica de mercado.

Apontamentos Sobre a Concentração Espacial de Projetos Culturais

Em maio de 2011 foi realizado um grande seminário sobre políticas públicas organizado pela Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte (FMC/BH). O encontro, com o nome de Diálogos Culturais, ocorreu no Museu Histórico Abílio Barreto, em Belo Horizonte/MG. Destaca-se este evento como ponto importante para a construção coletiva de políticas públicas entre Estado e sociedade civil, em meio às discussões para a elaboração do Plano Municipal de Cultura, com vistas à implementação do Sistema Municipal de Cultura. O Seminário contou com uma série de palestras e atividades de formação durante dois dias, sendo que, destas, uma em especial se torna fundamental para a compreensão e como ponto de partida para a investigação desta pesquisa.

A palestrante Sônia Mendes, naquele momento responsável pela Divisão da Gestão da Lei Municipal de Incentivo à Cultura, trouxe um estudo contendo dados históricos de 1994 a 2010, com um diagnóstico mais detalhado do Edital LMIC 2010. Os estudos anteriores, publicados em cartilhas e relatórios técnicos, se apresentavam mais superficiais e pouco acessíveis, tendo sido o trabalho minucioso, comparativo, e divulgado ao público que pôde de fato mostrar elementos importantes para a compreensão da dinâmica do mecanismo.

O estudo, contém textos, gráficos e tabelas, e, ao final, houve algum tempo para a discussão entre os presentes. Após o fim da sessão, abriu-se a possibilidade de acesso ao material por meio de envio via e-mail para aqueles que se prontificassem a recebê-lo, como foi o meu caso. O acesso àquele material acabou despertando uma série de ques-

tionamentos acerca da distribuição dos recursos públicos pelo principal mecanismo de fomento da política cultural da capital mineira.

O primeiro, e talvez o mais discutido no seminário, se relacionou ao Gráfico 1, que apresenta a distribuição dos projetos aprovados por Regional Administrativa, considerando os mecanismos do Fundo de Projetos Culturais e do Incentivo Fiscal, entre os anos de 1995 e 2010.

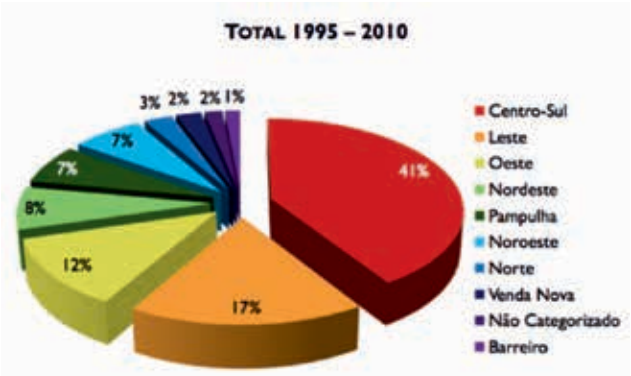


Gráfico 1: Total de projetos aprovados na LMIC, entre 1995 e 2010, por Regional. Fonte: FMC (2011)

O total de aprovados em ambas as categorias evidencia a grande concentração de empreendedores nas regiões mais centrais da cidade, onde o uso do território é privilegiado pela instalação de uma infraestrutura com considerável densidade técnica. As regionais Leste e Oeste são limítrofes à área central, seguidas pela regional Nordeste e Pampulha. As regionais Norte, Venda Nova e Barreiro, localizadas nas áreas periféricas da cidade, apresentam baixo índice de aprovação no compilado histórico.

Ao buscar dados da esfera econômica e social das Regionais, nos deparamos com uma relação a que devemos ter um olhar mais cuidadoso. Utilizando-nos do Índice de Desenvolvimento Humano Municipal (IDHM) foi possível constatar que há uma relação direta entre a quantidade de projetos aprovados por Regional e os dados sociais

apresentados (Tabela 1). As Regionais que apresentam valores mais altos para o índice possuem uma quantidade relativa maior de projetos aprovados, indicando que as áreas com usos do território mais próximos do circuito superior da economia urbana municipal são, de certa forma, privilegiadas no acesso aos recursos.

Evolução do IDHM por regional de 2000 a 2010 e Distribuição de projetos entre 1995 e 2010

Regional	IDHM 2000	IDHM 2010	Aprovados - 1995 a 2010
Centro-Sul	0,741	0,823	41%
Leste	0,623	0,748	17%
Oeste	0,632	0,757	12%
Nordeste	0,605	0,719	8%
Pampulha	0,663	0,793	7%
Noroeste	0,646	0,744	7%
Norte	0,535	0,679	3%
Venda Nova	0,528	0,683	2%
Barreiro	0,544	0,672	1%
Não Categorizado	-	-	2%

Tabela 1:. Fonte: Fundação Municipal de Cultura. (FMC, 2011). Elaboração própria.

O mecanismo de fomento à cultura em Belo Horizonte possui importância, na medida em que a própria política cultural em si acaba sendo confundida com as políticas de patrocínio, principalmente via incentivo fiscal, o que torna esta modalidade tão abordada dentro da discussão da produção cultural brasileira. A identificação da concentração de recursos oriundos dessas políticas em porções privilegiadas do território, considerando-se os distintos níveis da administração pública, acabou difundindo a ideia de desconcentração, muitas vezes confundi-

da com descentralização (BARROS, 2012) como ação a ser trabalhada pelos órgãos gestores de cultura.

Verifica-se uma intensificação de atividades do órgão gestor da cultura no município no sentido de promover um debate amplo acerca do atendimento do mecanismo à diversidade de expressões no território em questão (OLIVEIRA, 2020). Tais iniciativas corroboram com as discussões envolvendo as Conferências Municipais de Cultura, a consolidação do Conselho Municipal de Política Cultural e a posterior implementação do Sistema Municipal de Cultura de Belo Horizonte, cujo Plano Municipal de Cultura, parte integrante do Sistema e construído ao longo das Conferências, se mostra o principal mecanismo institucional para o combate à desigualdade no processo (CRAVEIRO, 2017).

Os dados contidos no estudo de Perfil de Empreendedores do edital 2018-2019 da LMIC/BH (SMC, 2019), divulgado pela Gerência de Planejamento e Monitoramento de Indicadores Culturais da SMC/BH, nos indica uma série de questões de grande importância para o contexto da política cultural da capital mineira, sua relação com o território usado e a diversidade cultural. Em nossa pesquisa anterior (OLIVEIRA, 2020) nos debruçamos sobre a análise dos dados com foco na distribuição espacial dos recursos.

Cruzando dados disponibilizados pela SMC com dados constantes nos portais do IBGE e da própria PBH pudemos verificar que existe grande concentração de recursos na Regional Centro-Sul, onde existe maior incidência de empresas, de equipamentos culturais e um circuito espacial produtivo mais bem estruturado. As regiões periféricas são menos atendidas pelos recursos e projetos da administração pública, o que expõe como o uso privilegiado do território também se manifesta na ação do poder público.

Tomaremos como base de análise os dados relativos ao gênero, orientação sexual, cor de pele/etnia e o cruzamento entre as categorias. Com relação à primeira, os dados de proponentes de proje-

tos culturais inscritos no mecanismo de fomento indicam que apenas 2,05% dos projetos inscritos tinham pessoas transexuais, não-binárias ou de gênero indefinido. Para a categoria Fundo, na relação de projetos aprovados não houve representantes deste público. No que tange à orientação sexual, aproximadamente 75% do público é hétero ou não informou. Gays, lésbicas e bissexuais somam 22%.

A categoria Etnia/Cor de Pele traz outras informações importantes para nossa análise. Utilizando-se do critério de auto declaração, temos: Brancos somam 52,8% inscritos e 41,8% aprovados; os Pardos tiveram 24,15% dos inscritos e 28,69% aprovados; os Pretos representam 21,28% inscritos e 28,69% aprovados; Indígenas apresentam 0,95% inscritos e 0,82% aprovados, e; para Amarelos observamos 0,82% inscritos e nenhum aprovado. Percebe-se a prevalência de inscrições de autodeclarados "Brancos", cuja porcentagem representa mais que a soma de todas as outras etnias.

O cruzamento entre as categorias gênero x etnia/cor de pele é representada no Gráfico 2:

Gráfico 2: Porcentagem de projetos aprovados na modalidade Fundo do Edital LMIC 2018-2019 por Gênero e Etnia/Cor de Pele dos Empreendedores. Disponível em: https://prefeitura.pbh.gov.br/cultura/lei-municipal-de-incentivo-cultura-lmic. Acesso em 10/10/2020

A análise das informações trazidas pelo Gráfico 1 indica que, para os empreendedores que buscam financiamento direto às suas atividades culturais via Fundo Municipal de Cultura, existe grande concentração de projetos inscritos entre homens e mulheres brancas, num total de 52% das submissões. Homens pardos e negros somam 28,4% das inscrições, seguidos de mulheres pardas e negras, que somam 16%. A categoria denominada "Outros", referente às pessoas LGBTQI+ ou de gênero indefinido, representa um total de 0,82% das aprovações.

Ao nos atentarmos às diferenças entre os projetos inscritos e aprovados podemos verificar que existe, de fato, uma intencionalidade no processo de escolha dos projetos aprovados. Apesar de representarem a maioria dos inscritos, a categoria "Homem Branco" obteve índice de aprovação relativamente menor se comparado às demais que apresentam, em média, índice de aprovados cerca de 4% superior aos número de inscritos. A diferença corrobora com as premissas adotadas pela Câmara de Fomento e o COMUC ao longo da década, pautadas na implantação dos preceitos contidos no Plano Municipal de Cultura da capital mineira.

Destacamos, para homens pardos e negros, que apesar de os primeiros apresentarem maior quantidade de inscritos, ambos possuem o mesmo percentual de aprovação (18,03%). Outro ponto sensível é o fato de que todas as categorias de mulheres (brancas, pardas e negras) apresentarem aumento de 2 a 4% em relação a quantidade de projetos inscritos, o que indicaria uma postura de valorização da participação de mulheres enquanto proponentes de projetos culturais no âmbito municipal. Contudo, fato relevante deve ser apontado: os projetos inscritos e aprovados por mulheres brancas representam mais do que a soma daqueles propostos por pardas e negras, o que indica que as primeiras se encontram em ampla vantagem em relação às demais. A categoria "Outros", por sua vez, teve apenas um projeto aprovado, com representação do grupo denominado "Indígena", mas sem a informação do gênero do(a) empreendedor(a) aprovado(a).

Ao voltarmos nossa análise para o Incentivo Fiscal (Gráfico 3), é possível verificar dados semelhantes. Com relação ao "Gênero", observa-se que: 59,09% dos inscritos eram homens, sendo que 50% destes aprovaram projetos; mulheres somam 38,98% de inscrições, com aprovação de 45,83%; não binários e travestis representam 0,33% e 0,16% dos inscritos, com 0,69% e 0,69% de aprovação, respectivamente, e; na categoria "Outros" verificamos 1,48% de inscritos e 2,78% de aprovados.

No que tange à "Etnia/Cor de Pele", temos a seguinte distribuição: auto declarados na categoria "Branco" tiveram 60,53% de inscrições, com 52,08% de aprovação; "Parda" com 24,18% de inscritos e 21,53% de aprovados; "Preta" representam 13,16% dos inscritos e 22,92% dos aprovados; "Amarela" e "Indígena" obtiveram 1,15% e 0,99% dos inscritos e 2,08% e 1,39% dos aprovados, respectivamente.

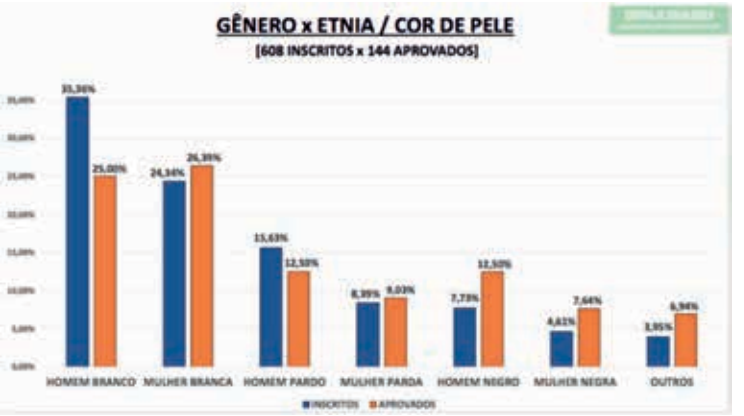


Gráfico 3: Porcentagem de projetos aprovados na modalidade Incentivo Fiscal do Edital LMIC 2018-2019 por Gênero e Etnia/Cor de Pele dos Empreendedores. Disponível em: https://prefeitura.pbh.gov.br/cultura/lei-municipal-de-incentivo-cultura-lmic. Acesso em 10/10/2020

O cruzamento entre dados das categorias Gênero e Etnia/Cor de Pele para a modalidade Incentivo Fiscal indica a manutenção do padrão observado no mecanismo do Fundo. Há o predomínio de pessoas autodeclaradas "Brancas", com homens a frente das mulheres. Contudo, nota-se uma menor diminuição absoluta entre homens brancos aprovados em relação ao Fundo. Homens pardos e negros, apesar da diferença na quantidade de inscritos, possuem mesmo percentual de aprovação (12,5%), com um aumento mais sensível favorecendo homens negros. Já as mulheres pardas e negras apresentam baixo índice de inscrição, com as primeiras tendo um ligeiro aumento absoluto no número de aprovadas. Fato interessante é a maior aprovação da categoria "Outras", cujo aumento de três pontos percentuais nos aprovados(as) (quase o dobro das inscrições) indica a inclusão de uma parcela considerável das pessoas deste grupo.

Considerações Finais

As informações trazidas neste artigo buscam abrir caminho para a intensificação das discussões acerca do sistema de fomento à cultura, o planejamento territorial e a diversidade cultural em Belo Horizonte/MG. Percebe-se que existe uma preocupação dos órgãos gestores da cultura no município (SMC e FMC) em aprofundar as discussões em torno do acesso aos mecanismos de fomento pela população do município. A elaboração de estudos minuciosos que contam com a descrição do perfil dos empreendedores é recente, e acreditamos ser de grande valia para o desenvolvimento do debate.

Faz-se necessário, ainda, uma expansão no tratamento dos dados, de forma a espacializar as informações relativas ao perfil dos empreendedores em relação à sua localização concreta. Tal informação nos parece importante para verificar questões como a concentração de recursos nas Regionais Administrativas e Territórios de Gestão Compartilhada, sendo possível direcionar as ações de desconcentração para favorecer os(as) proponentes com baixo histórico de aprovação

de projetos, seja em função de questões como gênero, etnia e cor de pele, seja para o local de residência e realização das atividades desenvolvidas pelos projetos. A identificação destes círculos de cooperação nos lugares elucida o funcionamento dos circuitos espaciais de produção aplicados aos bens e serviços culturais, trazendo a possibilidade de uma intencionalidade voltada ao combate às desigualdades sociais.

Os perfis e indicadores apresentados nos dão pistas que evidenciam uma tendência dos recursos atenderem a uma parcela privilegiada da população, excluindo do processo político comunidades fragilizadas, ligadas à cultura de base popular e estruturadas em circuitos menos robustos. Contudo, percebe-se a intencionalidade contida nas ações do poder público no sentido de promover uma maior igualdade por meio do direcionamento da aprovação de projetos ao público menos favorecido historicamente colocado à margem do sistema de fomento, contribuindo diretamente para o desenvolvimento dos circuitos inferiores da economia urbana no âmbito da cultura institucionalizada.

Referências

ALVES, Cristiano Nunes. *Os circuitos e as cenas da música na cidade do Recife: o lugar e a errância sonora*. Tese de Doutorado em Geografia Humana. UNICAMP, 2014

CANEDO, Daniela. *"Cultura é o que?" Reflexões sobre o conceito de cultura e a atuação dos poderes públicos*. Salvador: V ENECULT, Faculdade de Comunicação/UFBA, 2009.

CRAVEIRO, Caroline. *Mapeamento cultural como instrumento para a gestão da política pública de cultura em Belo Horizonte – MG*. Belo Horizonte: Dissertação de Mestrado em Geografia. PUC/MG, 2017.

GUIMARÃES, Camilo Rogério Lara. *Política Cultural e Cidade: Secretaria Municipal de Cultura e Fundação Municipal de Cultura em Belo Horizonte (MG) - 1993 - 2008*. São Paulo: Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais, 2008.

MELLO-THÉRY, Neli Aparecida de. *Política (e ação) pública, território e o papel da geografia*. São Paulo: Revista da ANPEGE, v. 7, n. 1, número especial, p. 11-19, out., 2011.

MORAES, Antonio Carlos Robert. *Os circuitos espaciais de produção e os círculos de cooperação no espaço*. São Paulo: mimeografado.1985.

OLIVEIRA, Raphael. *Cultura e Território: Concentração da Produção e Descentralização da Política Cultural em Belo Horizonte/MG*. Belo Horizonte: Monografia. 105p., 2020.

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço*. São Paulo: HUCITEC, 308p. 1996.

_____. *O espaço dividido: os dois circuitos da economia urbana*. São Paulo: 2ª ed. Editora da Universidade de São Paulo, 1985.

_____. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. 10. ed. Rio de Janeiro: Record - 174 p., 2003.

SOUZA, José Antônio De. *O território na perspectiva das dimensões simbólicas, culturais e identitárias*. Belo Horizonte: Ambivalências – Grupo de Pesquisa "Processos Identitários e Poder". 2013.

THEIS, I. M.; GALVÃO, A. C. F. *A formulação de políticas públicas e as concepções de espaço, território e região*. São Paulo: Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais, v.14, n. 2, p.55-69, 2012.

TOZI, Fábio. *Meio técnico, tecnologia e tecnobrega: a cidade e a pirataria como possibilidades*. Revista Tamoios, v. 6 (2), 2010, p. 17-28. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tamoios/article/view/1415. Acesso em: 06 abr. 2021.

A CULTURA NA RETERRITORIALIZAÇÃO DOS ESPAÇOS PÚBLICOS DE MACAPÁ – AP

Thaís de Araújo Oliveira – UNIFAP – arq.tholvr@gmail.com

Palavras-chaves: espaço público cultural; espaço público amazônico; desterritorialização; reterritorialização.

Uma cidade que pensa na qualidade de vida de seus habitantes necessita ser convidativa, aproximando a cidade dos cidadãos, do pedestre, do usuário e tornando-a mais segura. A ausência de pessoas que circulam no espaço público reflete em uma desterritorialização, tornando o espaço público inóspito e gerando, assim, um ciclo vicioso que envolve a falta de conexão entre os espaços da cidade, bem como a falta de manutenção e criação desses espaços para as pessoas, fazendo com que espaços de expressão cultural também sejam escassos. Na cidade de Macapá, pouco se discute, entre gestores municipais, população e na própria academia sobre os espaços públicos de Macapá e sua relação com a cultura, se têm trazido qualidade de vida à população local ou se atendem às demandas das pessoas que hoje os utilizam, diante das variadas formas de uso, apropriações desses lugares e expressões culturais que acontecem nestes. Sendo assim, esta investigação usa do levantamento bibliográfico para construir a discussão sobre os aspectos de urbanização, cultura, território e espaço público, bem como as políticas públicas que inferem na criação de espaços e sua permanência na cidade, também utiliza da pesquisa de campo e levantamento de mídias fotográficas para responder à pergunta norteadora: “de que modo a cultura influencia

na reterritorialização dos espaços públicos da cidade de Macapá?". Assim, o objetivo da pesquisa é compreender os conceitos de território e territorialização e analisar a dinâmica dos espaços públicos em Macapá, Amapá, diante do surgimento de novos usos, apropriações e problemáticas vinculadas à manifestação da cultura local. Dos resultados, a pesquisa encontra espaços e manifestações culturais interessantes e indispensáveis para o enfrentamento da segregação socioespacial na cidade de Macapá, práxis estas que tem resgatado o sentido de espaço público vívido na cidade.

Introdução

Para compreender a formação dos espaços públicos da cidade de Macapá, é imprescindível a leitura sobre como se deu sua construção, isto é, uma urbanização característica amazônica que influencia na provisão destes espaços pelo território. A forma de urbanização na Amazônia se distingue por ser uma unidade regional não homogênea, apresentando diversos processos de expansão, notadamente econômicos e sociais, mas com fortes implicações políticas e culturais. Tal lógica territorial de produção do espaço amazônico é referida por Becker (2013) como "floresta urbanizada", isto é, uma metáfora sobre a região que possui inúmeras possibilidades, seja pela exploração capital, de recursos, da força de trabalho e outros, que definiam novas maneiras de se apropriar do território já ocupado, apropriação esta que ocorreu por meio da implantação de redes de integração espacial com outros polos do país e indução de fluxos migratórios para a região.

Para Meneses (2000), a década de 1990 consagrou a intensificação do processo de urbanização da Amazônia, comprovado não só pelo aumento da população urbana, como também pelo surgimento de novos municípios. Neste sentido, a região recebeu um fluxo de deslocamento de pessoas em uma velocidade bastante acelerada e, devido a este contexto, acarretou-se em um movimento descompassado na expansão urbana sem o adequado planejamento urbano, que se conseguisse abrigar toda a população tão logo. Para tanto, no intuito de atender a demanda populacional do período, somente eram pensadas as habitações, como elementos desagregados do planejamento urbano.

De acordo com o IBGE (2007), a região Amazônica apresentava 25,4 milhões de habitantes, representando 12,1% da população total do Brasil. No entanto, a densidade populacional da Amazônia com o número de 4,27 hab./km2 é bastante baixa em comparação aos números do Brasil e a da Região Sudeste, também para o ano-base 2007, de 21,61 e de 84,23 hab./km2, respectivamente. Enquanto para o ano de 2019, o IBGE estima que o número de habitantes passou para 28,9 milhões.

Macapá (figura 1), sendo uma cidade amazônica, também acompanha este cenário de urbanização desordenada, como já mencionado, onde, dentre os diversos conflitos identificados em seu espaço, ressaltam-se aqueles de ordem urbano-ambiental.

Figura 1 - Localização de Macapá, Amapá, na região Amazônica Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Macapá é a capital e a maior cidade do Amapá. Localizada na Amazônia Setentrional, atualmente, mais de 95,7% de sua população reside no ambiente urbano (IBGE, 2017). Sua história mostra que seu crescimento urbano, até a transformação do Território Federal do Amapá em Estado, através da Constituição Federal de 1988, foi consequência de grandes projetos econômicos voltados à exploração, ligados: ao

extrativismo, à exploração mineral e às políticas públicas direcionadas à "ocupação" e ao desenvolvimento da Amazônia.

De acordo com o IBGE (2016), a ampliação populacional no Estado do Amapá até 2016 chegou a 268%, e na sub-região de Macapá 270%, quase o mesmo percentual nesse período e continua a crescer progressivamente. Este fator implica diretamente sobre a expansão espacial da cidade, inferindo na consolidação de uma paisagem de matriz cada vez mais urbana, com o declínio e isolamento de áreas verdes e espaços públicos.

Além dos fatores supracitados, as alterações ambientais de origem antrópica impactam diretamente sobre o funcionamento urbano, tornando-o deficiente e de baixa qualidade para aqueles que o habitam. Na estimativa de 2019, o número de habitantes da cidade já chega a 503.327 pessoas (IBGE, 2019). Tal migração ocorre devido a busca populacional para acessar serviços, como saúde e educação, bem como à expectativa de conseguir melhores condições de trabalho. Assim, Macapá, que possui um processo de desenvolvimento urbano tardio, sofre com a expansão acelerada para atender a demanda populacional que se instala na cidade.

Dos problemas urbanos ocasionados pelo crescimento caótico nas principais cidades do Amapá resultam também da falta de articulação entre as cidades e da pouca integração dos poderes públicos nas diferentes esferas na implementação de políticas públicas, levando em consideração as especificidades locais. Além disso, alerta-se para a baixa capacidade institucional das estruturas públicas locais em acessar e executar recursos públicos, necessários para prover as principais cidades amapaenses de estruturas urbanas necessárias a uma adequada qualidade de vida da população (TOSTES, 2011).

Os fatores aqui ressaltados, que conduzam à expansão urbana de Macapá, refletem significativamente na qualidade de vida de sua população, onde, segundo Gatti (2013) é e sempre será medida pela dimensão da vida coletiva que é expressa nos seus espaços públicos dispostos democraticamente pela cidade, seja no parque, na praça, na praia ou mes-

mo na rua. O espaço público de uma cidade é o lugar do lazer, do descanso, da conversa corriqueira, da livre circulação, da troca e, sobretudo, da possibilidade do encontro com o outro, estes que se perdem devido à falta de atenção nas regulações urbanas e no caráter identitário da população que não se vê nos espaços propostos para a cidade de Macapá.

Devido ao crescimento acelerado da cidade de Macapá aqui apontado, não houve a efetivação de projetos voltados para os espaços públicos da cidade e a preocupação foi direcionada a fim de suprir mormente as demandas da questão habitacional do município, deixando de lado as necessidades da comunidade que estão voltadas para o âmbito do lazer, bem como o afastamento das raízes culturais e as práticas coletivas e democráticas de se pensar a cidade.

Uma Breve Discussão: Espaços Urbanos e Espaços Públicos

O espaço urbano é tido como um produto de escala maior, pois, além de representar uma configuração espacial, ou seja, a forma da cidade e tudo o que ela carrega, este conceito engloba diversas dinâmicas sociais que acarretam nos fenômenos urbanos, agentes diversos que se manifestam na cidade e inúmeros outros instrumentos e conceitos que validam o espaço urbano.

Corrêa (2005, p. 9) define o espaço urbano como "fragmentado e articulado, reflexo e condicionante social, um conjunto de símbolos e um campo de lutas", isto é, representa de modo material as relações e as dinâmicas locais de uma sociedade. O autor também aponta que os processos espaciais da cidade são originados de uma determinada estrutura socioeconômica e são responsáveis pela criação das formas espaciais que possuem determinadas funções sociais e econômicas. Assim, condicionantes da forma urbana estão relacionados aos acontecimentos e vivências encontrados dentro deste espaço, além destes agentes que manifestam suas necessidades e intenções dentro do campo que é o espaço urbano público.

Essa articulação no interior do espaço urbano se dá entre os diferentes usos do solo que definem áreas como o centro da cidade, local

de concentração de atividades comerciais, de serviços e de gestão, áreas industriais, áreas residenciais distintas em termos de forma e conteúdo social, de lazer, entre outras, aquelas de reserva para futura expansão (CORRÊA, 2005).

O espaço urbano também acontece dentro de um recorte temporal, visto que a cidade está em constante mudança e expansão, onde surgem novas dinâmicas e novas necessidades. Desta maneira, Sutil (2003) aponta que o espaço urbano produz linguagens e significados e renova-os constantemente, entretanto, a passagem do tempo é capaz de calcificar diversos elementos culturais, produzidos em diferentes épocas, num mesmo espaço urbano. Assim, mesmo que a cidade dê continuidade à sua expansão, os espaços públicos permanecem sendo nós importantes dentro da cidade.

Seguindo o entendimento acima apresentado, Panerai (2006, p. 163) reafirma que: "O mapa da cidade revela-se, em primeiro lugar, no traçado de seus espaços públicos. Estes se organizam em redes contínuas e hierarquizadas, duas qualidades que parecem ser fundamentais". Quanto à caracterização do espaço público, se debate o que diz respeito aos acessos – físicos, visuais ou naturais –, que estão vinculados às ocorrências de manifestações sociais, culturais, identitárias, visto que este ambiente se torna um campo de luta que infere na existência também de um viés de apropriação por parte de uma comunidade, que considera este espaço público como palco de expressão social.

Entendendo então estas concepções de espaço urbano e espaço público, é possível analisar a dinâmica de espaços públicos que existem na cidade de Macapá, Amapá. Dos espaços que o Plano de Desenvolvimento Urbano e Ambiental de Macapá (2004) apresenta, é verificado que existem 30 espaços públicos (figura 2) a nível de praças urbanas catalogadas formalmente na cidade e que configuram estes importantes nós e redes de conexão na cidade. Cabe ressaltar que o plano diretor aqui mencionado se encontra 17 anos defasado, não representando mais a totalidade de espaços públicos que se consolidaram no decorrer dos anos. Os espaços se espalham sem igualdade na cidade, provendo em grande

parte, a área central de Macapá, pondo em questão se estes espaços trazem qualidade de vida para a população e se são suficientes para que se existam manifestações culturais locais.

Figura 2 - Mapa de espaços públicos em Macapá. Fonte: Elaborado pela autora (2020) com base no Plano Diretor (2004).

Estas concepções registradas aqui mostram que o espaço público continua tendo o papel de "estrutura fundamental sobre a qual se apoia a grande duração que assegura a permanência da cidade" (PANERAI, 1994, p. 70). A ideia de valorização do espaço urbano através do espaço público tem sido ratificada pelo governo de diversas cidades ao redor do mundo, como em Barcelona, Frankfurt, Londres, Nova Iorque, que sustentam suas propostas de reforma urbana na priorização do espaço público como base do movimento de melhoramento urbano. Isso significa dizer que se acredita na possibilidade de, a partir da provisão de um melhor espaço público, expandir um rol de transformações que qualificam as cidades contemporâneas.

Sendo assim, o espaço público é um dos principais pilares que organiza a vida nas cidades e colabora para a configuração espacial de um bairro ou região, sendo utilizado como ponto de encontro e até referência espacial de uma localização. Trata-se de um espaço de convívio de uma população e sua integração que dá unidade à cidade. Tendo em vista o panorama do espaço urbano como um sistema único e articula-

do, Panerai (2014) traz a perspectiva quanto as configurações formais da cidade onde,

> A unidade da cidade fica evidente na hierarquia dos espaços públicos e em particular das vias. Algumas delas organizam o território por grandes distâncias, não somente porque permitem percorrê-lo, mas porque estruturam suas partes. O tecido dos diferentes bairros orienta-se a partir delas, os equipamentos e as atividades estão vinculados a elas. Em uma visão seletiva que não se atém ao detalhe das partes, a rede de vias representa o mapa da cidade (PANERAI, 2014, p. 164).

Os Fenômenos de Desterritorialização e Reterritorialização

A falta de manifestação da população local em participar, seja da construção, que aponta para um meio mais democrático da produção do espaço, quanto da própria vivência de alguns lugares, demonstra que os espaços públicos de Macapá não estão sendo priorizados enquanto espaços de convívio coletivo, de lazer entre as pessoas e expressão das características culturais locais de modo efetivo. Ao contrário, estes assinalam uma característica de passagem e não de permanência, colocando em evidência os motivos que geram esse afastamento, diante das características e acontecimentos atuais, apontando assim para uma desterritorialização do espaço público e morte das práxis culturais.

Logo, nesta pesquisa se entende que a desterritorialização é precisamente a quebra do controle de cada indivíduo ou comunidade sobre o seu território, onde, no que é relativo ao espaço público e a população, se implica em uma quebra de vínculos, uma perda de território, um afastamento aos respetivos espaços de afirmação material e/ou imaterial, funcional e/ou simbólica (FERNANDES, 2008).

A desterritorialização se define pelo afugentamento da população de um dado espaço físico, o que acarreta na perda de territorialidades não somente pessoais, mas também coletivas dos territórios físicos, simbólicos e identitários. No processo de desterritorialização está incutido o processo de reterritorialização que remete a certa adaptação ao novo território constituído (SANTOS, 1996). Sendo assim, em Macapá,

os espaços públicos passaram por um processo de desterritorialização pela falta de lugares onde as atividades culturais espontâneas poderiam acontecer e que afastaram a população do usufruto dos espaços públicos e, após isto, o fenômeno da reterritorialização acontece pela retomada de práticas como saraus, exposições de artistas independentes e atividades culturais diversas dentro de outras festividades. Assim, se assinalam os dois processos que tem caracterizado os espaços públicos de Macapá.

Desta forma, o território passa a ser ressignificado por novos usos e papeis, ao mesmo tempo em que se transforma em um território vivido. Quando um espaço público recebe uma nova função enquanto espaço urbano, ele se torna um território vivido, conforme a perspectiva de Raffestin (1993). Também, nesta linha, compartilha-se da visão de Haesbaert (2001, p. 121) que diz que o território envolve "as dimensões simbólica e cultural, por meio de uma identidade territorial atribuída pelos grupos sociais, como forma de controle simbólico do espaço onde vivem", ainda o autor considera uma dimensão mais concreta, de caráter político-disciplinar: apropriação e ordenamento do espaço com forma de domínio e disciplinarização dos indivíduos.

Além dos aspectos aqui apontados, Haesbaert (2001, p. 121) explica que assim, "associar o controle físico ou a dominação objetiva do espaço a uma apropriação simbólica, mais subjetiva, implica discutir o território enquanto espaço simultaneamente dominado e apropriado", desta forma, se entende a criação de laços de identidade social.

Quando o ser humano reterritorializa um espaço ele se torna um agente ativo no território, a partir de uma ressignificação. Segundo Haesbaert (2001), o homem está sempre abandonando territórios e fundando novos, ou seja, desterritorializando e reterritorializando espaços. Isto tudo acentua a necessidade de que estes espaços devem ser pensados em colaboração com a própria comunidade, de modo participativo, onde as pessoas devem ser convidadas a pensar o espaço coletivamente. Esta observação infere no uso da cultura e identidade

local como formas de ressignificar e reapropriar determinado lugar ou espaço público.

Do ponto de vista normativo do direito positivo, ou seja, dos principais dispositivos legais presentes na Constituição Federal de 1988, destacam-se os artigos 215 e 216, que concretizam os direitos culturais, tão importantes quanto os direitos sociais. Assim, dispõe a garantia pelo Estado 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. Estas manifestações que muitas vezes acontecem nos espaços públicos através da apropriação espontânea dos citadinos. Considerando a cultura como uma ferramenta de fomento ao uso e apropriação do espaço público, o Art. 216. verifica que constituem patrimônio cultural brasileiro "os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira" (BRASIL, 1988).

Desta forma, o acesso à cultura, por sua vez, é meio para consubstanciar o direito de igualdade e de identidade individual, que tem por finalidade reafirmar os direitos de gozo das liberdades de manifestação do pensamento e exercício dos direitos políticos, garantindo assim, os direitos sociais e a concretização dos direitos de solidariedade (SALLES, 2014). Sendo assim, considerar a cultura no processo de reterritorialização dos espaços públicos significa colocar a população como protagonista do processo de criação de lugares que traduzem o espectro da cultura macapaense e que geram qualidade de vida na urbe.

A Reterritorialização dos Espaços Públicos em Macapá

Da discussão aqui abarcada, foi possível assimilar que a desterritorialização e a reterritorialização são processos indissociáveis. Quando existe um processo de desterritorialização de um determinado espaço, haverá um processo de reterritorialização, podendo-se afirmar que eles são simultâneos e também complementares. "Temos que pensar a desterritorialização como uma potência perfeitamente positiva, que possui seus graus e seus limiares e que sempre é relati-

va, tendo, em reverso, uma complementaridade na reterritorialização" (DELEUZE; GUATTARI, 2009, p.69).

Para Saquet (2003), os elementos principais da territorialização também são descobertos na desterritorialização, poisapesar de acontecer perdas, acontece também a reconstrução de identidades, havendo mutações nas relações de poder, novas relações sociais e elementos culturais, que de certa forma são reterritorializados.

Nesse contexto, a vida nas cidades e nos espaços públicos é pautada nos fenômenos de desterritorialização e de reterritorialização, isto é o que acontece nos espaços públicos de Macapá. Dos 30 espaços públicos observados anteriormente, os apontados na região central da cidade de Macapá passam por momentos onde foram esquecidos pela população devido à falta de manutenção e propostas de novas atividades, além de gerarem uma falta de conexão com as pessoas por não terem sido pensados em maneira conjunta com a população, a fim de traduzir os aspectos culturais e comunitários.

Agindo como territórios estagnados na malha urbana, passaram a ser abandonados até que houvesse novas práxis sociais ocorrendo, desta forma, os espaços públicos passaram a ser resgatados e utilizados com maior frequência no momento em que expressões da cultura local passaram a acontecer, como é possível averiguar na Praça Floriano Peixoto (figura 3), que hoje é o cenário de diversas atividades culturais desenvolvidas pela própria comunidade, baseado nestas novas práxis urbano-sociais.

Figura 3 - Feirinha das Manas. Fonte: G1 Macapá, 2019.

O que acontece nos espaços públicos de Macapá conversa com o que Guattari e Rolnik (2010) apontam: "A reterritorialização consistirá numa tentativa de recomposição de um território engajado num processo desterritorializante" (GUATTARI; ROLNIK, 2010, p.388). Logo, os espaços públicos que passaram pelo fenômeno de desterritorialização se tornaram campos permeáveis para o aparecimento de manifestações que cativam a comunidade a retorna a este território. Outra atividade que colaborou para o retorno dos indivíduos ao espaço público de Macapá foram os eventos de música regional (figura 4), também proporcionando o contato com a cultura nortista.

Figura 4: Show aberto e independente. Fonte: G1 Macapá, 2019.

O processo de reterritorialização dos espaços públicos de Macapá não se deu apenas por parte da população ou em forma de atividades espontâneas ou itinerantes; o poder público também promoveu atividades convidativas para a comunidade retornar ao espaço. Entre os eventos estudados, foram elencadas duas propostas relativas à manifestação cultural: o evento Arte na Praça (figura 5), que coloriu a Praça Floriano Peixoto na luta por direitos iguais, respeito e orgulho LGBT, com shows, performance, feirinha e brechó; o outro evento analisado foi o Carnaval 2019.

Figura 5: Evento Arte na Praça. Fonte: Prefeitura de Macapá, 2017.

Quanto ao Carnaval 2019 (figura 6), o evento causou grande impacto na utilização de espaços públicos por ser um evento tradicional que acontecia anualmente, contudo, não seria realizado devido à falta de investimento no evento e pouco patrocínio para a realização da programação, bem como a falta de manutenção do sambódromo da cidade, que abrigava as escolas de samba locais para os desfiles. O evento foi inserido na programação de aniversário de 261 anos da cidade de Macapá e, de acordo com a Guarda Civil Municipal de Macapá (GCMM), mais de cinco mil pessoas estiveram presentes para prestigiar o encerramento da programação.

Figura 6 - Carnaval 2019 na rua. Fonte: Prefeitura de Macapá, 2017.

Considerações Finais

Percebe-se, assim, que os espaços públicos das cidades devem ser estruturados de modo a garantir a qualidade de vida e melhora dos índices de desenvolvimento humano, de segurança e saúde no ambiente urbano. Neste sentido, é fundamental entender como ocorrem as práxis sociais e culturais, além da vida pública nestes locais, a fim de que os projetos de espaços públicos sejam executados na cidade para além do cumprimento de metas quantificáveis, mas que estes transformem efetivamente a realidade urbana cotidiana, com projetos e soluções tanto eficazes quanto duráveis.

Os espaços públicos de Macapá conformam os vínculos comunitários nos bairros, pois, são nestes espaços que se manifestam as trocas e as relações humanas, a diversidade de usos e a vocação de cada lugar, bem como os conflitos e as contradições da sociedade. Deste modo, como localidade de encontros, os espaços públicos aliados à cultura e sua prática, podem ser utilizados também como espaço de mobilização política por parte dos moradores para atenuar os conflitos sociais e as deficiências verificadas naquele espaço. É importante entender que, quanto mais diversificados e dinâmicos forem os espaços de uma cidade, menos desigual e mais democrática torna-se a sociedade. Para tanto, é indispensável que se compreenda a relevância destes fatores, de modo a aprofundar os estudos e as análises sobre os espaços públicos de Macapá.

Assim, pontua-se que o espaço público não é importante somente para o lazer, mas para o desenvolvimento cultural, socioambiental e econômico de todos os grupos sociais, principalmente, os mais vulneráveis. Além disso, os espaços públicos também são fundamentais para a manifestação de um espírito local, da cidadania e da expressão cultural. Logo, cabe aqui relembrar que a cultura é uma forma elementar de direito à cidade e manifestação de cidadania nos espaços públicos. A cultura, portanto, é um fator indispensável para o enfrentamento da segregação socioespacial, que representa uma forte barreira à apropriação dos espaços públicos. O aspecto cultural incorpora a di-

mensão simbólica das relações entre usuários e espaços públicos e está diretamente vinculada à identidade de um lugar, como um modo de significação que comunica e apresenta ordens sociais.

Referências

BECKER, B. A urbe amazônida: a floresta e a cidade. Rio de Janeiro: Garamond Universitária, 2013.

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.

CORRÊA, R. L. O Espaço Urbano. 4ª Ed. São Paulo: Editora Ática S.A, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Ed. 34, 2009. v.1.

FERNANDES, João Luís Jesus. Homem, o Espaço e o Tempo no Maciço Calcário Estremenho – o olhar de um geógrafo; Dissertação de Mestrado - Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra: Coimbra, 1996.

GATTI, S. Espaços Públicos. Diagnóstico e metodologia de projeto.Coordenação do Programa Soluções para Cidades. São Paulo: ABCP, 2013.

GIL, A. C. Métodos e técnicas de pesquisa social. 6ed. São Paulo: Atlas. 2008.

GUATTARI, F; ROLNIK, S. Micropolítica: cartografias do desejo. 10ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.

HAESBAERT, R. Desterritorialização:entre as redes e os aglomerados de exclusão. In: CASTRO, I. E.; COSTA, P. C.; CORRÊA, R. L. (OrgS.) Geografia: conceitos e temas. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

HAESBAERT, Rogério. O mito da desterritorialização: do "fim dos territórios" à multiterritorialidade. 4ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). Censo populacional 2007. Ed. 2. Rio de Janeiro: IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2008. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv93420.pdf. Acesso em: 24. ago. 2020.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). População estimada em Macapá 2019. Rio de Janeiro: IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2019. Disponível em: https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ap/macapa/panorama. Acesso em: 24. ago. 2020

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). População estimada na região Amazônica 2019.Rio de Janeiro: IBGE – Instituto Brasileiro

de Geografia e Estatística, 2019. Disponível em: https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/populacao/9103-estimativas-de-populacao.html?=&t=resultados. Acesso em: 24. ago. 2020.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). Censo Populacional 2016. Riode Janeiro: IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2016. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv98965.pdf. Acesso em: 24. ago. 2020.

MENESES, M. L. P. Tendências atuais das migrações internas no Brasil.Scripta Nova. Revista Eletrônica de Geográfia y CienciasSociales. Universidade de Barcelona. Nº 69 (45), 2000.

PANERAI, P. Análise urbana.Tradução: Francisco Leitão. Revisão técnica: Sylvia Ficher. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2006.

PANERAI, P. O retorno à cidade.O espaço público como desafio de projeto urbano. In: Projeto, n. 173, p. 78-82, 1994.

PREFEITURA MUNICIPAL DE MACAPÁ. Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano e Ambiental de Macapá. 2004

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

SALLES, M. B. C. A Lei da Cultura e a Cultura da Lei. 2013. Dissertação de mestrado (Mestrado em Direito). São Paulo: Universidade São Paulo, 2014.

SANTOS, M. A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Hucitec, 1996.

SAQUET, M. Os tempos e os territórios da colonização italiana. Porto Alegre: EST Edições, 2003.

SUTIL, M. S. Beirais e platibandas:a arquitetura de Curitiba na primeira metade do século XX. Tese de Doutorado. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2003.

TOSTES, J. A. Transformações urbanas das pequenas cidades amazônicas (AP) na faixa de fronteira setentrional. Rio de Janeiro: Publit, 2011.

CULTURA COLABORATIVA: UMA REFLEXÃO DO COLETIVO BATEKOO

Érica Viana dos Santos[1] *– UERJ – vianaersan@gmail.com*

Palavras-chaves: Batekoo; Identidades Culturais; Estudos Culturais, Comunidade; Sociedade.

Resumo: Segundo a Diretoria de Análises de Políticas Públicas da FGV (DAPP), foi no dia 17 de maio de 1990 que a homossexualidade foi excluída da classificação de doenças, ou problemas relacionados à saúde da Organização Mundial da Saúde (OMS), um fato recente, somente há três décadas. A data foi escolhida como marco de luta pela diversidade sexual, contra a violência e preconceito. A partir de uma observação do Coletivo Batekoo, busco convergir aspectos sociológicos (comunidade e sociedade), culturais (identidades culturais) e da existência do Coletivo como formas de diminuir a existência das exclusões sociais e consequentemente aumentar a resistência. A Batekoo, denomina-se como:

> Uma plataforma de entretenimento, empreendedorismo e cultura para a juventude urbana, com foco nos públicos negros, periféricos e LGBTs. Somos um polo de conexão entre jovens que busca propor novas narrativas no cenário cultural brasileiro, de forma a promover transformações sociais dentro do mercado.

[1] Jornalista e aluna do curso de pós-graduação de Jornalismo Cultural na Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

O Coletivo cresceu e se ramificou para duas diferentes vertentes: a BATEKOO Records, selo musical responsável por agenciar e produzir artistas negros, LGBTs, de periferia e/ou em início de carreira e a Escola B, projeto no campo da educação/pedagogia onde trocam informações e capacitam a comunidade em temas diversos que permeiam a produção cultural, culturas afro-diaspóricas e criações artísticas como música, dança e moda. Já trabalharam e fazem parcerias com grandes empresas como Red Bull, Natura, Adidas, entre outros.

Introdução

Deste modo, apresento como propósito compreender a importância do surgimento de coletivos responsáveis por movimentar a estrutura da sociedade em prol de grupos minoritários. Além disso, busco contribuir com o alinhamento de conceitos sociológicos e daqueles pertencentes aos estudos culturais. A partir deste cenário, analisar dados coletados de grupos de pesquisa, centros de inovação, organizações, os quais abordem os temas discutidos no presente artigo. Além disso, investigar as liberdades de performances LGBTQI+, inerentes ao Coletivo Batekoo, e como estas contribuem para uma forte transformação nos aspectos sociais, regionais, identitários, raciais, de gênero e da sexualidade.

Será um estudo de caso tendo como objeto o Coletivo Batekoo, originado na Bahia, em 2014. A fim de concluir a prática do estudo irei reuni-lo em linhas exploratórias, coleta de dados e análise sistêmica dos dados. Nas vias exploratórias farei uso de artigos, pesquisados na biblioteca online Scielo e no Estado da Arte, aparecerão autores como Stuart Hall para abordar o tema das identidades culturais, além de Weber e Ferdinand Tönnies a fim de contribuir com o debate acerca da comunidade, sociedade e pertencimento. Por fim, na busca da coleta de dados, a pesquisa se dará em organizações, ONG's, laboratórios de pesquisas, jornais de grandes circulação e bibliotecas das faculdades do Brasil. A discussão teórica será abordada a partir das noções de cultura, cultura colaborativa e a aproximação do coletivo Batekoo com a

tecnologia. Serão utilizados diversos autores como Castells, Tönnies, Eagleton e afins.

É mister afirmar a incerteza gerada pela pandemia em relação às atividades culturais. Dito isso, por ter causado uma massiva transformação na vida das pessoas, será necessário tempo e muito estudo para se compreender suas reais rupturas na sociedade. Será possível a discussão focada e centralizada sob diversos aspectos pois o novo normal afeta muitas áreas da vida do indivíduo, desse ponto a motivação do presente estudo.

A partir dos dados levantados observa-se ainda um elevado número de casos de violência contra o público LGBTQI+. Ao aproximar a observação, nota-se um número expressivo de pessoas LGBTQI+ negras. Em contraponto, no estado da Bahia reduziu o número de denúncias realizadas ao Disque 100, criado pelo Ministério dos Direitos Humanos.

Noções de cultura

Lavoura ou cultivo agrícola e até aquele cultivo do que cresce naturalmente era um dos conceitos de origem da expressão cultura, segundo Eagleton (2011). Essa percepção possibilita uma dialética, segundo o autor, entre o artificial e o natural, entre o que fazemos para moldar o mundo e o que o mundo faz para nos moldar. Elias, em sua obra Sobre o tempo, corrobora essa noção de seres pertencente à natureza. Ambos irão tecer acerca dessas noções.

Eagleton afirma que a natureza humana precisa ser cultivada, não como uma plantação de beterrabas, mas precisa. Somos parte da natureza o que nos faz lembra da continuidade entre nós mesmos e nosso ambiente, segundo o autor. A evolução dos significados se aproxima com o tempo do termo "civilização", com uma conotação um tanto imperialista. O autor afirma:

> "Por volta do final do século XIX, "civilização", por sua vez, tinha também adquirido uma conotação inevitavelmente imperialista, suficiente para desacreditá-la aos olhos de alguns liberais. Consequente-

> mente, era necessária outra palavra para denotar como a vida social deveria ser em vez de como era, e os alemães tomaram emprestado o termo francês culturepara esse propósito. Kultur ou "cultura" tornou-se assim o nome da crítica romântica pré-marxista ao capitalismo industrial primitivo." (EAGLETON, 2011, pág. 22)

Conforme a sociedade evolui, o autor afirma que, no mundo pós-moderno, a cultura e a vida social estão estreitamente aliadas, mas agora na forma da estética da mercadoria, da espetacularização da política, do consumismo, do estilo de vida, da centralidade da imagem, e da integração final da cultura dentro da produção de mercadorias em geral. Sendo assim, Eagleton afirma que a cultura pode ser resumida, de forma aproximada, como o complexo de valores, costumes, crenças, e práticas que constituem o modo de vida de um grupo específico.

Há, portanto, o debate em sua obra em como a produção cultural possa ter se tornado parte da produção de mercadorias em geral, e como consequência fica mais difícil apontar onde termina o reino da necessidade e começa o reino da liberdade.

Batekoo e a tecnologia

A internet, hoje representa um total de 4,2 bilhões de pessoas conectadas nas mídias sociais, segundo pesquisa da plataforma internacional de estatísticas Statista. De repositório de informações e dados, a internet passou a ganhar contornos de canais onde a sociabilidade também se materializa.

O mundo passa por um processo de transformação e isso não obedece ou se restringe a uma única ordem de acontecimentos. É, portanto, notável que afeta direta e indiretamente várias dimensões da vida. A própria forma de percepção do tempo sugere uma profunda e acelerada mudança em curso. Os modos de se relacionar e interagir parecem não ser mais os mesmos.

O conteúdo moldado ao gosto do usuário não só o agrada, como permite reunir em um único "lugar" boa parte dos seus principais interesses e ainda sugerir novos. É como se essas plataformas

investigassem, através da vigilância e captura de dados, cada sensação e pensamento do usuário, a fim de compreendê-los para posteriormente usá-los a favor delas.

A fim de dar contexto à discussão, cabe a correta definição de plataformas digitais. Srnicek (2016) as conceitua como infraestruturas digitais que possuem a permissão de conectar dois ou mais grupos com a finalidade de interagir. Agindo como intermediários entre clientes, anunciantes, prestadores de serviços e fornecedores. Acerca da performatividade algorítmica, Castro afirma: "A performatividade, de qualquer forma, tende a confundir-se com a rotina de funcionamento das plataformas algorítmicas. Não se trata de um ato único, mas do saldo acumulado dos atos de interpelação ao qual ele é submetido." (CASTRO, 2019, p. 15)

Castells afirma:

> Foram, de fato, "revoluções" no sentido de que um grande aumento repentino e inesperado de aplicações tecnológicas transformou os processos de produção e distribuição criou uma enxurrada de novos produtos e mudou de maneira decisiva a localização das riquezas e do poder no mundo, que, de repente, ficaram ao alcance dos países e elites capazes de comandar o novo sistema tecnológico. (CASTELLS, 2015, p. 91)

A partir de uma criação para facilitar o estreitamento social das pessoas mudou completamente a forma de agir em sociedade. Castells comenta sobre a mudança:

> Um novo salto tecnológico permitiu a difusão da internet na sociedade em geral: a criação de um novo aplicativo, a teia mundial (world wide web - WWW), que organizava o teor dos sítios da internet por informação, e não por localização, oferecendo aos usuários um sistema fácil de pesquisa para procurar as informações desejadas. A invenção deu-se na Europa, em 1990, no Centre Europé en pour Recherche Nucleaire (CERN) em Genebra, um dos principais centros de pesquisas físicas do mundo. Foi inventado por um grupo de pesquisadores do CERN chefiado por Tim Bernes-Lee e Robert Cailliau. (CASTELLS, 2019, Pág. 131)

A partir disso, observa-se como o coletivo partiu do material e fluiu ao digital, a partir de uma festa de despedida sentiu a necessidade de uma festa que representasse toda a luta e história de grupos minoritários da sociedade. O coletivo partiu para páginas na internet e plataformas digitais no intuito de difundir para o maior número de pessoas suas percepções e trocas.

Figura 1 – Página inicial Batekoo site

Retirada do site https://batekoo.com/

Figura 2 – Página inicial Batekoo no Instagram

Retirada do site https://www.instagram.com/batekoo/

Figura 3 – Página inicial Batekoo no Twitter

Retirada do site https://twitter.com/batekoo

Figura 4 - Página inicial Batekoo no Youtube

Retirada no site https://www.youtube.com/channel/UC4Upn2hFMVVGvRHZXyR2FaA

A partir dos olhares da tecnologia sobre o coletivo observa-se uma intensa conexão entre diversos espaços a fim de trazer para a discussão a importância de pessoas negras, periféricas, LGBTQIA+ nos

papéis de destaque da sociedade. Servem como espaços de debates, discussões, informações e acolhimento.

Cultura colaborativa

No campo sociológico é interessante observarmos como os grupos sociais são reunidos pois falamos do coletivo capaz de incluir pessoas de diferentes culturas e subculturas. Indagar sobre sua aceitação com o público é uma das formas de investigar seu sucesso. Cassio Brancaleone (2008), pesquisador e professor da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), cita em seu artigo uma passagem de Tönies em que diz:

> Pela vontade natural, as relações entre os homens teriam valor por si mesmas, sendo intrínsecas, não dependendo de propósitos exteriores ou ulteriores a elas. Já a vontade arbitrária se pautaria na diferença entre meios e fins, sendo racional e motivada por finalidades exteriores às relações estabelecidas socialmente.

A vontade arbitrária, portanto, vem com interesses, tratada como uma relação racional diferente daquela que deveria ser natural. Nesta não existem os fatores externos, surgem de dentro para fora. Percebe-se a necessidade em observar como as transformações culturais sucederam-se através dos anos, a partir de uma percepção da construção social do que é visto como certo por uma civilização. O Coletivo Batekoo é responsável por reunir em seu núcleo pessoas até então vistas como não pertencentes à sociedade, muito menos a um grupo social.

Tais análises irão auxiliar na construção de interpretações dos aspectos da cultura colaborativa além de possibilitar o entendimento de como funciona o coletivo dentro deste terreno das identidades culturais.

Resultados

Segundo a Campanha Livres & Iguais das Organizações das Nações Unidas, o motivo de sua criação em julho de 2013 se deu por:

> Mais de um terço dos países do mundo criminalizam relações consensuais amorosas entre pessoas do mesmo sexo, recrudescendo o preconceito e colocando milhões de pessoas em risco de serem chantageadas, detidas e privadas de liberda-

> de. Muitos países forçam pessoas trans a submeterem-se a tratamentos médicos e esterilizações, ou a preencher pré-requisitos onerosos para que possam obter o reconhecimento legal de sua identidade de gênero. Crianças intersexo são frequentemente submetidas a cirurgias desnecessárias, causando dor e sofrimento físicos e psicológicos. Em muitos casos, a falta de proteção jurídica adequada, ao lado de atitudes públicas hostis leva à discriminação generalizada contra lésbicas, gays, bissexuais, pessoas trans, travestis e intersexo – incluindo trabalhadores e trabalhadoras que são demitidas de seus postos, estudantes que sofrem bullying e são expulsos de escolas, e pacientes que têm o acesso a cuidados de saúde básicos negado.

Para agravar o cenário, o portal de notícias G1 publicou, ano passado, que pesquisadores da FioCruz coletaram dados do SUS entre os anos de 2015-2017 e notaram que:

> Do total de notificações de violência contra pessoas LGBT analisadas, 69,1% das pessoas atendidas eram adultos e 24,4% adolescentes. A raça/cor negra predominou em todas as faixas etárias, chegando a 57% entre adolescentes de 10 a 14 anos. A pesquisa mostra ainda que 46% das vítimas eram transexuais ou travestis e 57% eram homossexuais, dos quais 32% lésbicas e 25% gays. Em todas as faixas etárias, a natureza de violência mais frequente foi a física (75%) e, em 66% dos casos o provável autor é do sexo masculino. O principal vínculo das vítimas com o agressor é o de parceiro íntimo (27%), seguido do de desconhecido (16%).

Ao retornar à pesquisa da Diretoria de Análise de Políticas Públicas (DAPP), da FGV, é possível realizar análises a partir de dados compilados pelo Canal 100, criado pelo Ministério dos Direitos Humanos (MDH) sobre violência homofóbica entre os anos 2016-2018. Ao especificar para as áreas do nosso objeto, observa-se que, o estado da Bahia, onde foi criado o Batekoo, no período acima informado teve uma redução de mais de 30% no uso do Disque 100.

Conclusão

A partir dos dados observa-se ainda um elevado número de casos de violência contra o público LGBTQI+. Ao aproximar a observação, nota-se um número expressivo de pessoas LGBTQI+ negras. Em contraponto, no estado da Bahia reduziu o número de denúncias realizadas ao Disque 100, criado pelo Ministério dos Direitos Humanos. Podemos comparar e analisar o fato dos números de denúncias, por violação dos direitos humanos de caráter homofóbico, do Disque 100 terem sido reduzidos, enquanto permanece uma elevada taxa de violência contra estes grupos. Pensar que o Coletivo Batekoo já atuava no período das análises, poderá auxiliar na maior compressão do cenário. Pode-se supor que após a criação aumentou o número de acolhimentos, pertencimento social, pensamento crítico em relação às identidades culturais e suporte ao público antes estigmatizado. Para além de contextualizar com dados, notícias e estudos, é necessário valorizar o surgimento de espaços capazes de acolher estes que vivem em situações de vulnerabilidade. O Coletivo Batekoo chegou com uma proposta inovadora e, desde 2014 fomenta cultura, arte, música, educação e liberdade de expressão. A partir deste estudo de caso, confluindo com questões sociológicas, estudos culturais, análises de dados, futuras análises poderão observar novas ações responsáveis por auxiliar na redução das desigualdades sociais e observar como incentivos com fomento à cultura possuem um papel importante na sociedade.

Referências

BATEKOO, 2021. Sobre. Disponível em: https://batekoo.com/quemsomos/. Acesso em 02 fev. de 2021.

BATEKOO, 2021. Homepage Instagram. Disponível em: https://www.instagram.com/batekoo/. Acesso em: 02 fev. 2021.

BATEKOO, 2021. Homepage Youtube. Disponível em: https://www.youtube.com/channel/UC4Upn2hFMVVGvRHZXyR2FaA. Acesso em 02 fev 2021.

BATEKOO, 2021. Homepage Twitter. Disponível em: https://twitter.com/batekoo. Acesso em 02 fev 2021.

BRANCALEONE, Cassio. Comunidade, sociedade e sociabilidade: revisitando Ferdinand Tönnies. 2008.

CASTELLS, Manuel. A sociedade em rede. São Paulo: Paz e Terra, 2019.

CASTRO, Julio Cesar Lemes de. Plataformas algorítmicas: interpelação, perfilamento e performatividade (AlgorithmicPlatforms: Interpellation, ProfilingandPerformativity). Revista Famecos, Porto Alegre (RS), v. 26, n. 3, p. 1-24, 2019.

EAGLETON, Terry. 1943 - A ideia de cultura - São Paulo: Editora Unesp, 2011. P. 9 - 50.

FIGUEIREDO, Patrícia. Negros são alvo de metade dos registros de violência contra lgbt no brasil diz pesquisa. G1. Publicado em: 15 jul. 2020. Disponível em: https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2020/07/15/negros-sao-alvo-de-metade-dos-registros-de-violencia-contra-populacao-lgbt-no-brasil-diz-pesquisa.ghtml. Acesso em: 02 fev. 2021.

LIVRES & Iguais Nações Unidas, 2021. Saiba mais. Disponível em: https://www.unfe.org/pt-pt/. Acesso em 02 fev. 2021.

SANCHES, Danielle, CONTARATO, Andressa, AZEVEDO, Ana Luísa. Dados públicos sobre violência homofóbica no Brasil: 29 anos de combate ao preconceito. FGV DAPP. Publicado em: 2018. Disponível em: http://dapp.fgv.br/dados-publicos-sobre-violencia-homofobica-no-brasil-29-anos-de-combate-ao-preconceito/. Acessoem: 02 fev. 2021.

SRNICEK, Nick. Platform Capitalism. Cambridge, UK: Polity Press,2016. ebook.

STATISTA, Internet, 2021. https://www.statista.com/statistics/272014/global-social-networks-ranked-by-number-of-users/. Publicado em jan. 2021.

PATRIMÔNIO LOCAL ENQUANTO ELEMENTO PARA O DESENVOLVIMENTO HUMANIZADO

Diogo Reyes da Costa Silva - paradoxo@gmail.com

Palavras-chaves: Patrimônio; desenvolvimento; identidade; gestão.

Resumo: Este trabalho tem como objetivo debater a relação entre patrimônio cultural e o desenvolvimento, a partir de um debate sobre o patrimônio local. Pensando que o desenvolvimento local, para sustentar seu caráter humanizado, necessita respeitar a cultura e as identidades envolvidas. E esta dinâmica, por sua vez, se caracteriza enquanto importante para o sucesso de iniciativas de elaboração e gestão de projetos culturais.

Introdução

Este trabalho tem como objetivo apresentar uma discussão sobre a relação entre patrimônio cultural e o desenvolvimento socioeconômico, a partir de um debate elaborado no livro Patrimônio Local, Desenvolvimento e Economia Criativa [...] (Costa Silva, 2018) onde é proposta a utilização do conceito que chamamos de *patrimônio local*. Por sua vez, uma forma transversal e multidimensional de encarar o patrimônio cultural, e que estabelece um diálogo com a noção de *desenvolvimento local*.

Esta reflexão é desdobrada da experiência de trabalho no Instituto Cultural Via Magia, uma ONG com mais de trinta anos de experiência, baseada em Salvador-BA, e que desenvolveu uma plataforma

de pesquisa de patrimônio cultural e desenvolvimento sustentável, o Projeto Me Conta. No âmbito de tal iniciativa, é feita uma pesquisa extensa e participativa sobre o conjunto do patrimônio de uma localidade e depois desenvolvido um material que apresenta seus resultados e indica possibilidades de ações de desenvolvimento local, como educação, economia criativa, gestão cultural, e outros.

Baseados nessa prática foi organizado o referido livro, que sistematiza essa experiência tanto teórica quanto metodologicamente. Para além de elaborar as nossas reflexões sobre o tema, a publicação tinha também como objetivo ser uma referência para projetos e pesquisas na área do patrimônio cultural e do desenvolvimento local (por exemplo, para treinamento de pesquisadores e propostas de metodologia). Ao longo desse processo surgiu a necessidade de um conceito de patrimônio que fosse mais abrangente e dialético, que realizasse um diálogo entre o particular e o geral, entre o global e o local. Aqui, o *patrimônio local* se apresentou como um conceito frutífero, um debate recente, mas que nos contemplava bastante.

Nesse breve relato, refletimos sobre algumas das relações entre esse recorte do patrimônio cultural a as formas de desenvolvimento humanizado, conceitos que redefinem as prioridades dos padrões de desenvolvimento, como o desenvolvimento sustentável, ecodesenvolvimento e o desenvolvimento local.

Do patrimônio cultural ao local

Sem dúvida, ouvimos cotidianamente a palavra patrimônio em contextos distintos e com sentidos diversos, mas, de forma geral, essas concepções remetem a algo que apresenta grande valor para a sociedade. Assim, se no contexto econômico ele se refere aos bens com valor monetário, no contexto cultural a ideia surge ligada aos *bens culturais*, que possuem valor simbólico.

Não obstante, a trajetória histórica da noção de patrimônio cultural parte de uma perspectiva elitista, muito vinculada à riqueza material e ao monumentalismo, mas com as mudanças sociais ao longo

do século XX, foi transformando-se, ficando mais complexa, na medida em que incluiu gradualmente outros elementos, menos hegemônicos e mais diversos. Não cabe fazer a retrospectiva conceitual nesse texto, mas vale apontar que ele passou por tal transformação.

Dessa forma, atualmente temos certo consenso sobre o patrimônio cultural abarcar não apenas aqueles bens culturais de ordem material, mas também os elelmentos imateriais, uma definição que ficou conhecida como conceito expandido de patrimônio cultural (Costa Silva, 2018). Por exemplo, a definição da UNESCO, que o descreve enquanto "o legado que recebemos do passado, vivemos no presente e transmitimos às futuras gerações.".

Formando essa totalidade, temos o *patrimônio material*, composto pelas riquezas compartilhadas de natureza física e concreta, embora dotadas de sentido simbólico, como aquelas de fundamentação arqueológica, arquitetônica, natural, artísticas, os acervos e etc. Em conjunto com o *patrimônio imaterial*, formado pelos elementos que representam a identidade de um grupo social através de riquezas não físicas, como as práticas, saberes, modos de vida, celebrações e outros. Estes, por vezes estão associados aos espaços coletivos, como feiras, mercados e santuários, ou a alguns objetos e artefatos, como os atabaques do candomblé.

Ambas as categorias tem um forte vínculo com a *identidade cultural* enquanto elemento central para a sua definição. Dessa forma, atualmente considera-se que o patrimônio é constituído naqueles elementos materiais e simbólicos que realizem sentido para uma determinada identidade, que representem as narrativas traçadas por aquelas pessoas (Costa Silva, 2018).

Tal perspectiva segue no caminho para um conceito ainda mais expandido de patrimônio cultural, 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. Com relação à própria identidade, autores como Hall (2002; 2008), Giddens (2002) e Bourdieu (1989), vêm defendendo o seu caráter fluido, processual, narrativo e histórico (distanciando da "essencialidade", mas sem desconsiderar seu caráter de origem, memória e ancestralidade). 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 representarem 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.

Outro elemento importante na reflexão aqui apresentada, e presente em debates recentes, é que o patrimônio e a identidade se relacionam com o elemento do *território*, entendido enquanto espaço humanizado. Concordando com Milton Santos (2002) quando ele descreve que ele cristaliza nossas experiências, formando algo mais do que simplesmente um palco onde as identidades se desenrolam, mas um elemento que também as constitui. Por isso temos identidades múltiplas e patrimônios múlti-

plos, a partir das escalas territoriais que vivenciamos, como a localidade, a região, a nação ou até mesmo a humanidade. Podemos dizer que o território agrega as múltiplas dimensões da identidade.

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. Na trajetória aqui apresentada, do projeto Me Conta, surgiu então uma necessidade de enquadrar essas dimensões (natural, social e histórica) em uma categoria mais unificada, que abarcasse todas elas e lhes desse contexto e operacionalidade.

Aqui se apresentou o conceito do patrimônio local para nos referirmos ao conjunto das diversas dimensões do patrimônio de uma comunidade. Em concordância com Pratz (2005), a escolha considera que tal escala territorial atua enquanto lócus da vida cotidiana e da materialização da identidade do sujeito. Por isso, o patrimônio vinculado a ela está permeado por todos os lugares sociais ocupados pela comunidade, incluindo os fatores materiais e imateriais. Essa soma exerce então certa unidade, uma identidade local que soma as múltiplas dimensões, desde as manifestações únicas daquele contexto até aquelas compartilhadas com outros grupos e escalas.

Assim, o patrimônio local é composto pelo conjunto local das manifestações, objetos e lugares que apresentam uma relação simbólica com a externalidade cultural da comunidade. Mas é exatamente o fator de escala que introduz significativas possibilidades reflexão e gestão do patrimônio de comunidades diversas (Idem).

Por fim, podemos destacar algumas vantagens na utilização desse conceito em pesquisas e gestão social, privada ou pública:

- A inclusão da relação da identidade com o território permite incluir essa dimensão tão importante da vida humana, além de permitir uma visualização mais horizontalizada e menos hierarquizada do patrimônio.

- Abarca os patrimônios do momento presente, tanto o atual quanto o cotidiano. Que não se enquadram nas ideias de excepcionalidade e monumentalidade do conceito tradicional.

- Com relação ao patrimônio natural essa ultima relação é bastante importante. Nos conceitos das instituições sobre o tema, ele geralmente é abordado a partir da excepcionalidade ou do risco de extinção. Nesse aspecto, também é importante incluir a totalidade do meio ambiente que faz parte do horizonte cultural e identitário de uma comunidade.

- Patrimônio local também destaca que o esse elemento não é algo que tem só valor simbólico, mas diferentemente, é algo em que o valor simbólico multiplica seu valor social, econômico e histórico.

Este último ponto nos ajuda a conceber que o patrimônio é um fenômeno multidimensional e, por isso, é privilegiado para pensarmos formas de desenvolvimento humanizado, também entendidos como multidimensionais, como aponta o debate do desenvolvimento local.

Em direção ao desenvolvimento local

Uma categoria fundamental na nossa sociedade moderna industrial, o conceito hegemônico de desenvolvimento vem de um processo de globalização que se inicia com a colonização das Américas e do capitalismo moderno, ele é baseado em um padrão mundial de poder, altamente elitista, eurocentrado e tecnicista (Souza, 2018).

Os aspectos culturais desse processo acarretam diversas dominações simbólicas, no formato elaborado por Bourdieu (1989), que determinam os parâmetros que seriam desejáveis para o desenvolvimento das sociedades ocidentais. Dessa forma, o modelo hegemônico de desenvolvimento teve sua natureza simbólica e ideológica disfarçada por um discurso de tecnicidade, objetividade e universalidade. Impondo que seria necessário para as nações da America Latina e África copiar a trajetória dos países considerados desenvolvidos para conseguir o progresso social (Souza, 2018).

Um modelo que separou a economia do resto da sociedade, concebendo o mercado com um sistema isolado do resto da sociedade. Podemos dizer que o processo capitaneado por essa perspectiva modificou a relação das comunidades de países pobres com seu contexto,

por exemplo, das culturas locais com o seu entorno natural. Assim, a degradação dos recursos e do meio ambiente deram base para a dilapidação dos valores, identidades e práticas produtivas de muitas sociedades tradicionais.

Apesar disso, como aponta Stuart Hall (2008), esses elementos também são alvo de resistência e atuações contra hegemônicas. Com as crises globais e o panorama de valorização da cultura, atualmente temos uma relativa valorização e procura por conhecimentos tradicionais mais sustentáveis social e ambientalmente, que passam a serem consideradas tecnologias importantes para elaborar alternativas de desenvolvimento. De acordo com essa dinâmica, é possível observar o surgimento de estudos e propostas de superação da perspectiva economicista dominante, voltada apenas para a acumulação e o crescimento econômico, em direção a produção de riqueza enquanto fonte de bem estar.

Assim, desde a década de 1960 vemos a ascensão de propostas alternativas ao paradigma dominante de desenvolvimento. De forma geral, essas múltiplas abordagens se concentram em apresentar alternativas à estrutura hegemônica, que age de forma homogeneizadora sobre os modos de vida e técnicas da humanidade (Souza, 2018).

O *ecodesenvolvimento*, por exemplo, está em pauta desde os anos de 1960, e se baseia em princípios de respeito à diversidade biológica e cultural, incentivo a identidade étnica e a autogestão dos recursos das comunidades. Tais princípios apontam para a descentralização dos processos produtivos, respeito às características ecológicas e geográficas, bem como aos valores culturais das comunidades e sua autodeterminação (Idem).

Veiga e Zatz (2008) descrevem a corrente que considera que o desenvolvimento não poderia ser conquistado em detrimento da qualidade de vida das futuras gerações. Nesta concepção de *desenvolvimento sustentável*, ele só aconteceria se a preservação do meio ambiente e a satisfação das necessidades humanas estivessem em harmonia, sem comprometer essa dinâmica para as gerações futuras. Tais perspectivas afas-

tam-se da ideia de que o crescimento econômico puro e ininterrupto é a solução para os males sociais, em direção à efetivação dos direitos humanos em suas muitas faces. Nesse sentido, o desenvolvimento sustentável, em seu caráter multidimensional, apresenta dimensões indispensáveis: social, política, cultural, ecológica e econômica (Sachs, 2008).

A partir de tal contexto, a abordagem local ou regional do desenvolvimento surge entre o final dos anos 1970 e início dos anos 80, em função das evidências do fracasso da visão que associava desenvolvimento ao crescimento, pois os indicadores mostravam que a expansão do Produto Nacional Bruto não apenas deixava de trazer melhorias na qualidade de vida nas regiões "subdesenvolvidas" mas, em muitos casos, terminavam por fortalecer as desigualdades e a pobreza (Souza, 2018).

Daí desponta o que alguns autores chamam de *desenvolvimento local*, e que, por sua vez, se volta para soluções que incluam a diversidade e a localidade. Essa perspectiva encara o desenvolvimento de forma multidimensional, sistêmica e integrada que implica, necessariamente, na ampliação da esfera pública e dos espaços de participação social para além do domínio do Estado. Concebe que, para superar a falta de acesso aos direitos, não são necessárias políticas públicas voltadas de entrega ao mercado, que vem gerando mais desafios do que soluções, mas sim refletir sobre estratégias de participação política. Levantando a necessidade de refletir quais concepções de desenvolvimento e/ou projetos de território e de que forma podemos fortalecer a participação de grupos sociais das comunidades nos espaços de decisão (Idem).

Este conceito propõe um deslocamento do ponto chave do desenvolvimento, saindo de uma lógica de acumulação para uma lógica de qualidade de vida. Assim, o crescimento econômico deixa de ser considerado um objetivo em si mesmo, passado a uma das ferramentas que podem ser utilizadas em direção ao objetivo de generalização e consolidação dos direitos e da cidadania à população (Sachs, 2008).

Por essas características, o desenvolvimento local vincula-se a uma radicalização da democracia e da participação, exigindo uma articulação das comunidades em pequenas escalas para um desenvolvi-

mento participativo e não excludente. Assim, está presente em muitas formas alternativas de produção de riquezas e levanta a importância da atuação da sociedade civil organizada (Souza, 2018).

Tais conceitos abarcam elementos muitas vezes ignorados pela perspectiva tradicional do desenvolvimento e acarreta metas distintas nas políticas públicas e iniciativas da sociedade civil. Amartya Sen (2002), por exemplo, defende que o desenvolvimento não deve ser visto a partir da acumulação, mas enquanto expansão das liberdades. Em um sentido que inclui as liberdades individuais, mas também os direitos coletivos à saúde, segurança, educação e etc. É uma mudança nos objetivos da sociedade, que passa a atuar ainda considerando a produção material, mas usando-a para prover melhor qualidade de vida, através de políticas públicas, direitos civis, participação política, direitos culturais, preservação ambiental, e outros.

Entre eles, podemos destacar os direitos étnicos aos territórios e aos modos de vida tradicionais, que poderiam, por exemplo, apresentar alternativas à degradação ambiental que só vem aumentando sob a égide do conceito de desenvolvimento hegemônico. Pois quando se reduz a economia à acumulação ela é separada de forma artificial de outros campos da vida social, por exemplo, da localidade e multiplicidade. Sepultando assim uma grande diversidade de conhecimentos locais que foram desenvolvidos ao longo de gerações e, por partirem de outros pontos de vista sobre a produção, permitiam apropriações mais sustentáveis de seus territórios (Souza, 2018).

Do patrimônio ao desenvolvimento.

Sem dúvida, não podemos desconsiderar os vínculos do patrimônio com a esfera da economia e da geração de riquezas. A potencialidade na atribuição de valor se apresenta nos valores estéticos e históricos, também os valores simbólicos, cientificos e de conhecimento, que tornam o patrimônio objeto de saber e de memória.

Essa economia do patrimônio encontra-se muito vinculada ao campo da economia da cultura e especialmente da economia criati-

va. Estas cadeias produtivas que se caracterizam por ter como matérias-primas valorativas a criatividade (individual ou coletiva), o valor simbólico, o talento, o conhecimento técnico e as potencialidades do contexto. Assim, é característica também de tais cadeias os resultados das iniciativas serem mensurados pelo valor simbólico que possuem e pela geração de riquezas culturais, sociais e econômicas. Assim, por sua relação de proximidade com as manifestações das riquezas simbólicas de um grupo social, o patrimônio local também é privilegiado como base para a economia criativa.

É importante lembrar, então, que a economia do patrimônio cultural está inserida em uma área específica da economia da cultura, por isso também sofre com os desígnios do mercado e das desigualdades econômicas. Afinal, o interesse da economia pela cultura é movido pelos gastos diretos e indiretos, públicos e privados, no setor e pela receita gerada pelos produtos e serviços prestados em atividades culturais. Assim, os bens que geram menos divisas por esses mecanismos tendem a ser desvalorizados em uma perspectiva economicista de desenvolvimento.

Em tal dinâmica, é importante ressaltar que alguns bens que apresentem valores científicos (de um sítio arqueológico, por exemplo) ou simbólicos (pequenas igrejas e templos religiosos) podem representar grande valor simbólico para a comunidade mas pouco para o mercado. Desta forma, percebemos que o desenvolvimento local precisa se organizar não em torno do valor monetário do patrimônio, mas do legado e da que ele representa para uma determinada população e qualidade de vida que proporciona.

O conceito de patrimônio local abrange de forma igualitária os diversos aspectos do patrimônio de uma comunidade, uma vez que sua importância é relativa ao significado que ele assume para as pessoas que interagem com ele, permitindo, por exemplo, um enquadramento horizontal dos modos de vida. Esse conceito acarreta ainda que o patrimônio carrega uma importância simbólica de reprodução das relações culturais e, dessa forma, possui um valor para a expansão das liberdades, independente de possibilidades pragmáticas ou utilitaristas desses bens.

Conclusão

Os dois conceitos debatidos aqui, patrimônio local e desenvolvimento local, diferenciam-se de suas formas anteriormente hegemônicas ao considerarem que é necessária uma abordagem que parta do bem-estar humano e do respeito aos contextos locais. Essa orientação pode, e deve, ser guia para ações de gestão de projetos culturais tanto no âmbito público quanto do terceiro setor, uma vez que consideramos os aspectos culturais e identitários de extrema importância para o desenvolvimento humanizado das localidades, voltado para o bem estar da material e simbólico da população, em oposição ao desenvolvimento concentrado e desigual que vem vigorando.

Diante do que foi exposto até agora, entendemos que a Cultura é uma esfera de crucial importância para se chegar esse tipo de desenvolvimento, pois sua transversalidade ocupa todos os aspectos de nossa vida, do trabalho à fruição artística. Como aponta José Márcio Barros (2007), a cultura faz parte de uma

> tríplice dimensão, pois cria as condições de vida coletiva, portanto funda a experiência pública (dimensão política); é condição para a cidadania pensada como inclusão e pertencimento (dimensão social); e é geradora de renda - empregos, salários e tributos (dimensão econômica). (p. 6-7)

A partir do documento intitulado Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural, elaborado após a Conferência Geral da UNESCO,a diversidade cultural passa a ser ponto central para o desenvolvimento humano, em todos os seus aspectos: sociais, culturais, econômicos e ambientais. Leonardo Brant (2004), por exemplo, aponta para a incontornável conexão entre cultura e desenvolvimento:

> O desenvolvimento social se dá, em primeiro lugar, pela valorização das pessoas que formam essa sociedade, pelo respeito a suas práticas culturais e pelo acesso ao conhecimento. A oportunidade do saber e do fazer cultural deve ser garantida a todos os cidadãos, independente de classe social ou localização geográfica. Constitui um aspecto ainda mais essencial, o da liberdade de pensar e agir, base da própria cidadania. Sem esses valores fundamentais assegurados, de nada vale o discurso da economia como fator de desenvolvimento de uma nação. (p. 20)

Ao se pensar em cultura como instrumento para o desenvolvimento é preciso refletir a respeito da maneira como as sociedades, instituições e sujeitos se dedicam continuamente a construir sentidos para mudar ou transformar tanto a própria trajetória de desenvolvimento quanto o entendimento da mesma. Assim, para resumir, o que esse trabalho se propõe a levantar é que o desenvolvimento local, para sustentar seu caráter humanizado, necessita respeitar a cultura e as identidades envolvidas nessa escala territorial. Dessa forma, o seu patrimônio local se apresenta enquanto uma categoria privilegiada para debater o que significa, na visão das comunidades, o aumento de liberdades e de qualidade de vida.

Referências

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BRANT, L. *Mercado Cultural: panorama crítico e guia prático para gestão e captação de recursos. 4 ed. rev. e atual.* São Paulo: Escrituras Editora: Instituto Pensarte, 2004.

COSTA SILVA. Diogo R (organizador). *Patrimônio Local, Desenvolvimento e Economia Criativa: compartilhando métodos e reflexões.* Salvador: Casa Via Magia, 2018

HALL, Stuart. *Quem precisa da identidade?* In. SILVA, Tomaz. T. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2008.

HALL, Stuart. *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. HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade. 7ª ed*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

PRATS, Llorenç. *Concepto y Gestion Del Patrimonio Local. Revista Cuadernos de Antropologia Social, n 21*. Buenos Aires: Universidade de Buenos Aires, 2005.

SACHS, I. *Caminhos para desenvolvimento sustentável*. Organização: Stroh, P. Y. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. São Paulo: EdUSP, 2002.

SEN, Amartya. *Desenvolvimento como Liberdade*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2002.

SOUZA. Luciano Simões. *Do Desenvolvimento ao Desenvolvimento Local*. In: COSTA SILVA, Diogo (org). *Patrimônio Local, Desenvolvimento e Economia Criativa: compartilhando métodos e reflexões*. Salvador: Casa Via Magia, 2018.

UNESCO. *Declaração Universal Sobre a Diversidade Cultural*. 2002. Disponível em: http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127160por.pdf. Acesso em: 15 de fevereiro de 2011.

VEIGA, J. E. & ZATZ, L. *Desenvolvimento Sustentável, que bicho é esse?* Campinas, SP: Autores Associados, 2008.

PATRIMÔNIO CULTURAL EDIFICADO E A IDENTIDADE COM O SAGRADO: ESTUDO DE CASO DE JUAZEIRO DO NORTE

Bárbara Almeida Oliveira - UFC[1] - barbaralmeidaoliveira@gmail.com

Palavras-chaves: Patrimônio Cultural; Romarias; Turismo.

Resumo: O estudo tem como objetivo discutir as relações entre a constituição do patrimônio cultural edificado e a dimensão do sagrado no Juazeiro do Norte. Dessa forma, cabe dialogar as relações desse processo de consagração do patrimônio com a importância econômica que assumiram as Romarias no Juazeiro do Norte nos últimos anos. Nesse sentido, considera-se a tentativa do poder público em construir "cenários" que convergem para a ideia de "cidade santuário".

Introdução

Olha lá no alto do horto
Ele tá vivo padre não tá morto
Olha lá no alto do horto
Ele tá vivo padre não tá morto
Viva meu padim viva meu padim
Cícero Romão viva meu padim
João Silva e Luiz Gonzaga, 1986

[1] Licenciada em História (URCA), bacharel em Administração Pública (UFCA), mestranda do Programa de Pós-Graduação em Avaliação de Políticas Públicas (UFC). Pesquisa vinculada ao projeto desenvolvido no programa e financiada pela FUNCAP.

Ele está vivo! Não apenas na memória e imaginário da população de Juazeiro do Norte, mas em todos os lugares da cidade de Juazeiro do Norte. Localizada no sul do Ceará, distante 491 km da capital, o município de Juazeiro do Norte integra a Região Metropolitana do Cariri. Com população estimada no ano de 2020 em 276.264 de pessoas[2], atualmente apresenta-se como o terceiro município mais populoso do estado (atrás de Fortaleza e Caucaia) e maior do interior (SETUR, 2019).

O processo de constituição da identidade do município mantém relação tênue com a imagem de Padre Cícero. Seja nas principais avenidas, praças e memoriais da cidade, nos pequenos comércios ou na estátua imponente no alto da Colina do Horto, dificilmente o visitante esquecerá, sequer por um minuto, que está na terra do Padre Cícero. Diferentes partes da cidade reservam "resquícios" e "reminiscências" das relações entre o sacerdote e o que se definiu como "bens" culturais do município. Bens esses que em sua maioria estão atrelados a uma simbologia da religiosidade popular.

A interação entre as dimensões do sagrado e do patrimônio corrobora com o movimento de formação desse patrimônio que está em consonância com os interesses de distintos grupos, desde atores religiosos – herdeiros legais dos bens de Padre Cícero – a agentes públicos que passaram a entender a confluência de milhares de visitantes ao território como uma oportunidade de crescimento econômico.

Dessa forma o que podemos observar em determinadas localidades do território é a apropriação da memória do sacerdote para forjar – não no sentido negativo – uma dimensão de bem patrimonial que se respalda não apenas na história, identidade, mas também na perspectiva do sagrado ao se associar a imagem de Padre Cícero. Dentre esses espaços, selecionou-se aqui o da Colina do Horto. O espaço, hoje consagrado como cartão postal e parada obrigatória aos que visitam a

[2] IBGE CIDADES. Juazeiro do Norte. Disponível em:<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ce/juazeiro-do-norte/panorama>. Acesso em: Jan de 2021.

cidade, abriga o Casarão do Horto (que acomoda ainda o Museu Vivo do Padre Cícero) e a Estátua do Padre Cícero, a Igreja do Bom Jesus do Horto[3] (ainda em construção) e a Trilha do Santo Sepulcro.

A escolha do espaço se justifica por ser integrado por bens que seguem lógicas distintas na sua constituição enquanto patrimônio cultural da cidade. Nesse sentido, aborda-se aqui dois bens imóveis do espaço, o Casarão e a Estátua do Padre Cícero que nos possibilitam compreender a constituição desse patrimônio vinculado a dimensão do sagrado. O Casarão do Horto foi construído na década de 1910 e seu uso tinha a finalidade de tornar-se um retiro espiritual. Em 1999 passou por um processo de revitalização e deu espaço ao Museu Vivo do Padre Cícero, processo já integrado as dinâmicas sociais e econômicas provocadas pelas Romarias. A Estátua do Padre Cícero, por sua vez, foi construída em 1969 atrelada a usos políticos, pensada inicialmente como um elemento que traria não apenas benefícios para a cidade, mas também para seu idealizador, Mauro Sampaio. De patrimônio político acabou por integra-se ao imaginário coletivo, que o (re)significou como "patrimônio devocional" (ARAGÃO, 2015). Hoje o monumento pode ser lido, ainda, como patrimônio institucional considerando as tentativas do poder público – motivado pelas dinâmicas socioeconômicas das Romarias – de torna o bem um símbolo nacional.

Diante do exposto, a discussão aqui tecida dedica-se a esboçar a constituição do patrimônio cultural edificado a partir da imagem do sagrado, entendido pela relação direta com a representatividade do Padre Cícero na história do município, e pode ser identificado hoje como elemento determinante na identificação e seleção do processo de patrimoniliazação dos bens materiais em Juazeiro do Norte.

Metodologia

Este é um estudo de caso de caráter qualitativo uma vez que versa sobre os sentidos impressos em determinados espaço, privile-

[3] Vale destacar que a Igreja do Bom Jesus, integrante do complexo da Colina do Horto também marca cronologicamente a construção dessa identidade do sagrado no espaço, uma vez que sempre é apontada como um "desejo de Padre Cícero"(CORDEIRO, 2010; SANTOS, 2019). Entretanto, como a escolha metodológica se orienta também pelo processo de consagração normativa desses bens e a igreja, que ainda encontra-se em construção, optou-se por não aborda-lá de forma mais profunda.

giando assim as discussões desenvolvidas em torno do "universo dos significados, dos motivos e aspirações, das crenças, dos valores e das atividades" possibilitando compreensão da natureza do fenômeno social" (MINAYO et al. 2011, p. 21).

De cunho descritivo, a construção dessa pesquisa tem por finalidade identificar e discutir as ideias que perpassam a construção do patrimônio integrado à ideia de sagrado, atentando para os interesses que interagem nesse processo. Logo, em um primeiro momento a descrição se pauta na abordagem bibliográfica que subsidiará o tema central desse estudo, o patrimônio cultural identificado com o sagrado. Em um segundo momento, dialoga-se com a pesquisa documental com a finalidade de apresentar como esse patrimônio identificado com o sagrado foi institucionalizado no município de Juazeiro do Norte.

Referencial Teórico

Etimologicamente o termo patrimônio está vinculado à noção de propriedade privada. De origem latina, "*patrimonium*" remete ao direito de herança, utilizado entre os antigos romanos para designar tudo que pertencia ao *pater famílias* (FUNARI; PELEGRINI, 2006). Dessa forma, o termo patrimônio associou-se a identificação dos bens que são recebidos por herança dentro de um grupo familiar, entre gerações.

Deslocando-se da dimensão privada e aristocrática do conceito, atenta-se para o valor social do patrimônio cultural que ultrapassa o direito à propriedade. Em consonância com tais assertivas Canclini (1994) defende o entendimento do patrimônio cultural apoiado na perspectiva de "construção social" do bem, afirmando que se constitui no "que um conjunto social considera como cultura própria, que sustenta sua identidade e o diferencia de outros grupos" (CANCLINI, 1994, p. 99).

A Constituição Federal de 1988, no artigo 216 apresenta definição semelhante ao estabelecer o patrimônio cultural como "os bens de natureza material e imaterial, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira" (BRASIL, 1988). Aqui se atenta para o critério da memória

nesse processo de consagração do patrimônio cultural. Independente do adjetivo que venha a qualificar patrimônio (cultural, natural, artístico, arqueológico, material ou imaterial) o termo está intrinsicamente associado à dimensão da memória (PELEGRINI, 2007).

Em seu estudo, Mesentier (2006) expõe as relações das áreas urbanas de valor patrimonial com a construção da memória social nas cidades, atentando para o reflexo de tal vínculo na formação socio-territorial. Em face disso, o autor defende que o patrimônio cultural edificado pode ser compreendido como suporte da memória social, em que "os edifícios e áreas urbanas de valor patrimonial podem ser tomados como um ponto de apoio da construção da memória social" (MESENTIER, 2006, p. 168).

Partindo do entendimento que memória social faz "referência ao que não foi presenciado", memória que é construída ao longo de muitas gerações, e que mantém vínculos diretos com as estruturas sociais, Mesentier (2006) assinala que a memória coletiva é socialmente construída e nesse processo a atuação do poder público em prol da preservação do patrimônio cultural corrobora tanto para a construção da memória como do esquecimento social.

Por essa lógica, Canclini (2013, p.193) nos conduz a refletir a quem esse patrimônio representou no processo de sua constituição enquanto tal, se pensarmos nos usos desenvolvidos em torno deste – o que nos permite ainda questionar a quem interessa a memória e o esquecimento impressos no patrimônio cultural. Diante disso, podemos perceber as relações de poder envolvidas na própria constituição do patrimônio, enquanto elemento de unificação, identificação da coletividade que se configura através de um processo seletivo.

A construção social do patrimônio cultural pode então ser compreendida através dos usos e apropriações que são operacionalizadas em torno desse, pois devemos entender que "os bens reunidos na história por cada sociedade não pertencem realmente a todos, mesmo que formalmente pareçam ser de todos e estejam disponíveis para que todos o usem" (CANCLINI, 2013, p.194). As configurações de tal cenário vão ao

encontro do que Canclini (2013) pontua como a participação desigual dos grupos sociais no processo de formação e manutenção do patrimônio.

O processo vivenciado no território de Juazeiro do Norte pode ser entendido não apenas pelo olhar dos grupos a quem interessa a consagração de determinados bens culturais, como ainda a dimensão de sacralidade que se tentou imprimir nesse patrimônio. Apoiando-se dessa forma não apenas na memória, mas ainda alinhado a interesses socioeconômicos, principalmente quando atentamos para o fato da atividade turística estar diretamente vinculada à religiosidade.

A identidade cultura de Juazeiro do Norte está intrinsecamente relacionada à imagem do Padre Cícero. O sacerdote Cícero Romão Batista nasceu em 24 de março de 1844 no município de Crato, desde muito cedo passou a dedicar-se a vida religiosa, ordenou-se no ano de 1870 no Seminário da Prainha em Fortaleza (WALKER, 1999). Em 1872 muda-se, com toda a família (mãe e irmãs) para o povoado de Juazeiro. De acordo com o relato do padre a decisão foi tomada após um sonho que teve com Jesus e os doze apóstolos orientando-o a cuidar do povo de Juazeiro (RAMOS, 2014; WALKER, 1999). Desde então o sacerdote passou a ser figura proeminente no cotidiano, principalmente após o "Milagre" assinalar, cronológica e historicamente, a inserção do Juazeiro como centro de peregrinação em 1889, quando a hóstia se transmutou em sangue, durante comunhão, na boca da beata Maria de Araújo. Desde então, o território tornou-se centro de atração de fiéis de diferentes partes do Brasil (RAMOS, 2014).

Mesmo com os atritos com a alta hierarquia da igreja – não por escolha de Padre Cícero, mas pelo fato de já não possuir condições de controlar as romarias rumo a Juazeiro, condenadas pelo bispo D. Joaquim por encará-las como movimento de fanáticos – a "terra da mãe de Deus" constitui-se em centro de atração de inúmeras pessoas, que não se arrefeceu nem com a suspensão da ordem e nem com a morte de Padre Cícero em 1934 (RAMOS, 2014).

A influência do sacerdote não se restringiu apenas à vida religiosa da população, mais ainda à vida política do território. Padre Cí-

cero envolveu-se diretamente com o movimento de emancipação do pequeno vilarejo de "*Joazeiro*" no ano de 1911 e na Sedição em 1914 (WALKER, 1999).

O legado de Padre Cícero foi além da sua passagem pelo município, contestando a tese de alguns que afirmavam que a cidade afundaria após a sua morte (RAMOS, 2014; WALKER, 1999). Conforme Ramos (2014), o crescimento populacional de Juazeiro do Norte, em sua origem, está atrelado às romarias. Para esse historiador, o fluxo constante de peregrinos e migrantes incrementou o comércio, a produção artesanal e agrícola, corroborando na consolidação da cidade como a mais importante da região do Cariri e do sul do Estado do Ceará (RAMOS, 2014, p. 15).

Além do simbolismo impresso nos espaços e bens que se apoiam na memória e/ou história de Padre Cícero, deve-se atentar para os interesses que perpassam a constituição desses como patrimônio do município. Dessa forma, consideram-se as relações e simultaneidades entre a construção do patrimônio social e o patrimônio institucional. Enquanto o patrimônio social remete aos processos sociais identitários, o segundo centra-se na institucionalização do patrimônio (ARAGÃO, 2015).

De acordo como Aragão (2015), o patrimônio social é o construído no centro de uma coletividade, não demandando de ações institucionais para que exista. No caso das ações do poder público de Juazeiro em prol da identificação e preservação, podemos observar que há interação entre essas duas perspectivas. Parte do que hoje é tombado – inclusive os bens aqui estudados – já eram entendidos como patrimônio cultural (patrimônio social) antes mesmo de sua institucionalização, ou seja, já tinham sido consagrados pela coletividade. A sua institucionalização segue uma lógica de que se orientam pelo impacto socioeconômico de outro movimento da coletividade, as Romarias.

Resultados e Discussões

As Romarias acontecem desde o "Milagre", há mais de cem anos, e corresponde aos períodos em que milhares de pessoas vêm de diferentes partes do Brasil, principalmente da região nordeste, demonstrar sua devoção/fé ao Padre Cícero. Fator que possibilitou o Juazeiro do Norte tornar-se um dos três centros religiosos mais visitados do Brasil, juntamente com Aparecida (SP) e Nova Trento (SC) (SETUR, 2020).

Cabe ressaltar que a falta de instrumento específico de salvaguarda das Romarias[4] não impossibilitou a construção de uma estrutura administrativa responsável pela gestão das atividades/práticas em torno dessas manifestações. Dessa forma, observa-se a relação intrínseca que se estabeleceu entre turismo e Romarias no Juazeiro nas últimas duas décadas.

Essa relação entre turismo e Romaria foi estabelecida como estratégica ainda no ano de 2000 através da sanção do Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano (PDDU)[5]. O Plano Estratégico de Desenvolvimento apresentado no PDDU traz como "Linha Estratégica 1" a orientação de tornar Juazeiro do Norte um importante centro de turismo religioso da América Latina (CEARÁ, 2000).

As Romarias, entendidas como elemento de indução do turismo na cidade, vêm associadas à perspectiva do desenvolvimento econômico. Por essa lógica, no decorrer do tempo percebe-se o envolvimento

[4] Apesar de não ter sido aprovado nenhum instrumento específico de registro até o presente momento, no ano 2019 foi aprovada lei estadual que incluiu as datas das Romarias no calendário oficial de eventos do Estado do Ceará. Ver: CEARÁ. LEI N.º 16.927, de 09 de Setembro de 2019. Ficam incluídas, no calendário oficial de eventos do Estado do Ceará, as datas de Romarias do município de Juazeiro do Norte. Disponível em: <https://www2.al.ce.gov.br/legislativo/legislacao5/leis2019/16927.htm>. Acesso em: 20 de jan. de 2021.

[5] O PDDU de Juazeiro do Norte, aprovado no ano 2000 é utilizado aqui como marco. A escolha desse se sustenta pelo fato do Plano Diretor ser apontado como instrumento básico de planejamento urbano (BRASIL, 1988). Dessa forma, atentamos aqui para a dimensão que é inserido o turismo nesse instrumento, atrelada ao desenvolvimento econômico. Atentamos ainda para a desatualização do mesmo, uma vez que de acordo com a Constituição de 1988 e o Estatuto da Cidade de 2001 há previsão para a revisão estipulada a cada dez anos.

do poder público em ações que tentam proteger legalmente bens que remetem a dimensão da religiosidade e da memória do Padre Cícero.

Quadro 1:

LEGISLAÇÃO EM VIGOR EM JUAZEIRO	
Decreto nº 1.385/2000	Declara patrimônio histórico, cultural e artístico do município de Juazeiro do Norte, o acervo do Museu Vivo de Padre Cícero e o monumento do Padre Cícero. Juazeiro do Norte.
Lei nº 4307/2014	Declara patrimônio cultural imaterial do povo juazeirense, as renovações (entronização) ao Sagrado Coração de Jesus e Maria e as tiradeiras de renovação de culto católico nesta urbe.
Lei n.º 4364/2014	Declara patrimônio cultural e material do povo juazeirense a Praça Padre Cícero Romão Batista e todo o seu complexo (Estátua do Padre Cícero Romão Batista em bronze, Colina do Horto, as árvores de juá, as palmeiras imperiais).
Lei nº 4400/2014	Declara patrimônio material e religioso do povo juazeirense e o Monumento em concreto da CEIA LARGA, situado na Serra do Horto.
Lei nº 4451/2015	Declara Patrimônio Material, Cultural e Religioso do Povo Juazeirense, a Via Sacra do Caminho do Horto e adota outras providências.
Decreto nº 459/2019	Institui o Tombamento Provisório de diversos bens localizados no Município de Juazeiro do Norte/CE.

Fonte: Legislação Municipal de Juazeiro do Norte. Disponível em: <https://juazeiro.ce.gov.br/Prefeitura/Legislacao/>.Acesso em: jan. 2021

Nesse processo de se criar uma estética que interligue demandas econômicas, planejamento urbano e dimensão simbólica do sagrado na cidade, Cordeiro (2010) pontua que a participação do poder público e da igreja na construção de "cenários artificiais" na tentativa de despertar o "imaginário do romeiro a respeito dos eventos ocorridos que deram origem ao fluxo de visitações".

Nessa construção de "cenários" por parte do poder público, deve-se atentar para uma distinção entre Cidade Santa e Cidade Santuário. Martins (1996) defende que Juazeiro constitui-se em uma Cidade Santa por ter sua história desenvolvida "a partir das mãos de um membro da Igreja, o Padre Cícero". A autora aponta que Cidades Santuários são de origens leigas, "progressivamente incorporadas á instituição oficial". Na Cidade Santa, conforme Martins (1996), o "iniciador fica guardado e cultuado na memória do povo seja como santo, conselheiro, messias, beato ou salvador", como no caso de Juazeiro e suas relações com o Padre Cícero.

Entretanto, podemos perceber que a dimensão leiga – poder público – tem se apresentado como agente determinante na configuração dessa relação entre a cidade e a imagem do sagrado/divino. Prova disso reside na patrimonialização dos bens culturais materiais que se vinculam a imagem de Padre Cícero e/ou a religiosidade.

A título de exemplo, podemos visualizar esse processo de atuação do poder público no processo de patrimonialização identificados como a dimensão do sagrado no espaço da Colina do Horto. As edificações, e o próprio espaço, são sem nenhuma dúvida, expressões de fé, consagrados pela coletividade e reconhecidos institucionalmente.

Mais do que patrimônio social, uma vez que são reconhecidos, identificados, "reverenciados" e cultuados como bens culturais pela coletividade, assim como elementos de devoção, também se constituem em patrimônio institucional. Apesar das tensões e desarticulações que giram em torno do processo de institucionalização dos bens que integram o complexo da Colina do Horto, (Casarão do Horto, Estátua do Padre Cícero e Igreja do Bom Jesus do Horto) pertencem há tempos e lógicas distintas.

Por mais que integrem hoje o rol do patrimônio institucional, podemos observar que esse processo se deu de forma desarticulada, fato que fica latente no espaço cronológico entre a aprovação dos instrumentos de preservação de cada bem imóvel. Dessa forma apresenta-se a seguir a institucionalização, através do tombamento, do espaço da Colina do Horto e dois bens imóveis (Casarão do Horto (Museu Vivo e Estátua do Padre Cícero) que nos permite pensar o patrimônio cultural edificado que se apoia diretamente na memória e história de Padre Cícero.

A Colina do Horto foi tombada em 2014 por legislação municipal. Fato peculiar desse processo é que o instrumento apresenta um "complexo" de bens geograficamente distantes entre si (em torno de 7,9 km de distância) que vai da Praça Padre Cícero para a Colina do Horto. De acordo com a Lei nº 4.364, de 12 de agosto de 2014 foi declarado patrimônio cultural e material do povo juazeirense a Praça

Padre Cícero Romão Batista e todo o seu complexo, considerando "o conjunto dos bens monumentais, arquitetônicos, histórico e paisagístico (arbóreo) existentes na Praça Padre Cícero Romão Batista", apontando que a conservação do espaço se torna de interesse público "pela sua vinculação a fatos memoráveis da história de Juazeiro do Norte e por seu excepcional valor histórico, cultural, material, arquitetônico e/ou paisagismo natural e de seu arbóreo" (JUAZEIRO DO NORTE, 2014). Em relação ao "complexo" dos bens que são contemplados pelo dispositivo:

> Art. 3.º - O tombamento a que se refere esta lei estende-se também:
>
> a) Estátua do Padre Cícero Romão Batista em bronze e em tamanho natural inaugurada em 11 de janeiro de 1925 e que em sua placa de inauguração datada de 24 de março de 1924, que se encontra no centro da praça;
>
> b) Colina do Horto, construída na gestão do Prefeito Coronel Francisco Neri da Costa Mourato, inaugurada em 22 de julho de 1936 e que se encontra no centro da praça;
>
> c) As árvores de juá, plantadas na década de 1930, em toda parte da praça;
>
> d) As palmeiras imperiais (JUAZEIRO DO NORTE, 2014);

Através desse instrumento podemos observar uma tentativa de se criar um "complexo" integrado, objeto de preservação. Elemento que dialoga com a tentativa de se constituir "cenários artificiais" (CORDEIRO, 2010). O que vem funcionando à medida que tais espaços são considerados como "cartão postal", pontos de referência turística do território, principalmente a Colina do Horto.

O empenho na constituição de tais cenários não parte apenas das ações do poder público, mas também do grupo religioso a quem pertence o espaço. De acordo com Cordeiro (2010), a Congregação Salesiana, que é herdeira e responsável pela administração dos bens de Padre Cícero, tem investido em uma nova concepção de romarias, e para tal, tem se apoiado em uma perspectiva mercadológica na gestão do espaço:

> (...) os salesianos passaram a administrar o complexo de visitação da colina do Horto – Igreja, Museu Vivo do Padre Cícero, quatro capelas, Santo Sepulcro, praças e o arrendamento de prédios para restaurante e lojas, com uma ótica mercadológica voltada para captação de um visitante com outro perfil de

> consumo. Nos planos dos salesianos, o Horto deveria se tornar numa área aprazível, com atmosfera bucólica, bem equipada em serviços e segura, para as famílias visitarem e orarem. Para alcançar esse objetivo, as imediações da colina do Horto passaram, desde o início da década de 1990, por enobrecimento urbanístico centrado na pavimentação de uma área superior a 20 mil metros quadrados em torno da estátua do Padre Cícero, arborização da praça, reflorestamento de toda área circundante, sinalização turística da área, cadastramento de vendedores ambulantes, ampliação de efetivo policial, além da construção de estacionamentos e início da construção de santuário com capacidade de recepção semelhante ao de Aparecida do Norte, em São Paulo (CORDEIRO, 2010, p.118).

Dos bens do complexo da Colina do Horto, o Casarão é o bem mais antigo, foi construído em 1907, o local era utilizado por Padre Cícero como refúgio para retiro espiritual. O Casarão pode ser dividido em duas partes: a Capela do Bom Jesus do Horto e o Museu Vivo. O Museu Vivo do Padre Cícero foi instalado em 1999 através do projeto de revitalização do Casarão. Identificado como um museu de arte religiosa, o espaço é compartimentado entre as ambientações das encenações do cotidiano do Padre Cícero e as salas dos ex-votos (BRITO, 2012).

Em termos de preservação, o museu teve seu acervo tombado antes mesmo do Casarão (tombado provisoriamente pelo Decreto nº 459/2019) através do Decreto municipal nº 1.385/2000, também foi registrado pelo IBRAM através do Cadastro Nacional de Museus (IBRAM, 2011). O imóvel é de natureza privada, mantido pela Entidade Afilhados do Padre Cícero, no entanto não é cobrado nenhum tipo de taxa para visitar o espaço. Brito (2012) observa que, embora seja um museu privado a impressão que fica é que se trata de um museu público, não apenas pelo fato de ser aberto, gratuitamente ao público, mas por conta do compartilhamento de histórias através dos inúmeros ex-votos exposto. O museu se insere na dinâmica de dotar de sacralidade o espaço, o Casarão do Horto.

A ideia da criação do museu é tecida dentro de uma lógica de racionalização de ritos e práticas. O Museu Vivo do Padre Cícero atende não apenas a necessidade de institucionalização dessa dimensão pa-

trimonial através da sacralidade, mais ainda a de atração, uma vez que se apresenta como lugar, por excelência, de encerramento de ciclos (depositar o ex-voto como forma de agradecer a uma graça ou milagre alcançado), através dos ritos que se pautam na sobrenaturalidade dos milagres intermediados pelo sacerdote.

A estátua do Padre Cícero, de 27 metros (da base até a cabeça), é hoje um dos principias símbolos da cidade de Juazeiro do Norte (RAMOS, 2014). Construída por iniciativa do então prefeito Mauro Sampaio 1969, foi esculpida pelo arquiteto Armando Lacerda e o engenheiro Rômulo Ayres.

O local para construção do monumento foi estratégico e remete ainda a mística que se tentou imprimir no percurso de patrimonialização do espaço. O lugar em que foi edificada a estátua havia um "monumento natural", uma árvore Timbaúba, chamada pelos moradores e romeiros de "pé de Tambor". Utilizada como "anteparo ao sol e proporcionando acolhimento para o descanso" para os que iam até o local acompanhar Padre Cícero, a árvore de tamanho descomunal era considerada sagrada (ARAGÃO, 2015). O pé de Tambor acabou sendo derrubado, na década de 1960, para dá lugar a antenas de grande porte para captação das imagens. Conforme Aragão (2015), as ações impetradas na substituição de um símbolo considerado arcaico por um signo da modernidade se deram através de "forças antagônicas à religiosidade popular da época", a Igreja Católica e o Estado.

A construção da estátua emerge nesse cenário de confluência entre poder público e Igreja Católica. A derrubada do Pé de Tambor acabou gerando revolta dos fiéis que tinham o espaço da Colina do Horto como sagrado, assim como seus bens eram reminiscências do Padre Cícero. A estátua surge no bojo desses arranjos políticos, que para Aragão (2015) teve como função principal "controlar as emoções e os sentimentos dos moradores e romeiros".

Para Aragão (2015) o processo pode ser lido como a construção de um "patrimônio político" que acabou por transformar-se em "patrimônio devocional". Para o autor, a estátua que em um primeiro

momento foi conformada pelos interesses da classe política acabou cedendo lugar ao "patrimônio" dominado e (re)apropriado pelos imaginários criativos e transformado em herança comum" (ARAGÃO, 2015).

No que toca às medidas de proteção, como já foi pontuado acima, há uma relação conflituosa, porém nos permite considerar que o monumento constitui-se hoje em "patrimônio institucional", à medida que o poder público vem atuando na sua conformação institucional, operacionalizando-o como "símbolo". A estátua, apesar de ser tombada desde o ano 2000, ocorreu tentativa de tombá-la em outras instâncias.

Em 2010, por força do centenário de Juazeiro que se aproximava, município e Estado solicitaram junto ao Iphan o tombamento do monumento como patrimônio artístico e cultural nacional (DIÁRIO DO NORDESTE, 2010). Em documento do Iphan sobre os bens tombados e processos de tombamento em andamento atualizado no ano de 2017, a situação da estátua ainda encontrava-se em instrução[6], já em uma lista lançada no ano 2019 o processo consta como indeferido[7].

Já em 2019, ano que a estátua completaria 50 anos, foi aprovado na Assembleia Legislativa o PL nº 628/2019 que reconheceu a estátua do Padre Cícero como Patrimônio Histórico e Cultural do Ceará. Efetivamente isso não implica o desenvolvimento de políticas de preservação, mas apenas ação de reconhecimento do bem como elemento importante na vida cultural e econômica do município, uma vez que o PL enfatiza a dimensão do turismo rumo a Juazeiro do Norte e o consumo de seus bens patrimoniais.

Por mais que pertençam a tempos distintos, a construção representativa, simbólica e material destes bens congrega e dialoga com a dimensão do sagrado. Mais do que patrimônio cultural edificado – quer

6 IPHAN. BENS TOMBADOS E PROCESSOS DE TOMBAMENTO EM ANDAMENTO - CEARÁ (Atualização: 17/11/2017). Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Ceara_bens_tombados_novembro_2017.p df >. Acesso em: Jan. de 2021.

7 IPHAN. BENS TOMBADOS E PROCESSOS DE TOMBAMENTO EM ANDAMENTO - CEARÁ (Atualização: 25/11/2019). Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Bens%20tombados%20e%20processos%2 0de%20tombamento%2025-11-2019.pdf>. Acesso em: Jan. de 2021.

pelo poder público, quer pela coletividade/fiéis – o território passou a ser identificado e significado como "espaço sagrado" (RAMOS, 2014), e seus monumentos e manifestações da religiosidade podem ser lidos por essa lógica.

A institucionalização desses bens além da legitimação normativa - que corrobora e se sustenta na representatividade atrelada a dimensão do sagrado - demonstram a dificuldade de integração, por parte do poder público, na constituição de medidas e políticas articuladas. A fragmentação dos instrumentos de proteção e preservação nos permite compreender a urgência em se pensar a articulação não só das ações do poder público, como outros atores envolvidos nos usos e apropriações do patrimônio cultural do município, como a igreja.

Considerações Finais

Discutir o patrimônio cultural de Juazeiro do Norte implica quase que simultaneamente pensar sobre a história de Padre Cícero Romão Batista. Hoje já se reconhece a importância social, cultural e econômica das Romarias para o munícipio, fator que implica nas estratégias do poder público na conformação/controle de determinados bens que se apresentam como elementos de reminiscência. Mais do que a expressão de religiosidade, as Romarias hoje constituem em um elemento importante da atividade turística no município.

O que podemos compreender através do estudo dos bens materiais que integram o patrimônio cultural de Juazeiro é que vem sendo institucionalizados alinhados à memória de Padre Cícero na tentativa de se construir ambiente em consonância com o movimento das Romarias.

Para além da dimensão do sagrado, a inserção de determinados bens imóveis no rol do patrimônio do território vem orientando-se nos últimos vinte anos pela perspectiva do desenvolvimento econômico, uma vez que se estabelece relação entre estes bens e o fluxo constante de visitantes ao município. Dessa forma, concordamos com Cordeiro (2010, p. 84) quando essa defende que há um processo de "construção de cenários artificiais".

Na discussão aqui traçada podemos compreender a importância que assume determinado espaço no processo de patrimonialização encabeçado pelo poder público. No caso específico da Colina do Horto encontram-se bens que em sua constituição seguem lógicas distintas. O Casarão do Horto observa-se que ocorreu uma (re)significação de um imóvel que já existia. A integração das múltiplas histórias de graças alcançadas pelos fiéis do Padre Cícero reforçam a dimensão do sagrado. De local de refúgio, o Casarão passa a existir e dá espaço ao museu de múltiplas histórias, que reforçam a divindade do padre, intermediário do divino.

A estátua por outro lado, foi pensada e construída a partir de uma perspectiva política, alinhada aos interesses de tal setor. No entanto, acabou por se (re)apropriada como símbolo material da memória de Padre Cícero pela coletividade. Nesse sentido observamos um movimento inverso, que não parte inicialmente do coletivo, mas acaba por se tornar elemento público/coletivo do imaginário.

Ambos os bens nos permitem compreender como é tecida a identidade não só do espaço, mas dos bens, com a dimensão do sagrado. "Aqui viveu o Padre Cícero! Lá era o local de oração do padre. Aqui ficava o pé de Tambor! Nessas salas estão as "provas" (ex-votos) dos milagres do Padre!" A uma invocação quase que constante da memória do padre para legitimar a dimensão sagrada dos espaços e dos bens. Assim como na canção de João Silva e Luiz Gonzaga, o Padre Cícero está vivo, e essa "presença" simbólica é aproveitada tanto pela Igreja Católica como pelo poder público. Aclamado e reverenciado como santo popular, por mais que ninguém na terra do Padre encontre uma imagem sua dentro das igrejas, o Padre Cícero faz parte da história e memória da população sertaneja. Nos altares improvisados das casas, nas renovações do Sagrado Coração de Jesus, nas praças, outdoors, na frente de lojas, nas nomenclaturas de avenidas, ruas, memoriais, entre outros, que fazem qualquer indivíduo identificar o Juazeiro do Norte como a terra do Padre Cícero.

Referências

ARAGAO, Raimundo Freitas. Um estudo geográfico sobre geopolítica da visibilidade, marcação espacial, conflitos e tensões do patrimônio religioso urbano estátua de Padre Cícero na cidade de Juazeiro do Norte–Ceará-Brasil. Elisee: Revista de geografia da UEG, v. 4, n. 2, p. 34-58, 2015.

BRASIL. Lei nº 11.904, de 14 de Janeiro de 2009. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. Disponível em:<http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007- 2010/2009/lei/l11904.htm>. Acesso em: dez. de 2020.

BRITO, Carla Façanha. Proposta de categorização dos ex-votos do casarão: o museu vivo do Padre Cícero em Juazeiro do Norte-CE. 2012.

CANCLINI, Nestor Garcia. Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4ª edição. São Paulo: Editora: EDUSP, 2013.

CANCLINI, Néstor García. O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional. Revista de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, v. 2, p. 95-115, 1994.

CEARÁ. Decreto-lei n° 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: jan. de 2021.

CORDEIRO, Maria Paula Jacinto. Entre chegadas e partidas: dinâmicas das romarias em Juazeiro do Norte. 2010.

DIÁRIO DO NORDESTE. Estátua de Padre Cícero espera por tombamento (06.10.2010). Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/regiao/estatua-de-padre-cicero-espera-por-tombamento-1.571889>. Acesso em: jan. de 2021.

DIÁRIO DO NORDESTE. Iphan quer tombar Estátua do Padre Cícero (10.07.2010). Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/regiao/iphan-quer-tombar-estatua-do-padre-cicero-1.340237>. Acesso em: jan. de 2021.

FUNARI, Pedro Paulo; PELEGRINI, Sandra. Patrimônio histórico e cultural. Zahar, 2006.

JUAZEIRO do Norte. Decreto nº 1.385, de 03 de outubro de 2000. Declara patrimônio histórico, cultural e artístico do município de Juazeiro do Norte, o acervo do Museu Vivo de Padre Cícero e o monumento do Padre Cícero. Juazeiro do Norte, 2000.

JUAZEIRO do Norte. LEI nº 4364, de 12 de agosto de 2014. Declara patrimônio cultural e material do povo juazeirense a Praça Padre Cícero Romão Batista e todo o seu complexo. Juazeiro do Norte, 2014.

JUAZEIRO DO NORTE. Decreto nº 459, de 27 de Maio de 2019. Institui o Tombamento Provisório de diversos bens localizados no Município de Juazeiro do Norte/CE, 2019.

MARTINS, Maria Cristina de Castro. Juazeiro. A Nova Jerusalém: Um Estudo sobre a Organização Simbólica do Espaço Sagrado em Juazeiro. Dissertação (Mestrado em Sociologia) Programa de Pós-graduação em Sociologia. Universidade Federal do Ceará. Fortaleza – CE, 1996.

MESENTIER, Leonardo Marques de. Patrimônio urbano, construção da memória social e da cidadania. Revista Vivência, p. 167, 2006.

MINAYO, Maria Cecília DE Souza; DESLANDES, Suely Ferreira; GOMES, Romeu. Pesquisa social: teoria, método e criatividade. Editora Vozes Limitada, 2011.

PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. O patrimônio cultural e a materialização das memórias individuais e coletivas. Patrimônio e Memória, 2007, 3.1: 87-100.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. O meio do mundo: território sagrado em Juazeiro do Padre Cícero. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2014.

SANTOS, Igor Vieira. A influência do Padre Cícero na forma e imagem da cidade de Juazeiro do Norte. 2019.

SETUR. PESQUISA SOBRE O CICLO DE ROMARIA 2019-2020. Juazeiro Do Norte-Ce, Secretaria de Turismo e Romaria de Juazeiro do Norte-CE. Disponível em:<http://www2.juazeiro.ce.gov.br/arquivos/RELATORIO-PESQUISA.pdf>. Acesso em: Jan. de 2021.

WALKER, D. Pequena biografia de Padre Cícero. 5 ed. Juazeiro do Norte: Rocket Edition, 1999.

GESTÃO EM ARTES, EDUCAÇÃO E AS CONTRIBUIÇÕES DO SOCIALISMO CUBANO

Raissa Conrado Biriba - raissabiriba@gmail.com[1]

Palavras-chaves: Gestão em Artes; Educação; Socialismo Cubano; Desenvolvimento Social.

Resumo: O artigo analisa as contribuições do socialismo cubano para a temática da Gestão em Artes, vislumbrando a necessidade de aprofundamento, qualificação e ampliação do debate dentro do setor das Artes no Brasil e pela própria classe artística. Ao abordar a temática da Gestão em Artes na sua correlação com as políticas de Educação no Brasil - bem como os fatores que contribuem para o seu entendimento enquanto caminho de transformação social – aproximamos nossos olhares para a experiência de um país como Cuba, cuja legitimidade e processo histórico de valorização da cultura e das Artes culminaram no Triunfo da Revolução Socialista Cubana em 1° de Janeiro de 1959. Entendido o caráter de mobilização social das Artes, nossa discussão convoca temas como desenvolvimento social e combate ao racismo sob o viés das Políticas de Educação e das Artes, com vistas a incitarmos um debate sobre o papel da Gestão em Artes na sociedade brasileira.

Introdução

A temática da Gestão em Artes tem sido alvo de debate no campo artístico, visto que se apresenta como um caminho possível para se

[1] Doutoranda em Dança pelo Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA. Mestra em Cultura e Sociedade pelo Poscultura (IHAC/UFBA). Membro do Grupo de Pesquisa GIRA - Grupo de Pesquisa em Culturas Indígenas, Repertórios Afrobrasileiros e Populares, da Escola de Dança da UFBA.

pensar a sustentabilidade da área no Mercado Cultural. Apesar da existência de leis e políticas públicas de incentivo à cultura que oferecem suporte financeiro a uma parcela desses profissionais, a permanência dos mesmos na economia é influenciada por variados fatores, que delimitam e colocam em questionamento o futuro da referida classe profissional.

Para Pierre Bourdieu (2007), em um dos seus clássicos "A economia das trocas simbólicas", esses fatores são compreendidos nas relações que se estabelecem entre os indivíduos e a chamada *estrutura social* - quando percebemos que o nosso lugar na pirâmide social hegemônica influencia nas condições, características econômicas e socioculturais que ocuparemos na sociedade. No caso da área das Artes, a mesma é afetada por ditas dinâmicas da estrutura, as quais acabam impondo barreiras ao desenvolvimento das práticas artísticas e à sobrevivência do setor, não obstante à comprovada importância e legitimidade desse campo profissional.

Segundo autores como Anita Simis, Gisele Nussbaumer e Kennedy Piau Ferreira (2018), em recente publicação da obra intitulada "Políticas culturais para as Artes", "muitos artistas priorizam o trabalho que envolve a instauração da obra e sua circulação social em detrimento da tarefa necessária de problematizar os impactos das políticas culturais nesses processos de produção e difusão" (SIMIS; NUSSBAUMER; FERREIRA, 2018, p.27), o que coloca em evidência a complexidade do debate sobre Gestão em Artes e uma necessidade de aprofundamento nas formas de qualificação dos próprios artistas e atores desse ramo.

Juntamente a isso, o desmonte no cenário das políticas culturais tem ocasionado retrocessos no campo artístico – fato que pode ser constatado com a extinção do Ministério da Cultura no Brasil[2]– e, de outro modo, tem impulsionado movimentos sociais por garantia de direitos aos artistas e profissionais da cultura, a exemplo da Aprovação

[2] O Ministério da Cultura foi extinto em 1º de janeiro de 2019, com a reforma administrativa do governo de Jair Bolsonaro. Ver medida provisória nº 870, publicada em edição especial do Diário Oficial da União, disponível em: https://www.in.gov.br/materia/-/asset_publisher/Kujrw0TZC2Mb/content/id/57510830 (Acesso em 07/02/21)

da Lei Aldir Blanc[3] no ano de 2020. Portanto, o momento atual aponta para o fortalecimento das lutas por mudanças cada vez mais robustas na estrutura, as quais permitam maior consolidação de uma classe artística e do setor das Artes como campo profissional indispensável para a sociedade brasileira.

Assim nos relembra o antropólogo cubano Jesús Guanche (1983), quando considera que "a arte é o reflexo criador da realidade por meio de imagens sensíveis que implicam um sistema de transmissão gnosiológica, ideológica e estética[4]" (GUANCHE, 1983, p.55, tradução nossa). Para ele, a arte é um dos comunicadores fundamentais das ideias políticas, pelo seu caráter estético "que rebaixa as fronteiras das línguas e das culturas[5]" (ibidem, p.56, tradução nossa). Neste sentido, a experiência de um país como Cuba, que possui ampla contribuição no campo das políticas de cultura e educação pelas Artes, nos convida a acreditar em um modelo de Gestão em Artes no Brasil que possa oferecer uma perspectiva de futuro mais consolidada para os artistas, conforme tentaremos discutir no decorrer deste artigo.

"Cuba Livre!": o lugar das Artes e a Revolução Cubana de 1959

A legitimação do lugar das Artes em Cuba tem início desde os movimentos independentistas - quando o país se tornou uma república independente da Espanha em 1898. Contudo, a fundação da República de Cuba aconteceu apenas em 1902, em virtude da ocupação norteamericana na ilha no período de 1898 a 1902. Neste período, se instaurou uma espécie de neocolonialismo no interior da estrutura do governo republicano até meados de 1958 - antes do triunfo da Revolução Socialista Cubana em 1º de Janeiro de 1959. (DÍAZ, 2016, p.14)

[2] 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. Fonte: https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/lei-n-14.017-de-29-de-junho-de-2020-264166628. (Acesso em 05/02/21)

[4] Do original: "el arte es el reflejo creador de la realidad por medio de imágenes sensibles que implican un sistema de transmission gnoseológica, ideológica y estética" (GUANCHE, 1983, p.55)

[5] Do original: "que rebase las fronteras de las lenguas y las culturas" (GUANCHE, 1983, p.56)

Para a pesquisadora cubana Ana Suárez Díaz (2016), apesar do estabelecimento da república independente, a luta contra a dominação estrangeira permaneceu no país até meados de 1958 - o qual engajou um movimento anti-imperialista contra à intromissão dos EUA[6] em todas as esferas da vida cubana. Tal posicionamento ainda está em vigor nos dias atuais, diante dos bloqueios econômicos impostos pelos Estados Unidos contra Cuba, na medida em que a mesma afronta os ideiais capitalistas e o imperialismo norteamericano, ao existir como o maior exemplo da permanência do socialismo no mundo. Isso compromete não apenas as suas alianças políticas e econômicas com outros países, como interfere no próprio desenvolvimento de um socialismo do século XXI[7].

A instauração da República de Cuba foi balisada por dois pensamentos, cujos consideramos de significativo valor para compreender o caminho percorrido até a Revolução Socialista Cubana: (1) a cultura como construção social; (2) as epistemologias críticas como práticas de conhecimento que permitem intensificar a vontade de transformação social (DÍAZ, 2016, p.12). Em virtude da realidade de combate à dominação norteamericana no território, o fortalecimento da ideia de uma "cubanização" favoreceu um novo âmbito de criação, circulação e consumo da cultura, por meio de diversas iniciativas que contribuíram para "ativar dispositivos que, ainda movido por uma estratégia lucrativa direta a médio e longo prazo, conscientes ou não, atuavam em benefício do fomento, desenvolvimento e financiamento dessa cubanidade[8]" (DÍAZ, 2016, p.17, tradução nossa). Nesta direção, foram implantados e oficializados três vetores para a o desenvolvimento e institucionalização da cultura no país em Maio de 1902, os quais consistiram na (i) institucionalização da responsabilidade e gestão do Estado sobre a cultura na vida nacional; (ii) criação de instituições culturais independentes; (iii) dinamização da iniciativa privada em torno da atividade cultural.

[6] Estados Unidos da América

[7] Sobre o socialismo do século XXI, ver: VELÁZQUEZ, Natasha; BLANCO, Dolores [Orgs]. Pensar Cuba hoy: forzando los bordes – La Habana: Editorial UH, 2018)

[8] Do original: "*en activar dispositivos que, aunque movidos por una estrategia lucrative directa a mediano y largo plazo, conscientes o no, actuaban en beneficio del foment, desarrollo y afianzamiento de esa cubanidad*". (DÍAZ, 2016, p.17)

Algumas iniciativas oriundas desse processo são relatadas por Danay Ramos Ruíz (2016), as quais ganharam destaque no período da gestão de Raúl Roa como Diretor de Cultura do Ministério da Educação nos anos de 1949-1950. O autor considera que a gestão de Roa traçou os rumos de uma política cultural em Cuba - que se consolidou de forma "muito mais grandiosa[9]" (ibidem, 227, tradução nossa) na Revolução Socialista, mas se pode perceber pontos de continuidade nas políticas da Revolução.

Um dos aspectos fundamentais da Direção de Cultura conduzida por Roa foi uma preocupação com o campo editorial, em que foram incrementadas publicações de coletâneas e periódicos já existentes em dita instituição, tais como: os *Cuadernos de Cultura, os Grandes periodistas cubanos, a Revista cubana, a Revista cubana de filosofia* e *a Revista de arqueologia y etnologia*; e também a criação de novas revistas voltadas à divulgação e consumo da Arte, Filosofia, dentre outros assuntos - a saber: os *Clásicos cubanos, Contemporáneos, Epistolario, Precursores, Poesía, Estudios y ensayos, Cuadernos de Arte, Bibliografía cubana, Biblioteca Bachiller y Morales* (RUÍZ, 2016, p.222).

Para Roa era evidente "dentro da sua concepção de política cultural, que o campo editorial era muito importante para poder desenvolver esta política em geral[10]" (ibidem). Por isso, uma das principais ações da sua gestão foi também o desenvolvimento das feiras de livro, que aconteciam em Cuba desde 1940 e tiveram significativo destaque no período. As mesmas se caracterizavam como:

> uma festa de cultura geral, onde as pessoas podiam conseguir os livros da Direção de Cultura de forma gratuita, e outros muito mais baratos e, por sua vez, relacionar-se com a cultura em um sentido mais amplo, onde havia ballet, piano, música coral, etc. Era um fenômeno muito heterogêneo[11]. (RUÍZ, 2016, p.224, tradução nossa)

[9] Do original: "*mucho más grande*" (RUÍZ, 2016, p.227)

[10] Do original: "*dentro de su concepción de política cultural, que el campo editorial era muy importante para poder desarrollar esta política en general*".

[11] Do original: "*una fiesta de cultura general, donde las personas podían conseguir los libros de la Dirección de Cultura, de forma gratuita, y otros mucho más baratos y, a la vez, relacionarse con la cultura en un sentido mucho más amplio, donde había ballet, piano, música coral, etc. Era un fenómeno muy heterogéneo.*" (RUÍZ, 2016, p.224)

Outra importante iniciativa na gestão de Raul Roa foram as chamadas Missões Culturais, que tinham o propósito de mobilizar a cultura de/para outras regiões do país. Segundo Ruíz.

> Para Roa era muito importante tirar o foco da cultura de Havana, por isso surgiram as missões. [...] não se tratava somente de levar a cultura para as massas, como seria em um discurso mais demagógico, mas de elevar o espírito desse povo para que pudessem assimilar a cultura em todas as suas formas de expressão. Significa dizer que há uma forma de união do popular e do culto, ainda que há pessoas que digam que não, mas sim, estavam bastante distanciados; ele trata de aproximá-los e também de ampliar o conhecimento no campo da literatura, dos livros; propiciar que as pessoas lessem, [...] que o livro estivesse ao acesso, que fosse grátis, que as pessoas pudessem compra-lo, pudessem tê-lo, pudessem se motivar com esse tipo de leitura[12].

Tal preocupação com o acesso à leitura, bem como o incentivo ao pensamento crítico – como já mencionado anteriormente enquanto um dos princípios da instauração da República em Cuba – impulsionou o avanço dos ideais socialistas e movimentos revolucionários no território, cujos culminaram no Triunfo da Revolução Socialista Cubana em Janeiro de 1959. Esta, conduzida por intelectuais, estudantes e ex-escravizados, dissipou a ideia de cultura como uma das esferas "tão ou mais importantes para o desenvolvimento social e, portanto, suscetíveis de ser beneficiadas adiante, com atenção particularizada e potencial subvenção estatal[13]" (DÍAZ, 2016, p.28, tradução nossa) – sendo um dos aspectos motores do desejo por Revolução.

Nesta direção, os movimentos independentistas e os ideais socialistas revolucionários engajaram um modelo de Gestão Cultural vol-

[12] Do original: "*Para Roa era muy importante sacar la cultura de La Habana, por eso surgieron las misiones. […] no se trataba solo de bajar la cultura a las masas, como podría ser en un discurso muy demagógico, sino de elevar el espíritu de este pueblo para que pudiera asimilar la cultura en todas sus formas de expresión. Es decir que hay una forma de union de lo popular y de lo culto, aunque hay personas que dicen que no, pero sí, estaban demasiado distanciados; él trata de aproximarlos, y también ampliar el conocimiento en el campo de la literature, de los libros; propiciar que la gente leyera, […] que el libro esté al acceso, que sea gratis, que la gente pueda comprarlo, pueda ternerlo, pueda motivarse hacia ese tipo de lectura.*" (RUÍZ, 2016, p.227)

[13] Do original: "*tan o más importantes para el desarrollo social y, por tanto, susceptibles de ser beneficiadas en lo adelante, con atención particularizada y potencial subvención estatal*" (DÍAZ, 2016, p.28)

tado para a ampliação e fomento de um pensamento em cultura, que impulsionou um outro olhar sobre as Artes, como expressão indispensável para a vida cubana e para o próprio desenvolvimento da nação. Por isso, pensar a Gestão em Artes de forma a ampliar uma visão por vezes fragmentada ou separada da estrutura social – a qual coloca os artistas como reféns da mesma – nos permite compreender o setor das Artes não apenas como parte integrante de um Mercado Cultural, mas na sua devida importância para o desenvolvimento social do país.

Aqui, é necessário perceber que as contribuições do socialismo cubano quanto à uma conscientização política, sociocultural, étnica e identitária em Cuba por meio da ampliação do acesso e fomento às Artes, nas suas diversas formas expressão – através das feiras de livro, do incentivo à leitura, das missões culturais e outras ações que não caberiam nestas páginas – se configuram como uma prática de Gestão em Artes atrelada à educação. Isso nos faz perceber o potencial de ambas áreas de conhecimento, as quais possibilitaram a consolidação do projeto da nação socialista cubana. Sobre essa relação, as palavras de Eduardo Torres-Cuevas nos dizem que:

> O importante na ideologia de formação do pensamento cubano é que este vai criando primeiro a consciência de quem somos para depois edificar a nação; uma nação conscientemente formada, a partir da criação de um conhecimento próprio. Neste aspecto, nos diferenciamos do que ocorre em outras partes da América Latina onde o pensamento da independência americana é o que cria a nação primeiro e motiva o estudo para o desenvolvimento da consciência[14]. (TORRES-CUEVAS, 2016, p.45, tradução nossa)

Em outras palavras, de nada adianta habitarmos um território tão vasto em sua diversidade de práticas e expressões artístico-culturais, quando nossas mentalidades ainda se constroem sob um viés da colonialidade – que nos aparta da nossa desigual e excludente realidade brasi-

[14] Do original: *Lo importante que tiene la ideología en la formación del pensamiento cubano esque este va creando primero la conciencia de quienes somos para después edificar la nación; una nación conscientemente formada, a partir de la creación de un conocimiento propio. En este aspect nos diferenciamos de lo que ocurre en otras pasrtes de América Latina donde el pensamiento de la independencia americana es el que crea la nación primero y motiva el studio para el desarrollo de la conciencia*. (TORRES-CUEVAS, 2016, p.45)

leira. Assim, se quisermos avançar em um modelo de Gestão em Artes, enquanto possibilidade de melhores condições futuras para os artistas, as Artes e suas práticas, é necessário perceber que esse debate perpassa por problemáticas mais urgentes, as quais explicitaremos a seguir.

Gestão em Artes, Educação e desenvolvimento social: a política de *Apartheid* no Brasil

As sucessivas conjunturas dos governos brasileiros e suas políticas educacionais revelam uma realidade de *Apartheid* ainda pouco discutida no Brasil, quando se sabe que a população negra que frequenta o ensino público sofre cotidianamente com o sucateamento das Escolas - o qual é promovido a partir de diversos mecanismos do sistema: a falta de professores, a negação do seu direito à qualificação, os baixos salários, a falta de estrutura e segurança, a ausência de acesso às novas tecnologias e os inúmeros cortes no orçamento da Educação Pública brasileira em nível básico e superior.

Do outro lado, a privatização da educação tem se legitimado no país, na medida em que se permitiu e permite um livre campo de instauração das empresas de educação com professores qualificados, melhores salários, estruturas físicas com aparato tecnológico, esportivo e de lazer, onde a população branca - que detém os privilégios socioeconômicos no Brasil - ocupa os lugares de poder na sociedade.

Um país que ocupa o 9º ranking de desigualdade social do mundo[15], que possui uma política neoliberal de privatização da educação legitimada a cada dia, nos faz enxergar o *Apartheid* educacional que se instaura no Brasil: onde a política de educação age como um canal de controle social. O mesmo se estabelece de forma silenciosa, enquanto se perdura a ideologia de um mito de democracia racial no país. Mecanismo este que configura a gravidade do cenário de desigualdade, discriminação e exclusão étnica-racial camuflado, comprometendo o acesso à qualificação do maior contingente populacional brasileiro – a

[15] Conforme notícia publicada no Portal WEB da Revista Exame. Disponível em: https://exame.com/economia/brasil-e-nono-pais-mais-desigual-do-mundo-diz-ibge/ (Acesso em 12/04/21)

população afrodescendente. Tal fato, consequentemente influi nas posições de menor prestígio que a população negra e mestiça ocupa na sociedade. Assim nos explica a pesquisadora Amélia Conrado (2006), quando nos alerta que:

> A ideologia dominante inculca na sociedade que uma justificativa deste abismo se dá somente pela questão econômica e não racial. Tal lógica vem sendo derrubada por diversos estudos (RAMOS, 1935; NASCIMENTO, 1950; FERNANDES, 1989; MUNANGA, 1996, 2001; entre outros); todavia, a compreensão dos estudos acerca de classe sociais e estratificação social são imprescindíveis. (CONRADO, 2006, p.43)

A autora ressalta ainda, que mesmo com os princípios de valorização e exaltação da pluralidade cultural e diversidade assegurados por lei; assim como do reconhecimento histórico referente à contribuição do povo negro para a construção do país; há resistências contrárias que impedem que isso aconteça, as quais se configuram como expressões evidentes da discriminação e do racismo brasileiro (CONRADO, 2006, p.40). Sobre esse aspecto, a pesquisadora Ana Célia da Silva nos explica que:

> As posições e vantagens assimétricas dos negros em uma sociedade onde todos são considerados iguais, são atribuídas a uma desigualdade natural, quando na verdade são geradas por diversos mecanismos de recalque do outro, que visam manter privilégios dos grupos considerados na sociedade, desconstruindo a identidade e a ação política do povo negro, tendo como referência a sua raça (SILVA, 2011, p.76).

Neste sentido, é imprescindível que o debate sobre Gestão em Artes e Educação na sua correlação com a ideia de *desenvolvimento social*, contribua com a possibilidade de se transformar as posições de desigualdade, que devem ter como desafio principal o combate ao racismo, às formas de preconceito e discriminação racial no país. Somente assim, acreditamos que se pode pensar em uma política de Gestão em Artes no Brasil mais democrática e eficaz. Caso contrário, estaremos muito distantes de um futuro consolidado nas Artes, uma vez que a engrenagem do Mercado Cultural depende de uma circulação e consumo da cultura que seja abrangente a todas as pessoas – como pode ser visto em Cuba.

No caso do Brasil, uma vez que a Educação e as Artes não são aliadas da Gestão Cultural, o campo é facilmente cooptado pelos interesses do capitalismo hegemônico – pautados em ideais colonialistas e discriminatórios - quando constatamos os grandes investimentos na Indústria Cultural de Massa, em que os aportes financeiros governamentais e empresariais são voltados em sua maioria para o esse consumo.

Corroboramos com Adolfo Colombres (2014), quando nos relembra que, somente por meio dos saberes culturais que "destilam dos lugares será possível formular novos sistemas globais, verdadeiramente justos, sustentáveis e sobretudo éticos[16]" (COLOMBRES, 2014, p. 329, tradução nossa). Neste sentido, e tomando a experiência de um país socialista como Cuba, pensar a globalidade dos processos de Gestão em Artes, juntamente a uma tomada de consciência sobre "as relações democráticas que queremos[17]" (MORIN; DÍAZ, 2017, p.55, tradução nossa) deve servir como motor para um futuro diferente, não apenas para os artistas, mas para a sociedade como um todo. Somente assim é que começaremos a suspeitar que "hoje existe um divórcio entre a educação e essa política porque a educação está falhando na sua função de preparação dos seres humanos para a vida.[18]" (ibidem, 2017, p.56, tradução nossa).

Além disso, é importante lembrar que a insurgência dos debates antirracistas, contra-coloniais e decoloniais no setor da cultura e das Artes em plena segunda metade do século XXI, nos alerta para um tema que deve ser não apenas evidenciado e tratado insistentemente por gestores e artistas, mas sobretudo transformados em ações políticas de reparação e democracia. Para enfatizar os nossos pensamentos, trazemos uma passagem de Fanon, na obra *Pele Negra, Máscaras Brancas*, a qual devemos refletir e transmutar em ações e novas possibilidades de futuro:

[16] Do original: "*que destílan los lugares será possible formular nuevos sistemas globales, verdaderamente justos, sustentables y sobre todo éticos*." (COLOMBRES, 2014, p.329)

[17] Do original: "*las relaciones democráticas que queremos*" (MORIN; DÍAZ, 2017, p.55)

[18] Do original: "*hoy existe um divorcio entre la educación y esa política porque la educación está falando en su función de preparación de los seres humanos para la vida*." (MORIN; DÍAZ, 2017, p.56)

> o negro não deve mais ser colocado diante deste dilema: branquear ou desaparecer, ele deve poder tomar consciência de uma nova possibilidade de existir; ou ainda, se a sociedade lhe cria dificuldades por causa de sua cor, se encontro em seus sonhos a expressão de um desejo inconsciente de mudar de cor, meu objetivo não será dissuadi-lo, aconselhando-o a "manter as distâncias"; ao contrário, meu objetivo será, uma vez esclarecidas as causas, torná-lo capaz de escolher a ação (ou a passividade) a respeito da verdadeira origem do conflito, isto é, as estruturas sociais (Fanon, 2006, p.95-96).

Considerações finais

A complexidade do debate sobre Gestão em Artes nos convida a convocar os gestores a aproximarem fronteiras, repensar a caminhada e mobilizar recursos para uma política de educação pelas Artes. Como explanamos no decorrer desse artigo, as contribuições de um país como Cuba – que sofre bloqueios econômicos e ideológicos contra o seu modelo de nação fundamentado na Cultura, na Educação e nas Artes como aliadas do desenvolvimento social - nos faz acreditar em um futuro mais promissor do que acompanhamos no cenário de desmonte das políticas culturais brasileiras.

Que possamos nos inspirar nos movimentos que mobilizaram a Revolução, tais como Raul Roa, que era revolucionário e aproveitou seus dois anos na Direção de Cultura para ampliar o acesso à leitura, ao teatro, à música, à dança, dentre outros segmentos que compõem a diversidade das Artes que pulsam nas Veias Abertas da América Latina.

Por isso, o debate sobre Gestão em Artes na sua correlação com a Educação e o desenvolvimento social se torna urgente no Brasil, sobretudo diante de um território pluricultural que foi construído sob o viés da colonialidade, tendo como mote a criminalização de corpos negros, indígenas e destruição de seus fazeres artísticos-culturais. Fora isso, os processos de branqueamento da população - por meio de violências contra a mulher afrobrasileira e indígena - continuam mascarados por uma ideologia de supremacia branca, que permanece sustentando as desigualdades em todos os setores da esfera social.

Aqui lhes pergunto: qual o papel das Artes se não a expressão da liberdade de todas as pessoas? Por isso, esses debates se tornam con-

traditórios, quando incitam a valorização das diferenças e da pluralidade cultural, mas não abrem portas para a superação do racismo e discriminação étnica-racial. Ainda que as lutas contra as formas de violência e preconceito racial protagonizadas pelo Movimento Negro Unificado (MNU) tenham culminado em avanços - no que confere às políticas afirmativas nas Universidades, possibilitando uma via de acesso à população negra, indígena e quilombola ao ensino público superior - acreditamos também que somente por meio da gestão em cultura, enquanto um dos setores de atuação direta na sociedade, é que conseguiremos pensar um futuro mais democrático no Brasil. Falo da cultura como modo de vida, cuja gestão deve voltar os olhares para essas dinâmicas estruturantes da hegemonia social - herdada do colonialismo, juntamente aos seus mecanismos de silenciamento, apagamento e exclusão.

Cuba nos ensina o seu potencial transformador a cada dia de re(existência) do socialismo, cujo incentivo à educação pelas Artes e às suas diversas formas de expressão mobilizaram uma Revolução Social que perdura até os dias atuais. Neste sentido, acreditamos que o debate sobre Gestão em Artes no Brasil também deve contribuir com a luta política, levando em conta não apenas os direitos dos artistas, mas que todos possam ter o direito à Arte. Aqui, não falo no sentido de uma política assistencialista, mas da responsabilidade e papel de se pensar uma Gestão em Artes para além das Academias, voltando-se os olhares para o reconhecimento de outras existências, que possam caminhar juntas na luta por direitos e emancipação.

Referências

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas.* - São Paulo: Perspectiva, 2007.

COLOMBRES, Adolfo. *Las raíces del futuro, descolonización y diversidad cultural. IN: Teoría de la Cultura y el Arte Popular: Una visión crítica – La Habana*: Ediciones ICAIC, 2014. p. 325-350

CONRADO, A.V.S. *Capoeira Angola e dança afro: contribuições para uma política de educação multicultural na Bahia*. 2006. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

DÍAZ, Ana Suárez. *Itinerario de la cultura republicana: sujetos, acciones, procesos y contextos en la primera mitad del siglo XX*. In: DÍAZ, Ana Suárez [Org.]. Cuba: iniciativa, proyectos y políticas de cultura (1899-1958) - La Habana: Editorial Caminos, 2016. p.11-38.

FANON, Frantz. *Pele Negra, máscaras brancas*. Trad. de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

GUANCHE, Jesús. *Procesos etnoculturales de Cuba - La Habana*: Editorial Letras Cubanas, 1983.

MORIN, Edgar; DÍAZ, Carlos Delgado Jesús. *Reinventar la educación: abrir caminhos para la metamorfoses de la humanidade*. – *La Habana*: Editorial UH, 2017.

RUÍZ, Danay Ramos. Raúl Roa: *un proyecto cultural desde la Dirección de Cultura*. In: DÍAZ, Ana Suárez. [Org.] *Cuba: iniciativas, proyectos y políticas de cultura (1899-1958*). – La Habana: Editorial Caminos, 2016. p.219-228

SILVA, Ana Célia da. *A representação social do negro no livro didático: o que mudou? por que mudou?* – Salvador : EDUFBA, 2011.

SIMIS, Anita; NUSSBAUMER, Gisele; FERREIRA; Kennedy Piau. [Orgs]. *Políticas para as Artes: uma breve contextualização*. In: Políticas culturais para as Artes – Salvador: EDUFBA, 2018. Coleção Cultura e Pensamento, v.3., p.27-32.

TORRES-CUEVAS, Eduardo. *El pensamiento cubano y su expresión en los proyectos culturales del siglo XX*. In: DÍAZ, Ana Suárez. [Org.] Cuba: *iniciativas, proyectos y políticas de cultura (1899-1958)*. – *La Habana*: Editorial Caminos, 2016. p.39-56.

A FORMAÇÃO DE ARTISTAS POR MEIO DA PRODUÇÃO DE FESTIVAIS DE TEATRO NO INTERIOR DE MINAS GERAIS

Ana Paula da Silva Pena – UFMG – paulavalentineteatro@gmail.com
Rita de Cássia S. Buarque de Gusmão – UFMG – rgusmão@eba.ufmg.br

Palavras-chaves: Formação artística; produção cultural; festival de teatro.

Este artigo está baseado na perspectiva de que a formação da(o) artista da cena residente nas cidades do interior do estado de Minas Gerais pode ocorrer de maneira complementar por meio da produção e participação em festivais de teatro. O objetivo dessa reflexão é evidenciar a relação de ensino e aprendizagem nos festivais de teatro que pode ocorrer graças ao convívio e ao afeto, princípios da Pedagogia da Autonomia, obra de Paulo Freire. Além disso, essa pesquisa também tem o objetivo de refletir e discutir sobre a experiência de multifuncionalidade do trabalhador das artes cênicas, que é enfatizada na participação em um festival de teatro e que se organiza por meio dos princípios da gestão cultural. Para realizar esta reflexão, analisamos o Festival Nacional de Teatro de Teófilo Otoni (FESTTO), organizado pelo Grupo In-Cena de Teatro.

Tendo à vista questões geográficas e socioeconômicas, as formações artísticas que acontecem no estado de Minas Gerais são diversas e variadas, desde as escolas institucionais que conferem um status ao fim da formação, até oficinas artísticas que ocorrem dentro de sedes improvisadas dos grupos, pela falta de estruturas apropriadas. Alguns artistas do interior do estado como os artistas do Grupo In-Cena de

Teatro contaram por meio de entrevistas que suas formações se deram em oficinas livres e pela participação em Festivais de Teatro, o que pode-se chamar de: *aprender fazendo junto*.

Tendo à vista as questões levantadas, e entendendo que o festival de teatro possui um papel político e social, pretendo compreender sua contribuição na formação de artistas e produtores culturais locais que por questões socioeconômicas, muitas vezes não possuem acesso aos cursos profissionalizantes que ainda estão concentrados nas capitais; e entendendo também que formação não diz respeito apenas à formação escolar e artística, mas a um aprendizado enquanto ser humano e cidadão ético, crítico e solidário.

Com base nas pesquisas realizadas sobre o FESTTO com seus realizadores e analisando as informações apresentadas sobre formações artísticas na interior do estado de Minas Gerais, os festivais de teatro, por meio de participação, podem ser considerados como um lugar onde a educação se constrói autonomamente e de maneira não-formal, onde se aprende: vendo e ouvindo e fazendo, em um espaço-tempo regido pelo convívio (DUBATTI, 2011) pelo afeto e pela experiência. Trata-se aqui de investigar a relação entre o teatro e a educação no interior do estado mineiro, sem a pretensão de esgotar as questões levantadas, porém tentando traçar algumas linhas de reflexão que possibilitem, não só afirmar, mas ampliar o entendimento do festival de teatro como importante espaço propício à formação artística e para o trabalho profissional em Arte.

Para podermos realizar esta reflexão, necessitamos entender que o festival de teatro é mais que um mero evento. Sua realização interfere no calendário cultural regional, na formação de público, na formação de artistas e novas companhias teatrais, bem como movimenta a economia local onde quer que seja realizado. Esta manifestação cultural pode servir de estudo para diversas áreas do conhecimento por ser abrangente e envolver vários setores da sociedade ao mesmo tempo. O lado educacional, que nos parece evidente no festival de teatro, será valorizado e refletido. A Pedagogia da Autonomia do professor Paulo

Freire serviu de base para o desenvolvimento desta reflexão. Neste livro, o professor relaciona uma série de saberes necessários à prática docente. Apesar de que esta figura não exista de maneira preponderante na área onde iremos nos aprofundar, ela pode também orientar e ajudar a compreender os processos de formação de artistas que acontecem nos festivais de teatro.

Entende-se como pedagogia da autonomia o processo educativo que valoriza o saber da(o) educanda(o), a(o) respeita como sujeito e não como um ser que precisa apenas absorver as informações prestadas, e não se coloca conhecimento técnico como maior que os outros conhecimentos que compõem a formação do ser sociocultural. Ainda, o professor Paulo Freire diz: ensinar não é transmitir conhecimento.

O estado de Minas Gerais possui, atualmente, cinco cursos de graduação em Teatro, localizados na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Universidade Estadual de Montes Claros(UNIMONTES), Universidade Federal de São João Del Rey (UFSJ), Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e Universidade Federal de Ouro Preto(UFOP). O curso de graduação em teatro da UFMG está localizado na cidade de Belo Horizonte, capital do estado. Enquanto os cursos da UFOP e da UFSJ estão localizados em cidades que foram tombadas como Patrimônio Histórico Nacional. E os cursos da UFU e da UNIMONTES estão localizados em cidades consideradas grandes centros regionais do estado. De acordo com as pesquisas que realizamos nos websites e no Google, em 2021, todos os cursos profissionalizantes em ou que possibilitem a entrega de um registro profissional de artista da cena em Minas Gerais estão localizados na cidade de Belo Horizonte, sendo alguns deles o Teatro Universitário da UFMG, a Escola de Teatro da PUC, o Centro de Formação Artística e Tecnológica (CEFART), o Núcleo de Estudos Teatrais (NET), entre outros.

Tudo isso significa que a artista que reside no interior do estado e tem desejo de seguir na profissão, provavelmente enfrentará mais obstáculos que as artistas que residem na capital do estado ou em suas proximidades, pois, a mudança de cidades existe rompimento de laços

familiares, mesmo que temporariamente, preparação financeira, entre outros. E se a artista estiver incluída em um grupo de vulnerabilidade socioeconômica, os obstáculos serão ainda maiores.

Entretanto, a não existência de escolas de teatro nas cidades interioranas de Minas Gerais não impediu a formação de grupos de teatro e de artistas. Por meio de cursos livres de longa e curta duração, por meio da circulação de espetáculos e por meio da realização de festivais de teatro, formaram-se diversas companhias que não possuem sequer um artista que possua formação acadêmica ou profissional na área em que é atuante.

De acordo com professor Emiliano Silva, coordenador e professor dos Cursos Técnicos em Gestão do Senac Minas, a multifuncionalidade se define como a capacidade de uma pessoa em exercer mais de uma função dentro do seu ambiente de trabalho, ou seja, agregar mais competências naquilo que desempenha ou na sua formação profissional. Uma outra característica importante do profissional multifuncional é a sua visão sistêmica. Ele entende qual é o seu papel dentro da organização pois ele consegue compreender cada etapa do processo. O profissional multifuncional não olha apenas para si, ele reconhece que cada etapa do processo é importante e busca compreender estas etapas para que possa desempenhar sua atividade.

No campo das artes cênicas é comum encontrarmos profissionais que possuem mais de uma habilidade para o trabalho na área. Ao consultarmos o breve currículo de uma artista podemos nos deparar com um texto informando que a mesma, por exemplo é atriz, diretora, iluminadora e produtora.

As razões para que a multifuncionalidade esteja presente no campo profissional das artes cênicas são variadas. As dificuldades relatadas por diversos artistas para conseguir trabalhos remunerados é uma dessas razões, pois, tendo habilidades variadas o leque de oportunidades de trabalho pode também se tornar maior. Além disso, as logísticas para realizar a circulação de um espetáculo são complexas e requerem diversas frentes de ação. A multifuncionalidade é uma capacidade que pode ser

desenvolvida com diversos tipos de formações ou por meio da experiência vivenciada, traçando uma relação entre a educação não-formal e a informal. O que significa que participar de oficinas de formação artística e de gestão cultural podem contribuir para o desenvolvimento desta capacidade, bem como colocar em prática os aprendizados dessas oficinas no ambiente de trabalho do grupo de teatro.

Portanto, para que a multifuncionalidade seja apreendida por meio da educação não-formal e por meio da participação em festivais de teatro é essencial que os princípios da Pedagogia da Autonomia estejam presentes, sendo eles: a compreensão de que ensinar não é somente transmitir conhecimento, o respeito à autonomia, à dignidade e à identidade da artista em formação, e o abandono e repúdio de práticas que corroborem com a injustiça social e com o preconceito.

Em 2012, em comemoração aos cinco anos de existência do Grupo In-Cena de Teatro, foi realizada a 1ª edição do FESTTO. O festival segue, desde então, com edições anuais, atualmente consolidado como parte do calendário cultural na região do Vale do Mucuri. Conforme relato dos integrantes Wan Douglas Gonçalves e Amanda Chaves, o festival que antes só acontecia em Teófilo Otoni, a cada nova edição expande sua programação para as cidades da região. Este processo é nomeado pelo grupo de interiorização. Além das interiorizações do festival em cidades das regiões do Vale do Mucuri e Jequitinhonha, em 2018 aconteceu a primeira edição do Circuito FESTTO em Belo Horizonte e São Paulo. E na sua última edição presencial, a interiorização aconteceu nas cidades de Pavão, Santa Helena de Minas, Carlos Chagas e Crisólita, todas localizadas em Minas Gerais, além de se manter em Teófilo Otoni.

Em oito edições (2012-2019) presenciais, o FESTTO recebeu mais de 100 grupos de teatro, com 115 espetáculos apresentados (nacionais e internacionais). Foram oferecidas 50 oficinas, 25 rodas de conversa e mais 45 atividades paralelas. Ao longo de sua existência o FESTTO atraiu mais 1.200 artistas oriundos de outros municípios do estado de Minas Gerais, mas também da Bahia, Distrito Federal, Rio de Janeiro,

São Paulo, Paraná e Santa Catarina para participar da programação, às vezes inscrevendo espetáculos para apresentação e às vezes participando como espectador e oficinando. De acordo com os dados do Instituto Cultural In-Cena disponíveis em seu website, o FESTTO alcançou um público circulante de 40 mil pessoas, ao longo de sua trajetória.

O festival, atualmente, é realizado em parceria com a Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM), Prefeitura Municipal de Teófilo Otoni, Sesc Minas Gerais, Farmácia Indiana e Fundo Estadual de Cultura de Minas Gerais.

As contribuições do FESTTO para a cidade de Teófilo Otoni e para as cidades da região são diversas; de acordo com a professora Drª. Vanessa Juliana, do curso de Serviço Social da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri e, também, produtora do Instituto Cultural In-Cena, o FESTTO viabiliza o direito à cultura e à arte como manifestação cultural dos habitantes das cidades onde acontece. Além disso, movimenta os setores da economia e do turismo, além de agregar conhecimentos de vários campos para a fruição por meio da qualidade das produções.

O produtor do Instituto Cultural In-Cena Wan Douglas, considera que o festival é um "estouro" de visibilidade para o fazer teatral no Vale do Mucuri. Ao longo da entrevista, ele relembra a ausência de movimentação teatral na cidade, comentando que havia pequenos grupos que hoje nem existem mais. A cidade não possui um teatro público, o que dificulta a realização de trabalhos. Ele afirma que o FESTTO vem com o intuito de visibilizar o fazer teatral em Teófilo Otoni e nas outras cidades onde se realiza, mostrando por meio de diversos tipos de espetáculos que sua realização pode ser adaptada aos mais variados espaços.

Ao longo das entrevistas perguntei aos integrantes se consideravam que o trabalho no FESTTO lhes proporciona relações de ensino e aprendizagem, e as respostas por mais que singulares e específicas de cada sujeito, convergem todas para um mesmo lugar: todas/os entrevistadas/os afirmam que o FESTTO promove um espaço que propor-

ciona relação de ensino e aprendizagem da profissão de artista teatral, bem como, outros aprendizados que perpassam o campo dos afetos e da humanização. Além disso, as/os integrantes identificam a aprendizagem da multifuncionalidade durante o acontecimento do festival.

A maioria das/os entrevistados relata que iniciaram sua formação artística no In-Cena, por meio da escola livre de teatro do grupo. Quando o mês de produção do FESTTO se iniciava, as e os estudantes da escola livre eram convidados a atuar no festival como "anjos[1]". Desta forma, diversas/os deles afirmaram que foi desempenhando a função de anjo que foram observando como os grupos teatrais que acompanhavam se organizavam e se produziam; observaram como o In-Cena articulou as demandas que foram aprendendo a identificar e produzir, além de se familiarizar com diversas áreas do teatro, como a produção técnica, por exemplo.

Estes mesmos artistas dizem compreender que o FESTTO desempenha um papel muito importante tanto na formação deles, quanto na formação de novos artistas de Teófilo Otoni, quanto nas dos artistas que vão ao festival, além de compreender a importância da formação de público na cidade. Sendo assim, consideram que a parte de arte- educação que é um compromisso do grupo para com a sociedade vai além dos cursos livres de teatro oferecidos regularmente pelo Instituto. O artista Cristal Lisboa, ator do In-Cena e hoje estudante de teatro na Universidade Federal de Minas Gerais, afirma que o FESTTO sempre buscou trazer uma programação diversificada, e que essa construção de uma programação diversa contribui muito para os artistas locais, no sentido de estar em contato com estéticas artísticas diferentes, discursos diferentes e também contribui para artistas que vem de grandes centros, de modo que podem estar em contato com um outro jeito de fazer e propor cultura, como acontece no interior. O ator complementou:

[1] No FESTTO, o integrante do grupo organizador que realiza esse acompanhamento é nomeado de "anjo". O anjo acompanha o grupo que se apresentará no festival desde sua chegada na cidade até sua partida. Normalmente, lhe dá as informações necessárias sobre a cidade, sobre o alojamento e a programação do festival, além de disponibilizar os contatos com a equipe técnica e orientar os grupos nas demais necessidades que possam surgir.

> O FESTTO acontece em Teófilo Otoni, no interior, aqui no Vale do Mucuri... E aí, pensando em aprendizado eu lembro de muitas coisas que eu já ouvi pessoas falarem: "Ah, mas, você tem um espetáculo diferente." "Ah, que pessoa diferente…" "Ah, que coisa diferente…" E eu fico pensando como que esse estranhamento, esse encarar do diferente, também traz motivações para as pessoas repensarem suas existências... de pensar no modo de estar no mundo e talvez não é um pensamento instantâneo... acontece depois de muito tempo, mas esse corpo diferente que aparece, essa coisa diferente que aparece nos festivais, eu acho que tem um papel social de transformação muito grande assim, de propor uma inquietude… para as pessoas pensarem: Por que que eu estou vivo? Por que eu estou vivendo só assim? Por que eu só uso blusa branca e calça jeans?

Por meio dos relatos coletados, das/os artistas que produzem o FESTTO, podemos observar que a relação de ensino-aprendizagem no espaço do festival de teatro dialoga consideravelmente com os objetivos do ensino de teatro proposto pela Base Nacional Comum Curricular. Esta constatação nos faz considerar que as escolas de ensino básico da cidade podem incentivar e promover a participação das e dos estudantes do ensino médio nos festivais de teatro, na tentativa de contribuir com o aprendizado em teatro. Por meio da disciplina de Artes é possível inserir a programação do festival em sequências didáticas específicas, um método que pode garantir a promoção de uma experiência artística valorosa que esteja em diálogo com o trabalho realizado em sala de aula pelo professor. E é possível também, que esta experiência esteja em consonância com projetos que sejam desejo futuro da comunidade escolar, como por exemplo, a criação de um festival de teatro na escola.

A maioria das/os entrevistados afirmou que o intercâmbio com artistas de outras regiões do país e de outros países é extremamente valoroso para suas formações artísticas, pois deste modo, os mesmos têm contato com diferentes estéticas teatrais e diferentes organizações de produção, sendo um dos meios acessíveis para o aumento do repertório cultural e social.

De acordo com a Base Nacional Comum Curricular (BNCC), um dos objetivos do trabalho com teatro dentro da sala de aula é:

(EF69AR24) Reconhecer e apreciar artistas e grupos de teatro brasileiros e estrangeiros de diferentes épocas, investigando os modos de criação, produção, divulgação, circulação e organização da atuação profissional em teatro.

Conforme relato dos artistas que iniciaram suas trajetórias como alunas/os da Escola Livre do In-Cena e tiveram suas primeiras participações no FESTTO como "anjos", a simples observação do trabalho do grupo que estavam auxiliando já foi suficiente para entender como aquele grupo específico organiza sua produção.

E por meio da apreciação da programação de espetáculos é possível ao estudante ter acesso ao desenvolvimento de mais um princípio disposto no documento-base: "(EF69AR25) Identificar e analisar diferentes estilos cênicos, contextualizando-os no tempo e no espaço de modo a aprimorar a capacidade de apreciação da estética teatral" (BRASIL, 2018).

Para poder realizar essa análise é importante que a/o estudante também participe das rodas de conversa do festival de teatro, onde possa ouvir as diversas pontuações acerca do espetáculo que assistiu; e também é importante que a professora de Artes entenda, que ao incentivar e promover a ida das/os estudantes ao festival assume um papel de mediação dessa experiência, e por isto, é essencial a realização de rodas de conversas também entre as/os estudantes e a professora para que assunto possa ser direcionado ao atendimento deste objetivo.

Já no objeto de conhecimento que diz respeito aos processos de criação, a participação de estudantes da rede básica de ensino nas oficinas de formação oferecidas pelo festival de teatro também é uma maneira de possibilitar o acesso a outras estéticas existentes no mundo das artes cênicas. A participação da/o estudante em uma oficina de formação artística em um festival de teatro, pode ocasionar na realização de trabalhos escolares muito potentes. Por exemplo, se a turma se dividir entre as oficinas ofertadas e depois no momento que estiverem em sala de aula, cada grupo que participou de uma oficina específica buscar mediar a reedição dos aprendizados para o restante da turma, todas e todos terão uma experiência com cada proposta. Era dessa forma que

a Ovorini Carpintaria Cênica organizava suas participações nas oficinas de formação dos festivais.

Como professora de teatro em formação, compreendo que a participação de estudantes da rede básica de ensino nos festivais de teatro é importante para contribuir com o alcance dos objetivos elencados pela Base Nacional Comum Curricular, além de contribuir para sua formação cidadã e social ao incentivar a participação em debates que podem acontecer nas programações. É consideravelmente valoroso que as escolas consigam dialogar com os eventos culturais que acontecem nas cidades onde estão inseridas, sempre que possível. Pois, é desta maneira que podemos conseguir uma maior participação dos estudantes na vida pública da cidade. Ao entrar em um centro cultural para ver um espetáculo, há panfletos e cartazes de outros. Ao assistir um espetáculo de rua, ao final o grupo divulga que haverá uma oficina, e neste processo de uma atividade leva a outra, que leva a diversos lugares vamos cada vez mais contribuindo para a formação de juventudes com pensamento crítico-social, cientes de seus deveres e direitos bem como das problemáticas que afetam suas realidades culturais.

Sabe-se que nem sempre, devido a questões logísticas, financeiras e até ideológicas, é possível viabilizar a participação de estudantes em festivais de teatro. Portanto, é necessária uma mobilização da equipe pedagógica para possibilitar a participação, como por exemplo, solicitar a programação completa do festival e enviar aos responsáveis para que tenham acesso à classificação indicativa e confirmem a autorização da participação do jovem.

A negociação de transportes gratuitos com a Secretaria Municipal de Educação para transportar os jovens até os espetáculos que acontecerão em lugares mais distantes, bem como a disponibilização de lanches, caso o tempo fora da escola exceda duas horas, além do mais, é essencial que no caso de estudantes de escolas públicas, o acesso à programação seja gratuito.

A realização do FESTTO 2020 de maneira remota, absolutamente não é a ideal e tampouco consegue o mesmo alcance que as

edições presenciais, sabemos disso, mas também compreendemos a importância de seu acontecimento e de como a realização proporcionou a participação de estudantes que não teriam acesso à programação de outra maneira.

Uma outra experiência de estágio em docência me trouxe a importância da participação em eventos artísticos pelo público escolar. No ano de 2020, me tornei professora- bolsista do Projeto de Ensino Médio de Jovens e Adultos (PROEMJA), um projeto de extensão vinculado à Faculdade de Educação da UFMG (FaE/UFMG) que acontece sob o amparo da estrutura do Centro Pedagógico da UFMG. Quando fui aprovada no processo seletivo, sequer imaginava a dimensão do problema chamado COVID-19. Pouco tempo antes do início do ano letivo do 2º ano do Ensino Médio, onde eu lecionaria a disciplina de Artes, as atividades foram suspensas como forma de evitar a propagação do coronavírus. As/os professoras/es sequer chegaram a ver os rostos das/os educandas/os.

Assim como a UFMG passou meses estruturando políticas que pudessem proporcionar um retorno remoto, buscando evitar o máximo possível de impactos negativos nos estudantes em vulnerabilidade socioeconômica, o PROEMJA também precisou de diversas reuniões e planos para organizar a retomada das aulas por meio das Atividades Remotas Emergenciais (ARE). Apesar destas atividades só terem sido iniciadas no dia 17 de Agosto de 2020 por meio do *whatsapp*, nos foi sugerido manter contato com as e os educandos com a finalidade de evitar evasão e na tentativa de manter algum vínculo ativo.

Foi assim também que o FESTTO passou alguns meses organizando o acontecimento de uma edição remota, respeitando os princípios teatrais aos quais estão ligados. Nas minhas tentativas de manutenção de vínculos com as educandas e com os educandos, no mês de junho, durante nossas esporádicas conversas pelo aplicativo, sugeri a elas e eles que acompanhassem a programação do FESTTO, que estava sendo transmitida por meio da página do Instituto Cultural In-Cena no Facebook.

As educandas e os educandos que conseguiram fazer o acompanhamento de algumas atividades da programação, por meio do grupo

de whatsapp, lançaram suas opiniões sobre o que assistiram e questionaram o porquê de não haver peças de teatro. Neste momento, pudemos ter uma breve conversa sobre o que caracteriza o teatro como teatro e o que o difere da televisão e do cinema, por exemplo. E que foi de desejo de alguns grupos, como o Grupo Galpão, que também sugeri que assistissem, disponibilizar a gravação de vídeos de seus espetáculos, e que isso representa uma escolha dos grupos que acreditam que esta é uma forma de continuar mantendo vínculos com as/os espectadores, enquanto outros grupos acreditam que a disponibilização de gravações de vídeo rompe com a noção de teatro. Os grupos que optaram por não disponibilizar gravações recorreram a outras possibilidades de fazer elo com a/o espectador, como foi o caso do FESTTO, que promoveu diversas leituras dramáticas, rodas de conversa, saraus e minicursos, propondo não uma adaptação do presencial para o virtual, mas criando conteúdos que estão na esfera da teatralidade especificamente produzida para o modo virtual.

Provavelmente, em uma edição presencial, os desafios para que as educandas e os educandos do PROEMJA pudessem participar da programação do FESTTO seriam incontáveis. A começar pelo deslocamento, são oito horas de viagem terrestre de Belo Horizonte até Teófilo Otoni, além disso, estamos lidando com um público muito específico, a maioria destas/es educandos são responsáveis por famílias, o que afasta a possibilidade de passar quatro dias fora de casa; a grande maioria também está no mercado de trabalho ou está em uma situação socioeconômica de vulnerabilidade, não possibilitando grandes deslocamentos e gastos com essas atividades. Então, compreendo que a realização de uma edição remota do FESTTO conseguiu alcançar outro público e contribuir com a discussão de teatro na sala de aula para além das escolas de Teófilo Otoni, mesmo que de modo remoto.

Entretanto, em um planejamento futuro, onde as atividades presenciais sejam liberadas por não haver mais risco de contaminação e os festivais de teatro possam voltar a ser realizados nos espaços públicos e culturais, é de meu desejo, como professora em formação, viabilizar a participação das e dos estudantes da escola que venha a trabalhar

neles, por compreender que o diálogo com as atividades culturais que acontecem na cidade são importantes para a formação social e cultural das e dos estudantes.

Por fim, trago em mim algumas reflexões que entrelaçam os pontos abordados ao longo da escrita deste trabalho, bem como as possibilidades de continuidade das pesquisas que relacionem festivais de teatro e educação. Além do reconhecimento das reverberações dessas reflexões no meu aprendizado de professora em formação.

Acredito que podemos perceber por meio dos relatos do Grupo In-Cena de teatro e das reflexões apresentadas, que as formações artísticas podem ser complementadas por meio da participação em festivais de teatro e que essa participação potencializa o desenvolvimento da multifuncionalidade no caso das pessoas que pretendem se tornar artistas profissionais. Entretanto, é necessário estar atenta/o para que a experiência não se torne apenas absorção de informação. Para ajudar neste processo formativo e na possibilidade de viver uma experiência de modo pleno, a programação do festival de teatro pode contribuir, sendo organizada de maneira a valorizar cada experiência estética e os momentos informais do evento, como os momentos de alimentação. Por fim, é importante ressaltar que a relação entre educação e teatro pode ser construída sem ter o caráter de aula convencional, mesmo no projeto da escola formal. Compreender que esta relação pode acontecer me foi possível graças aos processos vividos na Licenciatura em Teatro na UFMG, por meio das disciplinas ofertadas e dos estágios curriculares que me ofereceram base teórica para refletir sobre essas ações formativas que acontecem em outros espaços, bem como as discussões mediadas pelo corpo docente que entende a realidade profissional da área e que, portanto, propõe discussões e reflexões sobre a relação de educação e teatro que vão além dos muros da escola.

Além disso, também posso compreender que como professora de teatro, parte das experiências artísticas que posso proporcionar às/aos educandas/os também estão fora da sala de aula e que portanto, ser professora também é ser gestora e mediadora de um processo de

fruição. Ademais, a relação entre educação e festivais de teatro oferece muitas possibilidades de pesquisa, por meio de outros pontos de vista, como por exemplo, a formação de público por meio dos festivais, a formação específica de gestores culturais por meio da realização dos festivais de teatro e até mesmo a contribuição dos festivais de teatro para os trânsitos culturais na América Latina, oferecendo assim, material para o estudo dos fenômenos transnacionais e transculturais perceptíveis em processos e produtos artísticos, em diferentes dimensões de criação e circulação, em linguagens, narrativas e poéticas, nas mídias, nas práticas artísticas e culturais, bem como na construção de memórias em contextos e/ou períodos históricos e no contemporâneo.

Referências

BRASIL. Ministério da Educação. Base Nacional Comum Curricular. Brasília, 2018.

BRASIL. Constituição (1988). Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Centro Gráfico, 1988.

DUBATTI, Jorge. Teatro, Convívio e Tecnovívio. In: Da cena contemporânea. CARREIRA, André; NETO, Walter (org.). – Porto Alegre, RS: ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2016.

FREIRE, Paulo. Pedagogia da autonomia: Saberes necessários à prática educativa.25 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

AS TERRITORIALIDADES DO UNIVERSO CONGADEIRO EM CATALÃO-GOIÁS:
As (re)significações territoriais dos Ternos de Congo, e as vivências de um Geógrafo negro nesta cidade

Glaycon Felix Ferreira – U.F.U. – glayconmgv@outlook.com

Palavras-chaves: Territorialidades; Congo; Cultura; Negros

O presente artigo visa inicialmente, uma breve abordagem analítica conceitual, das articulações existentes na cidade, entre território e suas territorialidades no congado, cultura e identidade negra, gerada através da manifestação religiosa, que ocorre na formação dos ternos de congo, participantes da festa do Rosário na cidade de Catalão (GO). Este estudo apresentado é parte inicial de uma futura pesquisa de doutorado, que 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 desta região.

O processo de territorialização pode ser entendido como um movimento historicamente determinado pela expansão do modo de produção capitalista e seus aspectos culturais. Por isso, a constituição dos territórios nasce no interior da própria territorialização e do próprio território. Neste estudo inicial, o olhar sobre estes conceitos bus-

ca destacar a importância destes no estudo da ação dos movimentos sociais e culturais, especificamente neste movimento cultural que são as congadas catalanas.

Para Raffestin (1993, apud Menezes, 2017, pag. 104), o território não poderia ser nada mais que o produto dos atores sociais; são eles que produzem o território, partindo da realidade inicial dada, que é o espaço. Quanto a este conceito, deve ser destacado que há, portanto uma sistemática processual nesta dinâmica, quando se manifestam todas as espécies de relações de poder, portanto para compreendermos o fenômeno em estudo, temos que analisar os conceitos de território, territorialidade e espaço, realizando toda uma abordagem conceitual em torno da dinâmica local. Nesse sentido, o território é resultante da ação dos atores sociais, distribuída em redes interligadas em pontos ou nós.

Realizando uma abordagem sobre o conceito de territorialidade, afim de compreendermos melhor sobre a dinâmica local da referente pesquisa, Raffestin (1993) defende que a:

> Territorialidade adquire um valor bem particular, pois reflete a multidimensionalidade do "vivido" territorial pelos membros de uma coletividade, pelas sociedades em geral. Os homens "vivem", ao mesmo tempo, o processo territorial e o produto territorial por intermédio de um sistema de relações existenciais e/ou produtivistas (RAFFESTIN, 1993, apud Menezes, 2017, pag. 105).

Utilizando-se deste conceito da territorialidade atualmente, abriu-se na modernidade a inserção e interação entre as culturas locais e culturas regionais. Isso significa que há uma cultura local interagindo com uma cultura regional, no caso aqui explicitado a cultura negra dos congadeiros interage com uma dinâmica urbana de segregação espacial. Ao analisar questões ligadas a território, cultura e identidade, coloca-se a perspectiva de futuro, com novos avanços no processo de formação de uma sociedade local enriquecida com a multiplicidade da identidade cultural negra local.

> Quanto a análise sobre o conceito de território, podemos destacar que para Haesbert (2005 apud Menezes, 2017, pag. 107), "o território compreende aos vários tempos vividos ou proces-

> sos históricos de diferentes aspectos econômicos e sociais e é imerso em relações de dominação e/ou de apropriação sociedade-espaço: [...] 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.

Sendo assim este conceito pode ser verificado como presente na abordagem em que pretendemos realizar neste texto, pois quando se fala de apropriação subjetiva e cultural-simbólica, exemplifica bem o que compreendemos inicialmente do objeto de estudo desta pesquisa aqui intitulada.

Portanto chegamos ao viés principal desta pesquisa, 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.

A pesquisa como um todo visa basicamente apresentar a dinâmica existente referente à territorialidade da população negra e congadeira da cidade de Catalão (GO), com um estudo sócio espacial referente à segregação desta população às margens da sociedade catalana, analisando os ternos de congo presentes na manifestação religiosa da Festa em Louvor a Nossa Senhora do Rosário.

Durante minha história de vida, e minha trajetória como Geógrafo, negro, descendente de congadeiros, casado com uma esposa de família congadeira, vários questionamentos surgiram quanto a esta temática aqui abordada. Como por exemplo:

1- Como pensar as formas de saberes e fazeres que vão entrelaçando a malha urbana pela formação dos ternos de congo na cidade, através da territorialidade destes?

2- Como se dá o movimento de (re)significação da população negra congadeira na cidade, através do processo de territorialização nos seus lugares?

3- Como que atualmente esta população, negra congadeira é colocada através desta segregação sócio espacial, nas periferias da cidade?

4- Como que o desenvolvimento econômico da cidade, afetou diretamente o desenvolvimento desta população negra congadeira, nos últimos 20 anos?

5- Como que esta manifestação religiosa marcadamente negra foi alterada no decorrer destes últimos 20 anos pelos homens brancos que possuem o poder na cidade?

Estes questionamentos são derivados de uma vivência interna nesta manifestação cultural na cidade de Catalão. A necessidade de se responder a estes questionamentos é o que motiva esta futura pesquisa. Compreender todos os conceitos e toda essa dinâmica existente na cidade se torna um desafio árduo, por isso a compreensão do fenômeno e a sua análise só é possível com o desenvolvimento de uma pesquisa aprofundada sobre a questão.

No desenvolver desta pesquisa, trabalho com o tema central voltado para a territorialidade étnica, e como escala geográfica utilizamos a população negra, congadeira, participante de uma relevante manifestação religiosa local, que é a Festa do Rosário em Catalão, Goiás. Nesta pesquisa, objetivo analisar o processo de construção da territorialidade étnica cultural, tendo como base os relatos de uma visão interna de todo este movimento que ocorre, por parte do autor desta pesquisa.

Sou negro, vindo de família negra, congadeiro, descendente de congadeiros, participante desta manifestação religiosa desde criança, casado com uma esposa negra que vivenciou toda esta manifestação cultural desde o berço, pois é congadeira, descendente de congadeiros; esta base vivencial é o que guia as inquietudes sobre a atual dinâmica vivenciada na cidade.

Um Mestre em Geografia que vivencia uma manifestação religiosa e cultural da magnitude que se encontra esta manifestação em Catalão, como eu vivencio desde criança, passa a enxergar a dinâmica territorial e cultural étnico racial aqui existente com outros olhos, além da admiração, da paixão e da religiosidade, o autor desta pesquisa busca compreender mais como se dá o movimento de (re)significação da população negra congadeira através da investigação do processo de construção da territorialidade étnica racial na cidade, caracterizar os fazeres desta população que vão entrelaçando a malha urbana pela formação dos ternos de congo na cidade, através da territorialidade destes, é um dos principais pontos a serem abordados.

É preciso destacar, que para conseguir exemplificar conceitualmente esta presente pesquisa, dialogarei com vários autores, porem 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.

Portanto, destaco a compreensão sobre uma citação de Santos B. S. (2010, p. 74), de que o conhecimento unilateral disciplinar, “tende a ser um conhecimento disciplinado, isto é, segrega uma organização

do saber orientada para policiar as fronteiras entre as disciplinas e reprimir os que as quiserem transpor". Sendo assim o autor destaca que ao debatermos com outros campos do saber, surgem as possibilidades de compreensão a diversidade dos fenômenos culturais inerentes ao nosso objeto de estudo.

Entretanto, para iniciarmos uma discussão sobre a temática, há a necessidade de uma revisão da literatura do conceito de cultura e territorialidade, entre autores da Geografia, Sociologia e da História. A seguir são apresentados alguns autores que fundamentam esta temática atualmente, espera-se que possa contribuir para um debate que tem avançado na Geografia, em uma leitura interdisciplinar do território, na promoção de direitos e dos valores culturais aos grupos étnicos.

Através da análise de uma das obras do autor Yi Fu TUAM, cabe aqui salientar que ele nos leva a refletir sobre algumas categorias clássicas da geografia como "Espaço", a sub-categoria "Lugar", que ganham evidência neste mundo contemporâneo, pelo seu viés subjetivo e cotidiano. Porém para a pesquisa aqui intitulada, este conceito de o que é o "Lugar" foi focalizado a partir de duas abordagens: em sua relação "lugar-mundo-vivido" e "lugar-território", destacando questões inerentes à experiência cotidiana, às identidades, à (des) territorialização, à ideologia e às relações de poder nos processos de sua construção.

Para se iniciar este diálogo entre autores cabe aqui refletir em torno da influência da carga identitária na constituição da diversidade territorial. Como procedimento metodológico, efetuou-se o estudo de algumas das obras ou resumos de autores, como Rogério Haesbaert, Milton Santos, Eduardo Marcio e Stuart Hall.

Inicialmente destaca-se que o conceito de território se referia à concepção de poder, resultante de questões especificamente jurídico-político, portanto quanto a este fato Haesbaert (2005, p 6774) destaca que: "Território, assim, em qualquer acepção, tem a ver com poder, mas não apenas ao tradicional 'poder político'. O autor trabalha esta lógica quando diz respeito tanto ao poder no sentido mais

concreto, de dominação, quanto ao poder no sentido mais simbólico, de apropriação".

Quando tratamos desta identidade cultural, dialogamos com o autor Stuart Hall, em sua obra "A identidade cultural na pós-modernidade" em uma tradução de sua obra feita no ano de 2003; é destacado que segundo Hall (2003) "a identidade é como a dimensão humana composta pelas qualidades, crenças e idéias que fazem alguém se sentir ao mesmo tempo indivíduo e membro de um grupo particular. Hall (2003) distinguiu três concepções de identidades no decorrer dos tempos, a saber: as concepções de identidade do sujeito do Iluminismo, do sujeito sociológico e do sujeito pós-moderno.

O processo universal de auto-afirmação dos grupos sociais é que condiciona a pluralidade de identidades, a presença de espaços privilegiados e o valor do lugar. Nesse sentido, o território local é o palco onde as identidades culturais se manifestam. Sendo assim, o autor, destaca que:

> no decorrer da história das civilizações, as regiões foram configurando-se por meio de processos orgânicos, expressos através da territorialidade absoluta de um grupo, onde prevaleciam suas características de identidade, exclusividade e limites, devidas à única presença desse grupo, sem outra mediação. A diferença entre áreas se devia a essa relação direta com o entorno. Podemos dizer que, então, a solidariedade característica da região ocorria, quase que exclusivamente, em função dos arranjos locais. (SANTOS, 2009, p.246)

Santos exemplifica que neste período a formação territorial se dava de uma forma orgânica, não se tinham tantas influências externas, mas que com a velocidade das transformações mundiais deste século, aceleradas vertiginosamente no pós-guerra, fizeram com que as configurações regionais do passado fossem totalmente transformadas.

Entretanto cabe aqui relatar que conforme destaca Sousa (1995, p. 84), o território surge, na tradicional Geografia Política, como o espaço concreto em si (com seus atributos naturais e socialmente construídos), que é apropriado, ocupado por um grupo social. Portanto

o território nesta questão é visto como algo gerador de raízes e identidade, sendo assim um grupo não pode mais ser compreendido sem o seu território neste aspecto, no sentido de que a identidade sociocultural das pessoas estaria ligada aos atributos do espaço concreto.

Nesse sentido abordado anteriormente, cabe aqui destacar a conceituação feita por Haesbaert (2002) referente a esta temática, ele afirma que atualmente a identidade étnica, principalmente no meio urbano, não é necessariamente marca de uma tipificação, mas a identidade social caracterizada por grupos de indivíduos que formam "tribos", cuja identificação ocorre de forma particular e específica. Portanto esta identidade étnica negra consolidada na cidade de Catalão não é fruto de uma tipificação, mas ela é sim fruto de uma identidade social enraizada na cultura negra local que se deu através da formação destes grupos de indivíduos que formaram "tribos" locais.

Observa-se atualmente em algumas regiões da área em estudo que antes da existência total deste processo de identificação pela étnica racial, está se sobrepondo o processo de reterritorialização da identidade social/cultural. Este é um aspecto que é abordado após toda conceituação inicial, porém cabe destacar que para Haesbaert (2002, p.39), os territórios modernos por excelência, os do Estado nação, são marcados por uma "comunidade imaginada" calcada na figura de um indivíduo nacional universal, capaz de impor-se sobre as diversas "comunidades" baseadas na diferenciação étnica dos grupos sociais.

Segundo o autor Rogério Haesbaert, o território nacional está se reinventando na medida em que recebe uma carga de identificação social aversa da sua tradicional, isto é, ao mesmo tempo, que é desterritorializado da sua antiga identidade, é logo reterriorializado 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).

Milton Santos (2009) caracteriza em uma de suas obras mais atuais como período técnico científico informacional, que é marcado

pela união entre conhecimento técnico e ciência, destacando o surgimento das economias-mundo e o distanciamento dos contextos. Nesta nova perspectiva, o território e o lugar passaram a ser condicionados por interesses globais capitalizados, e em linhas gerais as grandes corporações é que ditam as normas do território e os valores de cada lugar. Assim, o mercado cultural incentiva a homogeneização dos gostos, costumes, tradições, línguas e formas de consumo.

Para Haesbaert (2002) o território é definido a partir dos processos sociais em que ele está inserido. A construção da territorialidade é mediada pelas dimensões social, política e cultural da vida em sociedade. O mesmo autor define territorialidades múltiplas como o termo mais apropriado para indicar convivência e multiterritorialidade para dar conta da sobreposição de lógicas territoriais. Assim, tal como o sujeito pós-moderno, o território se tornou dinâmico, porque o homem o torna variante, apresentando num determinado espaço distintas territorialidades, pois ao territorializar determinado espaço o sujeito pós-moderno empresta ao local sua identidade particular. Milton Santos reafirma nessa passagem que o território é o espaço físico mais a identidade, mostrando a importância da organização social para a formação do território.

Quando destacamos aspectos referentes a cultura negra local, destacam-se obras conceituais de Marilena Chauí e Claudia Leitão, Chauí realiza uma abordagem bem direta e enfocada nos temas culturais aqui envolvidos. Segundo Chauí (2012), discutir "cultura" e "cultura brasileira" nos dias de hoje é bem mais do que discutir alinhamento ou desalinhamento estético, ou mesmo refazer as missões de Mário de Andrade. Quanto a este ponto, destaco que ela mesma diz que, a cultura popular também não é um conceito tranquilo. Mas com toda sua dinamização é plausível de ser aplicada a temática aqui abordada.

Especificando mais ainda o contexto abordado, devemos exemplificar algumas literaturas existentes sobre este momento em que a geografia brasileira se encontra, ela também passa a experimentar novas perspectivas, uma delas é no campo da geografia cultural. Atualmente

a geografia passa por uma metamorfose analítica, pois de acordo com que as relações sociais, as dinâmicas existenciais, vão se alterando, a geografia também vai criando novos campos de estudos e análises; por exemplo hoje temos estudos relacionados ao gênero, a movimentos sociais, raça, etnias, dentre outros.

É neste âmbito cultural que a aqui denominada pesquisa geográfica passará a analisar a população negra brasileira, que tem em sua história inúmeros casos de omissão, preconceito e discriminação. Após séculos de escravidão, e depois da libertação dos milhares de escravos negros, o Brasil não se preparou estruturalmente para incluir estes trabalhadores na sociedade branca e elitizada do período. Sendo assim os mesmos se viram trocados por imigrantes brancos, não houve política pública para integrar os negros à sociedade, pelo contrário, as leis trataram de deixar esta população à margem.

Em nossa Região não se é sequer discutida abertamente, fora de um âmbito acadêmico, a existência de racismo no Brasil e em nossa região; para a sociedade nacional em geral o problema brasileiro é de classe e não racial, um discurso que mascara a realidade das pessoas que sofrem preconceitos cotidianamente. Sobre este processo pode ser destacado a seguinte citação:

> Ser negro no Brasil hoje é, pois, com freqüência, ser objeto de um olhar enviesado. A chamada boa sociedade parece considerar que há um lugar predeterminado, lá em baixo, para os negros e assim tranquilamente se comporta. Logo, tanto é incômodo haver permanecido na base da pirâmide social quanto haver "subido na vida" (SANTOS, 2002, p. 3).

O autor destaca a estranheza da classe branca elitizada quando uma pessoa denominada negra pela sua cor de pele tem uma ascensão social, o preconceito no Brasil é algo camuflado através das classes econômicas sociais pré existentes.

Portanto este artigo é parte de uma pesquisa futura que visará através, de um estudo conceitual das territorialidades encontradas desta população negra congadeira em Catalão, futuramente identificar alguns aspectos tais como onde se encontram esta população, qual o

percentual de pessoas negras remanescentes das famílias originárias e fundadoras dos ternos de congo, e abordar estas questões referentes ao preconceito sofrido quando as suas manifestações culturais afloram na cidade.

Referências

CHAUÍ, M. *Cultura e Democracia. Coleção Cultura é o quê? Volume I*. Salvador: Secretaria de Cultura e Fundação Pedro Calmon, 2009. 68 p.

COSTA, C. L. *As festas e processo de modernização no território goiano*. In : RA'E GA: *o espaço geográfico em análise*. Curitiba: Departamento de Geografia/ UFPR, vol. 16, 2008.

EDUARDO, Márcio F. *Território, trabalho e poder: por uma geografia relacional. Campo-Território*: Revista de Geografia Agrária, v. 1, n. 2, p. 173-195, ago. 2006.

HAESBAERT, Rogério. *Territórios Alternativos*. São Paulo: Contexto, 2002.

_____. *O mito da desterritorialização: do 'fim dos territórios' à multiterritorialidade*. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

_____. *Globalização e fragmentação no mundo contemporâneo*. In: _____. Globalização e fragmentação do mundo contemporâneo. Niterói: EdUFF, 2001, p. 11-54.

_____. *Regional-Global: dilemas de região e da regionalização na geografia contemporânea*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

_____. *Da desterritorialização à multiterritorialidade*. In: *Anais do X Encontro de Geógrafos da América Latina*, São Paulo, 2005 pp. 6774-6792.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. . 7ª ed. Rio de Janeiro: DP &A. 2003.

LEITÃO, C. *Cultura e Municipalização. Coleção Cultura é o quê? Volume III*. Salvador: Secretaria de Cultura e Fundação Pedro Calmon, 2009. 72 p.

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

PAULA, M.V. *SOB O MANTO AZUL DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO: mulheres e identidade de gênero na congada de Catalão (GO)*. IESA, Goiânia GO 2010.

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

SANTOS, B. S. *Um discurso sobre as ciências*. São Paulo, Cortez, 2010.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: espaço e tempo, razão e emoção.* 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

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

_____. *Ser negro no Brasil hoje. In: O país distorcido: o Brasil, a globalização e a cidadania.* São Paulo: Publifolha, 2002.

_____. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. 4ª ed. São Paulo: Edusp, 2006.

_____. *A natureza do espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção.* 4ª ed., São Paulo: USP, 2009.

SOUSA, Marcelo José Lopes de. *O território: sobre espaço e poder, autonomia e desenvolvimento*. In: Castro Iná et alii. (Org.). Geografia: conceitos e temas. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

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

GESTÃO "MEMÓRIAS DE LIMA (PERU)": CIDADE DE CULTURAS ARQUEOLÓGICAS PRÉ-HISPÂNICAS

Janaina Cardoso de Mello - janainamello.ufs@gmail.com[1]

Resumo: O olhar mais aproximado sobre a sociedade peruana e, particularmente, a capital Lima, revela na contemporaneidade uma política pública multicêntrica (SECCHI, 2010), para além de uma decisão unilateral do Estado, na qual vários segmentos da sociedade civil têm buscado uma participação ativa na gestão cultural de sua memória territorial e patrimonial. O texto busca analisar essa ressignificação da identidade cultural através da arqueologia pré-hispânica. Em janeiro de 2010, a campanha LimaMilenaria – Ciudad de Culturas emergiu através de um blog que posteriormente, em novembro de 2011,assumiu o formato da plataforma digital do periódico ElComercio. Nesta campanha do jornalismo, buscava-se o reconhecimento pela prefeitura das memórias pré-hispânicas (anteriores à 1535) no desenvolvimento urbano com base no patrimônio arqueológico nos distritos da cidade, conformando sua história, sustentabilidade, relação com o meio ambiente e identidade na pluralidade de distintas culturas Lima, Wari, Ichma e Inca (LIZARZABURU, 2014, p.115-116).Sob esse aspecto, a elaboração do conceito de um "patrimônio cultural cidadão" reúne "memória", "inclusão social",

[1] Doutora em História Social (UFRJ); Pós-Doutoranda em Estudos Culturais (PACC-UFRJ); Professora Adjunta CECH/DHI da Universidade Federal de Sergipe (UFS) e do Mestrado Profissional em Ensino de História (ProfHistória/UFS); Membro da Red de Cooperación Académica enla Cátedra Patrimonio Cultural Inmaterial de Latinoamérica y el Caribe/UNESCO.

"gestão de cidadania", "posicionamento"e "inspiração" integrando o imaginário coletivo e a narrativa oficial na produção cultural de diversos assentamentos limenhos, na construção dos vales, devolvendo a identidade histórica das pessoas comuns, através das quais se edifica a noção de pertencimento e se cria a marca-cidade a partir das raízes milenares dos "Tempos em U", dos povos ancestrais, pautada no lema do arquiteto Juan Gunther: "Sinla Lima prehispánica, la Lima colonial muyprobablelmente no habría sobrevivido. Y enconsecuencia, hoy no estaríamos aqui" (LIZARZABURU, 2014, p.117-118).A metodologia da pesquisa aplicou uma investigação qualitativa (análise de fontes e bibliografia correlata) e exploratória (visita técnica in loco).

Palavras-chaves: patrimônio arqueológico, gestão cultural, identidade plural

Territórios Arqueológicos: memórias ancestrais e uso social de identidades plurais na gestão cultural

O artigo 7° do Reglamento de Intervenciones Arqueológicas (MINISTERIO DE CULTURA, 2014, p.14) atesta que "[...] los Monumentos Arqueológicos Prehispánicossonlosbienesinmuebles que constituyen evidencia de actividad humana de épocas prehispánicas". E por isso, aos sítios arqueológicos peruanos estão vinculadas pesquisas acadêmicas, atividades educativas de valorização do patrimônio cultural envolvendo escolas, universidades e residentes, bem como constituem-se como atrativos turístico-culturais que fomentam os setores econômicos diretos e indiretos.

Imagem 1: Localização geográfica de Lima, no Peru.

Fonte: Google Earth(2021).

A partir dos estudos arqueológicos em sua interface com o contexto histórico e antropológico, é possível identificar as etapas e modos de ocupação, acomodação, consolidação e expansão dos povos sobre os territórios urbanos limenhos. Movimento delimitado por memórias, tradições e simbologias. Por isso, um processo de gestão cultural em um ambiente urbano atual, cujos edifícios e carros modernos convivem com sítios arqueológicos pré-hispânicos, demanda ações de integração, preservação e orientação/informação de sua população em relação à sua herança material.

Com aproximadamente 11 milhões de habitantes, Lima (imagem 1) é uma cidade que contrasta modernidade tecnológica imiscuída em tradições histórico-arqueológicas ao longo de seu plano arquitetônico metropolitano. Os vidros espelhados dos arranha-céus refletem 235 sítios arqueológicos espalhados por sua territorialidade nos departamentos de Ayacucho, Puno, Tumbes, Piura, Lambayeque, La Libertad, Ancash, Ica e Junín.

Assim, em 2015, sob a coordenação dos arqueólogos, os sítios arqueológicos de MateoSalado, Cajamarquilla, Cerro La Horca,

Morro Solar, Huantille, Pucllana, San Borja, dentre outros, foram mapeados, fotografados, filmados e digitalizados por um serviço de drones contratado pelo Ministério da Cultura do Peru. A ação buscou identificar, registrar e colocar em ação planos de conservação, proteção e difusão. Os vídeos estão disponíveis no canal *Drones en Arqueología*[2] no Youtube e os modelos em 3D no site *Sketchfab*[3], sendo possível neste último encontrar uma imagem P&B do sítio Pucllana do ano de 1944para fazer um comparativo com a situação atual de ocupação do espaço arqueológico (imagem 2)(RPP, 2015).

Posteriormente o site *Arqueología Digital*[4] do Peru, mantido pelo Ministerio de Cultura, passou a congregar todas as etapas do projeto de pesquisa e aplicação de drones nos sítios arqueológicos peruanos.

Imagem 2: Sítio Pucllana, Lima (Visão 3D)

Fonte: Arqueología Digital, Ministerio de Cultura Peru (2015).

O distrito de Miraflores, que abriga o sítio arqueológico (huaca) Pucllana, sentiu o maior impacto da degradação desse patrimônio ao longo dos anos de 1940, com o processo de urbanização do entorno e o abandono pelo poder público. Somente nos anos de 1980 iniciaram os

[2] https://www.youtube.com/watch?v=wX8eDl67Z0g Acesso em 10 de novembro de 2021

[3] https://sketchfab.com/search?q=Huaca+Lima&sort_by=-relevance&type=models Acesso em 10 de novembro de 2021

[4] http://www.arqueologiadigital.cultura.pe/ Acesso em 10 de novembro de 2021

projetos arqueológicos na área, conferindo maior visibilidade, proteção contra destruição e invasões (CANZIANI, 2014, p.42). Data de 1984 a criação do Museu de sítio Pucllana que agregou mais valor cultural e turístico em sua expressão comunicacional.

Imagens 3 e 4: Sítio arqueológico Pucllana e Museu de Sítio Pucllana, Lima.

Fonte: Fotos JCM (2019).

Em visita técnica ao sítio arqueológico Pucllana e o Museu anexo (imagens 3 e 4), foi possível observar em seu acervo diferentes peças têxteis. Os têxteis presentes no sítio Pucllana foramconfeccionados com distintos tipos de fibra vegetal, a exemplo do algodão, e de fibra animal como de lhama e alpaca, usados em vestimentas dos povos pré-hispânicos que ocuparam aquele espaço, em rituais religiosos e funerários. Na expografia há ainda objetos cerâmicos. O sítio (200 - 700 d.C.) é conformado por uma pirâmide de 25 metros de altura e um conjunto de pátios, praças e muros, onde encontram-se ossadas que demonstram como eram realizados alguns enterramentos.

Isabel Espinoza (2013) pesquisou os 24 enterramentos humanos realizados com um específico protocolo cerimonial, correspondentes a sociedade imperial, no sítio Pucllana. Salientou as tumbas do Gran Sacerdote, que conforme seus conterrâneos enterrados no sítio Pucllana, integravam uma elite de funcionários de alto e médio mando, enquanto

representantes da cultura Wari, assentada em Lima aproximadamente nos anos 800 d. C.Outras, pesquisas verificaram o uso do adobe como material construtivo do sítio personifica a identidade da cultura Lima (MARTIN, 1998).

Os museus e a "musealizaçãoin situ" dos sítios arqueológicos (RAPOSO, 1999, p.57; MELLO, 2015, p.29) têm integrado turistas, estudantes (de vários níveis), pesquisadores profissionais e residentes na salvaguarda da memória e dos bens materiais e imateriais da sociedade peruana, através de diversos projetos pedagógicos, tecnológicos e de gestão do patrimônio cultural de seus territórios. A colaboração entre iniciativa privada e gestão pública favorecem o investimento financeiro para a requalificação e uso social dos espaços.

Imagem 5: Sítio Santa Catalina, Lima

Fonte: Arqueologia Digital, Ministério de Cultura Peru (2015).

No distrito de La Victoria, em Lima, se encontra o sítio arqueológico Santa Catalina(1100 D.C. - 1440 D.C.) constituído por uma pirâmide escalonada de planta quase quadrangular voltada para nascente, onde existem rampa lateral e escada (imagem 5). Usa vários tipos de adobe, sendo última remodelação realizada no período Inca. Foi

um centro administrativo e religioso, com a presença de um cemitério pré-hispânico ao redor. O projeto de revitalização sociocultural é composto pelos espetáculos: La Cantata delSeñor de Sipán, desfile de modas étnico, cerimônias apresentações de "Peru Negro", dentre outros (MUNICIPALIDAD DE LA VICTÓRIA, 2021).

Salienta-se que os Andes foram também um destino para a diáspora negra africana e embora muito invisibilizado nas últimas décadas, as marcas da escravização e de afrodescendentes no Peru. No final do século XVIII, 60% da população urbana do Peru era negra, entretanto, censo demográfico de 1940 os negros foram quantificados em 28.000, ou seja, 0,47% da população (LÓPEZ, 2017).

Nos últimos anos, despontaram pesquisas que visam tratar das memórias da ancestralidade negra, das comunidades remanescentes e sua territorialidade e da produção histórico-cultural mantida por estas na gastronomia, música, artes visuais, artesanato, festividades, religiosidades etc. A Arqueologia e o uso social dos sítios arqueológicos limenhos, como o Santa Catalina, para o reconhecimento do "Peru Negro" contribuem para a afirmação da identidade negra na sociedade, evidenciando seu pluralismo étnico no combate aos silenciamentos e preconceitos.

Imagem 6: Estudos Arqueológicos sobre a escravização africana no Peru, em 2020

Fonte: PAHN, Peru (2020)

Um exemplo dos estudos que têm sido realizados pôde ser visualizado no mês comemorativo da cultura afroperuna, em maio de 2020, nos vídeos produzidos à partir dos projetos de pesquisa sobre "La Arqueología de laEsclavitud em lasHaciendas de Nasca" (imagem 6), tratando das construções nas imediações das haciendas, da religião e escravização, da vida doméstica e alimentos, da cultura de vinhedos, da produção de botijas (vasilhames tradicionais de argila para água e outros víveres) com a participação das comunidades afrodescendentes da atualidade.

As pesquisas arqueológicas de Brendan J. M. Weaver (2012) sobre a escravização africana no Peru e a cultura material produzidas por esses povos advêm também de sua participação no Proyecto Arqueológico Haciendas de Nasca (PAHN), reafirmando a noção de Lima como uma "metrópole negra", em 1636, quando a demografia contabilizada 54% de habitantes negros escravizados e livres. Seus dados confirmam que na atualidade

> [...] lamayoría de losciudadanos de los países andinos conascendencia africana vivenenla costa y lasyungas, enelpasado colonial esta distribución de la diáspora era mucho más extensa e incluía algunas de lasregiones de mayoraltitud e inhóspitas de lasierra (Weaver, 2012, p.89).

Ressalta-se que a Lei N° 28761 de 2006, promulgada pelo Congresso da República do Peru, oficializou a data de 04 de junho como o "dia da cultura afroperuana" em "reconocimiento a los aportes de lapoblaciónafroperuanaenlaconstrucción de lanación y sucontribuciónactualenlos aspectos económico, social, científico, cultural, religioso y artístico de nuestro país" (MINISTERIO DE CULTURA, 2021).

Sob esse aspecto, é importante destacar ainda o papel da música, performances e teatro afroperuano. Seu "renascimento" ocorre entre os anos de 1950 e 1960, com atuações de Nicomedes Santa Cruz e sua irmã Victória, além de vários outros expoentes

artísticos do desenvolvimento dos "ritmos negros de la costa peruana". Entre disputas e tensões, influências externas e criações internas, uma identidade multifacetada de ancestralidade africana se firma em Lima (LLANOS, 2018).

Em 2020, foi apresentada a "Política Nacional de Cultura" do Peru, um plano decenal que visa no segmento do patrimônio cultural o ordenamento territorial urbano através de planos de desenvolvimento com gerenciamentos sustentáveis, integrados, respeitososcom a integridade dos bens, conferindo incentivos para a participação da sociedade civil e do setor privado na proteção dos mesmos (MINISTERIO DE CULTURA, 2020, p. 95).

Ainda em 04 de março de 2020, foi divulgada a "Declaración a losmedios de comunicacióndel Grupo de Trabajo de Expertos de lasNaciones Unidas sobre las Personas de Ascendencia Africana" (ONU, 2020), após visita realizada entre fevereiro de 25 de fevereiro e 04 de março. No documento apresentado, uma série de apontamentos foram feitos para reflexão e buscas de soluções. Dentre os principais, destacam-se:

> 3. [...] el Grupo de Trabajoevaluólasituación de losderechos humanos de las personas de ascendencia africana enelPerú y recabóinformación sobre las distintas formas de racismo, discriminación racial, xenofobia, afrofobia y las formas conexas de intolerancia que enfrentan. El Grupo de Trabajoestudiólas medidas y los mecanismos para prevenir ladiscriminación racial sistémica y proteger a lasvíctimasdel racismo, así como lasrespuestas a lasmúltiples formas de discriminación.
>
> 4. el Grupo de Trabajovisitó Lima, Yapatera, Piura, Chiclayo, Chincha e Ica. Se reuniócon altos funcionariosdelGobiernodelPerú a nivel nacional y provincial, conafroperuanos, conlasociedad civil y conlas agencias de lasNaciones Unidas que trabajanenlapromoción de losderechos de losafrodescendientes. También se reunióconlaDefensoríadel Pueblo y visitóla Casa de la Cultura de Yapatera y laexposición "La Arqueología de laEsclavitudenlasHaciendas de Nasca" enelMuseo Regional de Ica. [...]
>
> 6. El Grupo de Trabajoacogecon beneplácito lasmúltiplesbuenasprácticas y las medidas positivas adoptadas para

garantizarlosderechos humanos de las personas de ascendencia africana enelPerú, que incluyenlassiguientes:

7.La histórica disculpa presentada enelaño 2009 por elGobierno a losafroperuanos por el abuso, laexclusión y ladiscriminación.

8. La adopcióndelPlan Nacional de Desarrollo de laPoblaciónAfroperuana 2016-2020 (PLANDEPA), aprobado por Decreto Supremo Nº 003-2016-MC enelaño 2015.

9. El trabajo de laDirección de AfroperuanosdelMinisterio de Cultura y laelaboración de variosestudios y publicaciones sobre losafroperuanos y ladiscriminación racial.

10. La formacióndelConsejo Nacional Afroperuano y del Grupo de Trabajo para losAfroperuanos.

11.EltrabajodelaDefensoríadelPuebloenlapromocióndelosderechos humanos de losafroperuanos y elasesoramientoenlaaplicación de las políticas contra la discriminación.

12. La inclusión por primera vez de una variable de autoidentificación racial enel censo de 2017 y larecopilación de datosdesglosados sobre losafroperuanos por parte del Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI).

13. El proyecto de ley 37/93 de 2018 sobre la prevención, la eliminación y la sanción del racismo y la discriminación racial.

14. El reconocimiento y compromisocomprobado para hacer frente a ladiscriminación racial que sufrenlosafroperuanos por parte de losfuncionarios públicos a nivel nacional, regional y local.

15.Lascampañas para abordar losestereotipos y prejuiciosraciales, incluyendolos "Carteles contra el racismo" y las "Pequeñasacciones para alcanzar grandes objetivos".

16. La dedicación del mes de junio ala celebración de la cultura y el patrimonio afroperuano.

17. Las iniciativas de lasociedad civil para promover y proteger losderechos humanos de las personas de ascendencia africana y crearconciencia sobre laidentidadafroperuana, y

18. Los esfuerzosdelGobierno para ejecutarel Programa de ActividadesdelDecenio Internacional para losAfrodescendientes.

21. La elaboracióndelPlan de Derechos Humanos y Empresa que incluirá a losafroperuanos.

24. La encuesta de percepciones de 2017 reveló que el 60% de los peruanos percibeladiscriminación racial contra losafroperuanos, pero sóloel 8% de los peruanos se perciben a símismos como racistas o que perpetúanel racismo.

> 25. La discriminación sistémica y lainvisibilidad institucional son legados delpasado, cuandolosafroperuanosperdieronelderecho humano básico a suidentidad legal y permanecieroninvisiblesante laley, lalegislación y las políticas. Lasinstitucionesdel Estado no reflejanladiversidad de lapoblacióndelPerú. (ONU, 2020. GRIFO NOSSO)

Dentre as recomendações do Grupo de Trabalho, salientam-se:

> 62. La Dirección de AsuntosAfroperuanosdelMinisterio de Cultura deberíarecibirunfinanciamientoadecuado, específico y plurianual para solventar sus esfuerzos y suliderazgoen este ámbito.
>
> 78. El Gobiernodeberíaapoyarecónómicamente y aprovechareldesarrollo de lainvestigación académica sobre lacomunidadafroperuana.
>
> 79.El Gobiernodebería adoptar medidas para aumentar el número de profesoresafrodescendientesenlasinstituciones educativas.
>
> 81. El Gobiernodebería adoptar medidas, incluyendo políticas de acción afirmativa, en todos los niveles de laeducación para losafroperuanos, como medio para que elGobiernoreconozcalaexistencia y el impacto de ladiscriminaciónestructural y la combata.
>
> 83. El Gobiernodebería revisar y elaborar currículas específicas y losmaterialesdidácticoscorrespondientes que respeten y reconozcanlahistoria, incluyendoel comercio transatlántico de africanos, el rol de losafroperuanosenlaindependenciadelPerú y sucontribución al desarrollo, ladiversidad y la riqueza del país.
>
> 84.El Gobiernodeberíagarantizar que los textos escolares y otr osmaterialesdidácticosreflejenconexactitudloshechos históricos relacionados conlastragedias y atrocidades delpasado que afectan a losafroperuanos, a fin de evitar losestereotipos y ladistorsión o alteración de esoshechos históricos, que pueden dar lugar a racismo, discriminación racial, xenofobia y formas conexas de intolerância. (ONU, 2020. GRIFO NOSSO)

Os destaques demonstram o quanto a cultura e a educação, se devidamente apoiadas e bem geridas pelos governantes peruanos no que tange ao financiamento, aplicação de legislação e políticas públicas, fiscalização e ampla conscientização, podem contribuir significativamente para uma sociedade capaz de eliminar o racismo e a discriminação de suas práticas cotidianas.

A valorização das contribuições históricas advindas de estudos dessa área, articulada com os trabalhos realizados pela Arqueologia e divulgado nos museus em exposições e ações de Educação Patrimonial demarcando a presença negra nos distintos territórios e culturas, caminhará no sentido de buscar um futuro diferente do atual presente. Um horizonte de porvir onde os povos afroperuanos sejam plenamente aceitos e estejam organicamente integrados ao Peru do século XXI.

Considerações Finais

O Peru das culturas indígenas, das reverências à natureza de Pachamama , das imagens de Machu Picchu, lhamas e tecelagem multicolores, em sua capital Lima, das edificações hispânicas de sua fundação como cidade e cosmopolitas da contemporaneidade do século XXI, abriga outras feições identitárias presentes tanto nas referências pré-hispânicas de vários sítios arqueológicos urbanos, quanto na presença afroperuana que remonta à diáspora africana nos Andes.

Os trabalhos de arqueologia in situ e as exposições nos museus arqueológicos de Lima têm descortinado outras formas de lidar com o passado e de retorno à historicidade anterior à "conquista espanhola". O orgulho da pele morena, das tradições e heranças conferem valorização, visibilidade e salvaguarda às culturas Lima, Wari, Ichma e Inca.

A aplicação de tecnologia para o mapeamento dos territórios urbanos por satélite e drones, com sites e fotografias digitais disponíveis para visualização 3D aproximam as novas gerações de seu passado de forma dinâmica, interessante e aprofundada. Se os costumes antigos são preservados em manifestações e gastronomia, novas linguagens informacionais se articulam aos computadores para ressignificar o "território físico" e o "território de memórias" limenhas.

Ao mesmo tempo, a presença afroperuana nas artes musicais e teatrais busca se afirmar também na luta por direitos, reconhecimento

e qualidade de vida. Para isso, além dos estudos históricos, antropológicos e arqueológicos, a evocação dos direitos humanos se torna uma premissa fundamental no combate à toda forma de racismo e discriminação.

Referências

CANZIANI, José. Lima: el patrimônio monumental y elimpase urbano territorial in BONNET, Eric; SOULAGES, François; ZEVALLOS TAZZA, Juliana (Eds.) Memoria territorial y patrimonial. Artes &Fronteras. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM, 2014. pp.31-52.

ESPINOZA, Isabel Flores. Los Wari en Pucllana. La tumba de un sacerdote. Peru: Ministerio de Cultura, 2013.

LLANOS, Fernando Elías. El "renacerafroperuano" de 1950: discursos sobre la música negra de la costa peruana. ORFEU, v.3, n.2, 2018, p. 25-43.

LIZARZABURU, Javier. Lima milenaria: uma propuesta para uma ciudadsin memoria – el caso de Carabayllo. In BONNET, Eric; SOULAGES, François; ZEVALLOS TAZZA, Juliana (Eds.) Memoria territorial y patrimonial. Artes &Fronteras. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM, 2014. pp.115-126.

LÓPEZ, José LuisCortéz. Negros enPerú: historia de una presencia constante desde 1527. Mundo Negro. Disponível em: http://mundonegro.es/negros-en-peru-historia-de-una-presencia-constante-desde-1527/, acesso em: 15/01/2021.

MARTIN, Mercedes Cárdenas. Cultura Lima: el adobe como material de construcción. Boletíndel Instituto Riva-Agüero, Edições 25. S/l: PontificiaUniversidad Católica delPerú, pp. 154-156.

MELLO, Janaina Cardoso de. Arqueologia e musealizaçãoin situ: Das pedras às pessoas. Horizonte de laCiencia, 5 (9), FE/UNCP, 2015, p.27-37.

MINISTERIO DE CULTURA. Mes de la Cultura afroperuana. Disponível em: https://poblacionafroperuana.cultura.pe/mes-de-la-cultura-afroperuana, acesso em: 15/04/2021.

MINISTERIO DE CULTURA. Reglamento de Intervenciones Arqueológicas (Decreto Supremo N° 003-2014-MC). Lima: Governo do Peru, 2014. Disponível em: https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/211278/ds003-2014-mc-ria.pdf, acesso em: 20/10/2020.

MINISTERIO DE CULTURA. Política Nacional de Cultura al 2030. Lima: Governo do Peru, 2020. Disponível em: https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/1025961/PNC_VERSI%C3%93N_FINAL_2.pdf, acesso em: 23/01/2021.

MUNICIPALIDAD DE LA VICTORIA. Huaca Santa Catalina - IntermedioTardío (1100 D.C. - 1440 D.C.) in Portal de transparencia (Lima, Peru). Disponível em: https://www.munilavictoria.gob.pe/index.php/la-victoria?v=huaca, acesso em: 23/01/2021.

ONU. Declaración a losmedios de comunicacióndel Grupo de Trabajo de Expertos de lasNaciones Unidas sobre las Personas de Ascendencia Africana. 2020. Disponível em: https://www.ohchr.org/SP/HRBodies/HRC/Pages/NewsDetail.aspx?NewsID=25651&LangID=S, acesso em: 18/04/2021.

PAJUELO, Pedro David Espinoza. La gestión de monumentos arqueológicos en Lima, Perú: panorama, diagnóstico y propuesta. Córima, Revista de InvestigaciónenGestión Cultural, Ano 2, N° 2, 2017, p.1-32. Disponível em: https://cicopperu.files.wordpress.com/2015/04/gestion-de-monumentos-arqueologicos-en-lima-espinoza.pdf, acesso em: 21/10/2020.

RAPOSO, Luís. Museus de arqueologia e sítios arqueológicos musealizados - identidades e diferenças. O Arqueólogo Português, IV (17),1999, p.51-72.

RPP. Mira lossitios arqueológicos de Lima Metropolitana registrados por drones(2015). Disponível em: https://rpp.pe/lima/actualidad/mira-los-sitios-arqueologicos-de-lima-metropolitana-registrados-por-drones-noticia-823269?ref=rpp, acesso em: 20/10/2020.

SECCHI, Leonardo. Políticas Públicas: conceitos, esquemas de análise, casos práticos. São Paulo: Cengage Learning, 2010.

WEAVER, Brendan J. M. Perspectivas para eldesarrollo de una arqueología de la diáspora africana e elPerú: resultados preliminares delproyecto arqueológico Haciendas de Nasca. Allpanchis, 44 (80), 2012, p.85-120.

DIÁLOGOS
SOBRE GESTÃO CULTURAL

GT 2

Gestão de Espaços Culturais

Resumos

E AGORA, JOSÉ? UMA EXPERIÊNCIA DE GESTÃO PARTICIPATIVA NO THEATRO JOSÉ DE ALENCAR

Selma Santiago – Instituto Anima – selma.santi@gmail.com[1]

Palavras-chaves: Gestão de Espaços Culturais; Gestão Participativa; Teatros Monumentos

As práticas da gestão de equipamentos culturais nem sempre condizem com as experiências de seus gestores. Infelizmente o Brasil ainda sofre da pouca qualificação em seus quadros de dirigentes, o que faz com que uma das mais importantes premissas para uma gestão qualificada seja ignorada, a da participação social na gestão de um equipamento cultural público.

Para ser um gestor cultural é necessário conhecer o amplo campo cultural que não é simplório, mas cheio de complexidades específicas que fazem dos espaços culturais verdadeiros campos férteis de produção simbólica. É necessário conhecer essencialmente as dinâmicas das linguagens artísticas e outras que envolvem as manifestações culturais.É preciso saber que existe uma gama de leis que regem os

[1] Selma Maria Santiago Lima, Ms. emGestão Cultural pela Universidade de Barcelona, Espec. em Gestão de Produtos e Serviços Culturais pela UECE, integra o grupo de consultores do Instituto Cultural Anima.

direitos culturais, além de também possuir conhecimentos específicos sobre gestão tais como administração, planejamento, economia e tantos outros que tornam esta função ainda mais complexa.

E dentre estes conhecimentos, importa admitir que não se trabalha com gestão da cultura solitariamente, mas junto a diversos agentes, e por isso é fundamental manter o diálogo e a mente aberta à todo o ambiente cultural, uma vez que trata-se de uma área dinâmica e em que o poder público necessita da sociedade civil para poder prestar o serviço de promoção da cultura local de forma democrática e com respeito à diversidade. Como nos indica Canal (2018, p. 83) "Enlaactualidad, el gestor cultural se enfrenta al reto de generar e incidir sobre losprocesos relacionados conlaendoculturación y laaculturación desde una visión estratégica, articuladora y que fomente laparticipación social."

Ainda conforme Bonet e Schargorodsky(2016) para a boa gestão de um equipamento cultural, no caso dos autores, um teatro, é necessário dialogar com diversos grupos de interesses, sendo esta habilidade uma das maiores capacidades do gestor cultural contemporâneo. Destacamos na imagem a seguir os grupos de interesses relatados pelos autores: forças políticas; administração pública; doadores e patrocinadores; meios de comunicação; usuários do equipamento público; comunidade local; profissionais do campo cultural e suas representações institucionalizadas e provedores de bens e serviços.

Figura 1 - La gestión de teatros, Bonet y Schargorodsky, 2016. P. 55

Como se vê, existe um vasto escopo de atuação a ser alcançado e os gestores de espaços culturais necessitam se valer de boas práticas de relacionamento para equilibrar os diversos interesses e administrar de forma tal que possam responder às demandas e, simultaneamente, ofertar um serviço de acesso cultural de qualidade em todos os sentidos, seja no conteúdo, diversidade, democratização e em outros que condizem com a gestão cultural nos tempos atuais.

Buscando agir desta forma, ao nos encontramos a frente do centenário Theatro José de Alencar, em Fortaleza/Ceará, entre 2015 e

2019, trabalhamos com uma metodologia de diálogos aberta aos diversos agentes a fim de construir um plano de atividades para as ações a serem desenvolvidas no decorrer da gestão.

Considerado um complexo cultural localizado no centro histórico de Fortaleza, o TJA, como o assim chamamos, foi inaugurado em 17 de junho de 1910, tombado pelo IPHAN como Patrimônio Histórico Nacional em 1964, e desenvolve uma série de atividades que usam diversos e diferenciados espaços do equipamento. Sua estrutura de mais de 12.000 m é composta por 03 blocos: a edificação histórica com saguão, café, bilheteria, pátio nobre, foyer para concertos de câmara, sala principal e porão, que também acolhe espetáculos. O segundo bloco trata-se do Jardim de Burle Marx com grande área livre e um grande palco abertoao ar livre. E o terceiro bloco, o Centro de Artes Cênicas Padaria Espiritual, composto por salas de dança, música, teatro e canto, além de sala multiuso, biblioteca, sala de figurino, teatro de bolso, galeria, cantina e um pequeno palco ao ar livre. O uso intensivo destes múltiplos espaços é uma característica forte na trajetória das últimas décadas no TJA, mas que observamos estarem subutilizados e necessitando de uma maior dinamização quando do início de nossa gestão.

Assim, ao reconhecermos os produtores de cultura como principais parceiros do equipamento cultural, e ainda a importância de ouvirmos patrocinadores e outros apoiadores, além do público em geral, desenvolvemos uma prática de diálogos no sentido de reconhecer a situação a partir destes agentes, além de receber contribuições para que o TJA voltasse a possuir uma atividade cultural dinâmica e cumprir sua função de destaque entre os espaços de fruição cultural da cidade.

Neste sentido, iniciamos os diálogos com a sociedade através de um ciclo de encontros denominados “E Agora, José?”, que se tornaram fóruns abertos à toda a população e contando com diversas representatividades, desde vendedores ambulantes e flanelinhas do entorno ao TJA, institutos culturais universitários e instituições do comércio local, até os próprios funcionários e,especialmente, os representantes de Fóruns de Linguagens artísticas organizados.

Foram realizadas 08 edições dos encontros entre 2015 e 2019, inicialmente para escutar as demandas e propostas da sociedade com vistas à democratização e melhorias para o funcionamento do TJA, e em seguida sobre proposições para chamadas de ocupação anuais,política de pautas, programação e avaliações da gestão.

Dos primeiros encontros registramos 91ações para serem desenvolvidas no decorrer da gestão. Estas proposições tinham características estruturais, simbólicas, de acessibilidade, inclusivas e outras que convergiram para um grande quadro de atividades/metas a serem cumpridas.

Para dar conta desta demanda, fizemos uma gestão horizontalizada, com reuniões semanais e avaliações de acompanhamento dos resultados, onde as metas foram distribuídas por núcleos de atividades em uma estrutura organizacional que funcionou conforme desenho a seguir.

Figura 1 - La gestión de teatros, Bonet y Schargorodsky, 2016. P. 55

Outras ações com o intuito de mobilizar parceiros foram realizadas, como a rearticulação da Rede Nacional de Teatros Monumentos, que reuniu 23 teatros dos estados do Ceará, Minas Gerais, Santa Catarina, Amazonas, Bahia, São Paulo, Alagoas, Piauí, Pernambuco, Pará e Rio Grande do Sul durante 03 dias no Theatro José de Alencar. E através do Sistema Estadual de Teatros do Ceará - SET, coordenado pelo TJA, foram feitos diversos encontros técnicos e parcerias de programação entre os gestores de espaços cênicos de diversas naturezas.

Mesmo considerando o acréscimo de, aproximadamente, 30% de orçamento para programação obtido a partir de 2017, registramos

que os resultados alcançados foram siginficativamente positivos, com uma ampliação superior a 50% no quantitativo de ações realizadas e de público atendido, como pode ser visto no quadro abaixo. Bem como também observamos através de pesquisa direta que 83,30% de nosso público considerou suas expectativas atendidas com relação a programação do TJA.

Figura 3–Evolução de Resultados doTheatro José de Alencar – Gestão 2015-2019

	AÇÕES	PÚBLICO GERAL	PROG. ARTÍSTICA	VISITAS GUIADAS	FORMAÇÃO E ENSAIOS
2015*	472	62729	47707	13127	1895
2016	800	96710	79836	15082	1792
2017**	783	121072	103674	14205	3193
2018	799	117935	104647	9821***	3467
2019	769	125249	103295	23081	7892
TOTAL	3623	523695	439159	75316	18239

* Início da gestão – maio/2015
** De fevereiro à maio/2017 o Anexo estava em obras
*** Redução de visitas de navios e de guias

Consideramos que este resultado ampliado deu-se, especialmente,devido à criação de espaços de diálogos e procura por parcerias junto aos produtores do campo criativo, o que possibilitou promover programação de qualidade sem gastos expressivos, através de uma política de pautas onde ambos os lados ganham ao negociar. Implantamos uma tabela de incentivo ao uso do TJA com propostas tais como isenção de pauta para estréias de temporadas; troca de pautas por apresentações de esquetes, palestras ou qualquer outra proposta dos produtores; isenção total de valores de pauta para grupos iniciantes; negociações de pauta flexíveis, de acordo com os valores arrecadados nas bilheterias, dentre outras propostas de negociação que fizeram com que a busca pelos espaços do equipamento aumentasse significativamente no decorrer dos anos.

Acreditamos que, através desta estratégia de ampliação do diálogo e contando com a efetiva colaboração de toda a rede de parceiros do TJA, conseguimos cumprir nosso objetivo principal, que era recolocar o Theatro José de Alencar no circuito local e nacional de atrações culturais, ampliando seu atendimento à população de uma forma geral e promovendo uma gestão participativa e transparente junto aos seus usuários e parceiros.

Referências

CANAL, Carlos Yáñez. *Praxis de lagestión cultural.Primeraedición.* Editorial Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, 2018.

BONET, LLuís e SCHARGORODSKY, Héctor . *La gestión de teatros: modelos y estrategias para equipamientosculturales*. QuadernsGescènic, Barcelona, 2016

SANTIAGO, Adriana. *Theatro José de Alencar, palco de todas as artes – Relatório de Gestão, 2015-2018*. Secult/Ce. Fortaleza, 2019.

PORTO MARAVILHA EM DISPUTA: A EXPERIÊNCIA DE GESTÃO DO ARMAZÉM DA UTOPIA

Anna Carolina Magalhães – UFF – magalhanzi@gmail.com[1]
Victor Belart – UERJ – belart.victor@gmail.com[2]

Palavras-chaves: boulevard olímpico; porto maravilha; armazém da utopia; companhia ensaio aberto

Resumo: Este trabalho acompanha a trajetória da Companhia Ensaio Aberto no Boulevard Olímpico do Rio de Janeiro. O grupo ocupa uma região marcada por grandes empreendimentos turísticos, alta especulação imobiliária e grandes intervenções. O texto apresenta a trajetória do trabalho desenvolvido pela companhia no Armazém da Utopia, enorme galpão à beira-mar ressignificado para outros usos através da cultura no coração do Porto Maravilha.

Resumo Expandido:

Em setembro de 2013, uma notícia inusitada correu por alguns jornais cariocas e surpreendeu a população. Cerca de 10 enormes vigas de sustentação do antigo Viaduto da Perimetral tinham desaparecido.

[1] Mestre em Cultura e Territorialidades pela Universidade Federal Fluminense; Bacharel em Produção Cultural também pela UFF; é atualmente assistente de direção e integrante do núcleo da Companhia Ensaio Aberto trabalhando na produção e gestão do Armazém da Utopia.

[2] Doutorando em Comunicação no PPGCOM da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Integrante do Laboratório de Comunicação, Arte e Cidade (CAC). Especialista em Jornalismo Cultural (UERJ).

O fato inesperado marcava um processo gradual que transformava a estética da região portuária do Rio de Janeiro. Depois de erguido entre os anos 1950 e 1960, a demolição do elevado foi uma das principais obras de preparação da cidade para os Jogos Olímpicos de 2016. Junto dele, novos galpões e empreendimentos imobiliários promoviam remoções de casas e especulavam altos preços numa Parceria Público Privada de dimensões jamais vistas no Brasil. Depois de inaugurado na região onde ficava tal viaduto, o Boulevard Olímpico estabeleceu uma nova zona turística na cidade. Com murais grafitados, circulação do novo trem urbano (VLT) e vizinhança repleta de atrativos, como uma roda gigante ou um aquário, o Boulevard apareceu como uma das grandes novidades no entretenimento carioca entre os anos 2010-2020 e se tornou palco de disputas narrativas e territoriais.

Neste trabalho investigamos a trajetória do Armazém da Utopia, um complexo de dois armazéns geminados localizado exatamente nesta região. O primeiro armazém, o de número 6, corresponde a uma área de mais ou menos 3.400m², e consiste em um prédio de tipo inglês inaugurado em 1910 no período das reformas urbanas da *belle époque* carioca. O segundo armazém, o anexo 5 e 6, construindo posteriormente, ocupa uma área total de 1.850m² e carrega características do tipo francês. A consolidação do espaço enquanto Armazém da Utopia é fruto de uma ocupação por parte de um grupo teatral, a Companhia Ensaio Aberto.

Fundada em 1992, a Ensaio Aberto nasceu fora dos palcos e tem em sua trajetória diversas experiências com espaços históricos e não convencionais como: o Palácio da Praia Vermelha em Botafogo; o Paço Imperial no Centro, o Estádio Municipal João Lamego Netto, o famoso Ipatingão em Ipatinga/MG; e até o Castelo São Jorge em Lisboa/PT. Além das ocupações do Teatro da Aliança Francesa em Botafogo, de 1995 a 1997, e do Teatro Glauce Rocha no Centro da cidade, de 1998

aos anos 2000. A primeira incursão do grupo na Zona Portuária se deu no ano de 2002, quando estreou o espetáculo A Missa dos Quilombos no armazém 5 do cais do porto. Uma peça que tratava do tema da escravidão moderna no Brasil com um cenário de 15 toneladas composto por máquinas de cemitério industrial. As produções do grupo cada vez menos cabiam nos edifícios teatrais convencionais, não apenas pelo tamanho das cenografias, ou até mesmo dos elencos (usualmente com mais de 15 pessoas), mas pela forma cada vez mais fragmentada que o setor se organizava. Tendo que dividir pauta nos teatros com mais de uma companhia, com temporadas cada vez mais curtas e com um público cada vez mais limitado ao eixo centro/sul da cidade. A opção por um armazém e pelo território da Zona Portuária estava então intimamente ligada a uma busca por uma autonomia perante ao mercado e no ano de 2010 a companhia adentra o armazém 6 e seu anexo.

As tentativas de formalização da ocupação estiveram muitos anos em pauta junto ao poder público sem sucesso. O grupo desenvolveu seu trabalho debaixo da perimetral e conviveu com as obras que mudariam a realidade daquele espaço sem uma garantia formal do seu direito de uso. As soluções encontradas para a formalização eram sempre precárias e temporárias. Não sendo de se estranhar que no ano de 2015, quando o Boulevard Olímpico já se erguia sob os escombros da perimetral, as ameaças de despejo se tornaram concretas. A especulação imobiliária e os interesses econômicos por parte de empresas privadas colocavam em ameaça um trabalho de meia década que já vinha sendo desenvolvido por parte do grupo no local. A organização popular na defesa pela manutenção da ocupação foi o que impediu à época o seu despejo. Além da organização de passeatas, entre as medidas tomadas esteve a instalação de um acampamento do Movimento dos Sem Terra (MST) junto à companhia durante uma semana no espaço. A ocupação foi regularizada apenas em maio de 2016. O que passou

a garantir uma segurança jurídica da companhia no local, mas nunca significou total estabilidade para o coletivo. Em fevereiro de 2019, por exemplo, o Armazém da Utopia teve seu anexo lacrado em ato de força por parte da Companhia Docas do Rio de Janeiro sob justificativa de não utilização do mesmo. O espaço não apenas estava sendo utilizado diariamente pela companhia, como estava em vias de estrear mais um espetáculo do grupo, o Luz nas Trevas (2019), que precisou ser adiado devido ao episódio

Além de abrigar o trabalho do grupo, se convertendo em edifício teatral, o espaço nesses dez anos recebeu eventos, exposições, festivais de cinema e dança, shows, seminários, tendo impacto direto na produção cultural carioca. Gerando nos últimos anos uma média de 40 empregos diretos, o que possibilita a viabilidade econômica, 12 meses ao ano, de todo o núcleo fixo de atores do grupo, além de produtores, técnicos, assistentes gerais, seguranças e outros profissionais correlatos da área da cultura.

Dos diversos projetos realizados no Armazém da Utopia, grande parte deles está a cargo da própria Ensaio Aberto. Só no ano de 2019 as atividades do grupo levaram 10 mil pessoas ao espaço, fora o público atingido com diversas oficinas de formação artística e técnica que ocorrem anualmente. O fluxo de atividades do Armazém da Utopia, entretanto, não se resume às ações realizadas pela Ensaio Aberto. Se somarmos a elas os eventos externos, o número de visitantes ao espaço quintuplica, chegando aproximadamente a 52 mil pessoas no ano de 2019.

Neste trabalho, consideramos então a relação das transformações urbanas do território para com as transformações de um projeto de gestão cultural de um espaço e de uma região. Levando em conta a trajetória do Armazém da Utopia diante de uma cidade que modifica

sua arquitetura e projeto urbano, mas transforma também suas formas de sociabilidade. Com isso, investigamos práticas culturais que questionam projeto de cidade que emergiu junto com o Boulevard.

Nesse processo podemos destacar três períodos distintos, cada um deles com sua especificidade e necessidade adaptação na forma de gestão do espaço e produção do grupo, são eles: Antes da obra (2010 - 2012), durante a obra (2013 - 2015) e após a obra (2016 - 2020). A conclusão da obra sem dúvidas trouxe outras condições de trabalho para o grupo e para o espaço, mas trouxe também novas necessidades de adaptação e táticas de convivência. Ou seja, a Ensaio Aberto nos últimos dez anos viveu de perto as transformações do território e se relaciona com atividades que acontecem ao redor dele, como cortejos musicais que invadem a Zona Portuária e o fluxo de turistas que por ali passam. Assim, a companhia não só abre as portas e desenvolve projetos e ações que buscam fomentar culturalmente a região, mas também vem forjando formas de se fazer teatro em um edifício não teatral, sem poder e nem querer negar a realidade que a cerca. Assim, se insere como agente ativo em um território em disputa, no qual a cultura cumpre um papel ambivalente entre resistência e exploração econômica.

Considerando que o porto carioca é um terreno de constante transformações, diásporas e reinvenções, investigamos de que maneira alguns sujeitos culturais no Boulevard aplicam suas "táticas" (CERTEAU, 1998), para disputar aquela região com outras perspectivas, potencialidades políticas e estéticas.

Referências

BELART, Victor; BOTELHO, Andressa; *Cultura à beira da Baía de Guanabara: práticas comunicacionais e experiências festivas no litoral proibido do Rio de Janeiro*. In: ANAIS. INTERCOM Sudeste. – Vitória, 2019.

CERTEAU, M de. *A invenção do cotidiano.* Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

GONÇALVES, Guilherme Leite; COSTA, Sérgio. *Um porto no capitalismo global: desvendando a acumulação entrelaçada no Rio de Janeiro*. São Paulo: Boitempo, 2020.

JACQUES, Paola Barestein. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012.

MAIA, João. *Michel Maffesoli e a cidade partilhada*. Revista FAMECOS, 12(26), 77-85, 2008

SANCHEZ, Fernanda. *A reinvenção das cidades na virada de século: agentes, estratégias e escalas de ação política*. Rev. Sociol. Polit. [online]. 2001, n.16, pp.31-49.

SELDIN, Claudia. Imagens *Urbanas* e *Resistências: das capitais de cultura às cidades criativas:* Rio Books – 1. Edição, 2017.

A AUSÊNCIA DO NEGRO NA GESTÃO DE ESPAÇOS CULTURAIS NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

Gisele Jacob dos Santos - gisele.jacob@gmail.com

Palavras-chaves: gestão cultural, racismo institucional, reparação

Através de uma abordagem racializada, o presente trabalho irá investigar a ausência de gestores negros e negras na gestão de espaços culturais na cidade do Rio de Janeiro. Ao compreendermos tais equipamentos como instrumentos que possibilitam analisar as disputas e complexidades do campo da cultura, a pesquisa investigará as subjetividades e processos simbólicos produzidos quando um corpo negro ocupa (ou não) um cargo de poder em organizações culturais (em territórios periféricos e hegemônicos).

Sendo a cultura uma área de conhecimento que possui a diversidade na base de sua essência, por qual razão o espanto social ocorre quando um indivíduo negro ocupa um cargo de poder em uma instituição cultural? E por qual motivo naturalizamos sua ausência, bem como a presença de gestores culturais brancos e brancas em espaços de comando? Como as organizações culturais e, especificamente, os espaços de cultura, estão compreendendo internamente as camadas do racismo estrutural e institucional?

O trabalho nasce a partir das inquietações na graduação, pós-graduação e ao longo da trajetória profissional da pesquisadora. Em

todos esses locais, os corpos negros não estavam protagonizando discursos ou cargos de poder. No cenário das motivações para a construção desse trabalho, também é possível indicar a escassez de pesquisas acadêmicas sobre gestão de espaços culturais e trabalhos propondo uma narrativa racializada no campo da Produção Cultural.

Outro fator mobilizador e determinante para o direcionamento desta pesquisa é a edição 26 da Revista Observatório Itaú Cultural, com o título "Gestão de pessoas em organizações culturais". Neste periódico, com artigos e entrevistas muito pertinentes para o tema tratado, também é apresentado um ensaio fotográfico com colaboradores de diferentes instituições culturais da cidade de São Paulo. Facilmente é possível constatar profissionais negros em menor quantidade que os profissionais brancos, que por sua vez, estão ocupando cargos como coordenações, diretorias e gerências.

Em uma das fotografias não foi possível identificar se uma das colaboradoras era negra ou não, visto que o ensaio fotográfico é em preto e branco. Este fato fomentou ainda mais a inquietação sobre a presença de corpos negros em espaços e em discursos da área cultural, pois na tentativa de apresentar os profissionais da cultura, a edição da Revista contribuiu simbolicamente para a continuidade do apagamento epistemológico e silenciamento desses corpos, além de confirmar a ausência de profissionais negros em espaços de liderança.[1]

Os pensadores e autores Abdias Nascimento e Lélia Gonzalez irão iniciar o direcionamento deste trabalho, tendo em vista seus estudos acerca do *mito da democracia racial* e tantos outros estudos étnico-raciais. Desta forma, pretende-se relacionar o racismo como um sistema de dominação, responsável por sustentar uma hierarquização social e manter a subalternização da população negra.

1 O trabalho pretende estabelecer seu campo de pesquisa na cidade do Rio de Janeiro, tendo em vista a experiência profissional da pesquisadora, bem como suas vivências e deslocamentos pelo território. O fato do periódico apresentado ser direcionado para a cidade de São Paulo, não deslegitima o recorte deste trabalho e não nega a sua pertinência, pois tratam-se de realidades semelhantes. A referida edição Revista Observatório Itaú Cultural se apresenta apenas como um fio condutor desta investigação.

> "Desse modo, a afirmação de que somos todos iguais perante a lei assume um caráter nitidamente formalista em nossas sociedades. O racismo latino-americano é suficientemente sofisticado para manter negros e indígenas na condição de segmentos subordinados no interior das classes mais exploradas, graças a sua forma ideológica mais eficaz: a ideologia do branqueamento, tão bem analisada por cientistas brasileiros. Transmitida pelos meios de comunicação de massa e pelos sistemas ideológicos tradicionais, ela reproduz e perpetua a crença de que as classificações e os valores da cultura ocidental branca são os únicos verdadeiros e universais. Uma vez estabelecido, o mito da superioridade branca comprova a sua eficácia e os efeitos de desintegração violenta, de fragmentação da identidade étnica por ele produzidos, o desejo de embranquecer (de "limpar o sangue" como se diz no Brasil), é internalizado com a consequente negação da própria raça e da própria cultura". (GONZALEZ, 1988)

Como a figura de uma gestora negra ou gestor negro pode impactar nas pautas e narrativas de determinado equipamento cultural? A partir do momento em que identificamos um equipamento cultural como um instrumento de análise para o campo da cultura, acordamos que também se trata de um instrumento responsável por abrigar e contemplar a diversidade, não só do campo artístico, mas também do campo simbólico. Com isso, a identidade e experiências de um gestor ou gestora impactam diretamente nas metodologias de gestão a serem utilizadas e na representatividade contidas nesse contexto, inclusive para além da emoção e da subjetividade.

Para continuar a reflexão sobre as disputas dos espaços e apresentar o rompimento com os estereótipos em relação aos corpos negros também será investigado a padronização do belo, do aceitável e da "boa aparência" para a ocupação de determinados cargos no mercado de trabalho. Subjetivamente, tais estéticas e preferências, já indicam um perfil único: pessoas brancas.

Um fator importante a ser somado aqui, é a política de ações afirmativas, marco fundamental para a discussão acerca das disputas de poder, dominação e privilégio decorrentes do racismo. A Lei no 12.711, mais conhecida como Lei de Cotas, implantada nacionalmente

em 2012, além de ter possibilitado a entrada de um maior número de negros na universidade e, consequentemente, no mercado de trabalho formal, torna-se um importante passo para começarmos a falar sobre reparação histórica e revisão de privilégios.

Neste contexto, podemos considerar a efetiva prática das ações afirmativas como um mecanismo que fomenta o acesso a novos repertórios, à construção de um olhar crítico de um grupo social que convive com a desigualdade, escassez de oportunidades, negação e silenciamento de suas narrativas.

Para uma compreensão mais profunda, seria inevitável não tratar o racismo sob uma ótica sistêmica, junto ao conceito de racismo estrutural, do advogado e filósofo Silvio Almeida, que trata o racismo como uma condição estrutural, estruturante e normalizada pela sociedade. Defende que o racismo provoca a naturalização das violências físicas e simbólicas contra pessoas negras e, ao mesmo tempo, choca a ocupação de pessoas negras em determinados locais e espaços. "Há espaços de poder e de decisão onde só existem pessoas brancas, mas 52% da população se declara negra no Brasil, ou seja, o racismo é um dado estrutural, é um dado que constitui as nossas relações".[2]

Os espaços culturais devem possibilitar uma vivência cultural aprofundada através de formas diferenciadas de envolver seu público, permitindo o desenvolvimento da capacidade de cada indivíduo ao refletir sobre as diferentes linguagens artísticas. Priorizando a participação ativa, ao invés do puro acesso e o alcance de um resultado quantitativo. Se apresentam como uma alternativa de espaço para a participação e fruição, permitindo que os sujeitos sociais ali inseridos, possam desenvolver os campos da criação, pertencimento, representatividade e alteridade. Estruturar as práticas culturais de seus frequentadores, esti-

2 Retirado do depoimento para a TV Boitempo. "O que é Racismo estrutural? ". 13 de setembro de 2016. ALMEIDA, Silvio. Depoimento "O que é Racismo estrutural? "Concedida para Artur Renzo para a TV Boitempo, Boitempo Editorial, 13 de setembro de 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=PD4Ew5DIGrU

mulando uma relação de participação e apropriação, não apenas de seu espaço físico, como também de suas atividades e seus conteúdos, é o papel fundamental de um equipamento de cultura.

O trabalho propõe, sobretudo, enegrecer os caminhos e discursos do campo cultural, silenciados pela lógica colonial eurocêntrica branca presente na construção da sociedade brasileira. A autora Grada Kilomba (2010) sinaliza caminhos possíveis para tal enegrecimento através do conceito da reparação, que indica a urgência na alteração de práticas racistas e opressoras por um comportamento descolonial.

> "Reparação então significa a negociação do reconhecimento. O indivíduo negocia a realidade. Neste sentido, é o ato de reparação do mal causado pelo racismo através da mudança de estruturas, agendas, espaços, posições, dinâmicas, relações subjetivas, vocabulário, ou seja, através do abandono de privilégios. " (Ibidem)

Ao identificar a problemática tão presente da ausência de gestores negros e gestoras negras, as poucas pesquisas com recorte racial no campo da produção cultural e sobre gestão de equipamentos culturais, é possível apontar a importância e pertinência deste trabalho para a agenda da produção cultural, tendo em vista, inclusive, o fato de grande parte da cultura brasileira ter referência e origem na cultura negra afro diaspórica.

Referências

ALMEIDA, Sílvio Luiz de. *O que é racismo estrutural?* Belo Horizonte: Letramento, 2018.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afrolatinoamericano.* Revista Isis Internacional. Santiago. v.9, 133-141, 1988b.

KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação: Episódios de racismo cotidiano*. Münster: Unrast Verlag, 2. Edição, 2010.

Revista Observatório Itaú *Cultural. Gestão de pessoas em organizações culturais*. Itaú Cultura. São Paulo, número 26 (dez.2019 / jun. 2020).

BIBLIOTECAS PARQUE, GESTÃO CULTURAL E TERRITÓRIO

Alexandre Pimentel- alexandre.pimentel@ifrj.edu.br[1]
Vera Saboya-verasaboya@gmail.com[2]
Daniele Ramalho-danieleramalhoprod@gmail.com[3]

Palavras-chaves: gestão cultural; território; espaços culturais

Resumo

O programa das Bibliotecas Parque, criado no estado do Rio de Janeiro em 2010, foi um marco naimplementação deespaços e equipamentos culturais realmente capazes de articular arte, cultura, educação, tecnologia e cidadania, especialmente no contexto de territórios populares marcados por grande vulnerabilidade social (PORTO, 2019). Inspirado nos ideais de "intelectuais como Mário de Andrade, Darcy Ribeiro e Anísio Teixeira, depois atualizados com o exemplo de experiências da rede de Medellín e Bogotá, e das mediatecas francesas" (SABOYA, 2019), o programa focalizou a promoção da leitura e do conhecimento, por meio da criação de espaços de convivência democrática, de experimentação e de promoção do amplo acesso aos diferentes

[1] Professor e pesquisador do Bacharelado em Produção Cultural e da especialização lato-sensu em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação do IFRJ Campus Nilópolis. Foi o primeiro diretor da Biblioteca Parque de Manguinhos (SEC RJ).

[2] Gestora cultural e consultora, atualmente à frente da gestão dos centros culturais, na Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro. Foi Superintendente de Leitura e Conhecimento na SEC RJ, área responsável pela implementação do programa das Bibliotecas Parque.

[3] Gestora cultural, produtora, atriz e contadora de histórias, foi a primeira diretora da Biblioteca Parque da Rocinha, equipamento da SEC-RJ. Dirige a Geral Produções, por meio da qual realiza inúmeros projetos como o "África Diversa".

saberes. Este trabalho pretende apresentar um conjunto de práticas e princípios que foram centrais em sua estruturação e desenvolvimento, como a criação de um programa integrado de laboratórios de narrativas da palavra (PalavraLab), as estratégias de conexão e construção de laços concretos com moradores, instituições e movimentos sociais e culturais do território de seu entorno, e as metodologias de estímulo e aproximação do livro de seus frequentadores.

Antecedentes

Mesmo considerando a existência de experiências anteriores desde a década de 1930, a maior parte dos pesquisadores do tema consideram que somente no primeiro decênio do século atual passamos a experimentar no país, de fato, um cenário de construção efetiva de um conjunto integrado de ações e programas que possamos chamar de uma política cultural. Práticas e valores implementados a partir de 2003, na gestão do então ministro Gilberto Gil, indicavam, por um lado, uma tentativa de superação do modelo centrado somente nos mecanismos de fomento por meio das leis de incentivo e marcavaum claro distanciamento da noção do Estado como "fazedor" de cultura. Este deveria sim estimular a criação e a democratização de acesso aos meios de produção e aos bens culturais; promover a descentralização e a regionalização dos instrumentos de fomento e reconhecimento de iniciativas culturais; e o fortalecimento dos mecanismos de participação social na formulação e implementação das políticas públicas. (CARNEIRO e BARON, 2018).

Ganham força, inicialmente na esfera federal e, posteriormente, nos níveis estadual e municipal, algumas ações e programas governamentais voltados para os mais diversos territórios do país. Novos lugares e novos sujeitos, antes fora do radar das políticas públicas de cultura passam a entrar no mapa (PIMENTEL, 2020). É nesse contexto que é criado o programa das Bibliotecas Parque do Rio de Janeiro, implementado pela Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro – SEC-RJna gestão da secretária Adriana Rattes (2007-2014). Viabilizado-

no contexto de investimentos federais por meio do Programa de Aceleração do Crescimento (PAC), e num arranjo institucional envolvendo o Ministério da Cultura – Programa Mais Cultura e Plano Nacional de Livro e Leitura – em conjunto com a Secretaria de Cultura do Governo do Estado, o programa das Bibliotecas Parque do Rio de Janeiro foi inaugurado em abril de 2010, com a abertura de sua primeira unidade, no Complexo de Manguinhos, Zona Norte do Rio de Janeiro.

As Bibliotecas Parquedo Rio de Janeiro

A rede de Bibliotecas Parque do Rio de Janeiro foi implementada visando à reinvenção e adaptação desses equipamentos ao contexto contemporâneo, onde as bibliotecas passam a ser compreendidas como lugares de convivência, de acesso à informação e não somente de consulta, mas também de produção de conhecimento.

> Inspirada em bem-sucedidas experiências em desenvolvimento social e enfrentamento à violência urbana (...) a Secretaria desenvolveu e implantou, a partir de 2010, uma rede de Bibliotecas Parque. (...)
>
> Cada uma com sua peculiaridade – conforme sua localização e seu público –, mas todas com uma mesma missão: ser um lugar de acesso amplo, múltiplo e irrestrito ao conhecimento. Um espaço público multifuncional, com qualidade física, humana e de serviços. Um lugar de convivência, troca de ideias, informações e experiências. Um lugar para todos e para o futuro. (SEC-RJ, 2014, p.85)

A Biblioteca Parque de Manguinhos foi a primeira da rede a ser implementada, em abril de 2010. Localizada na Zona Norte do município do Rio de Janeiro, sua construção no Complexo de Favelas de Manguinhos veio associada à instalação de uma série de outros equipamentos públicos, localizados ao lado de novos conjuntos habitacionais construídos no âmbito do PAC e no entorno de uma nova praça, construída no local antes ocupado por um depósito de suprimentos do Exército.Posteriormente foram inauguradas outras duas unidades com um perfil semelhante: as Bibliotecas Parque da Rocinha (junho de 2012) e do Alemão (junho de 2013) – esta última foi posteriormente rebati-

zada como Ocupação Cultural, pois acabou não sendo implementada como planejado –, e foram completamente reconfiguradas outras duas bibliotecas públicas já existentes: a Biblioteca Parque de Niterói (julho de 2011) e a Biblioteca Parque Estadual (março de 2014).

Embora tenham sido desenhadas como pontos de uma mesma rede e tenham semelhanças em suas propostas e configurações, havia também diferenças significativas de funções. No desenho planejado pela Secretaria para a rede de Bibliotecas Parque havia uma previsão para a sua organização em três níveis: a Biblioteca Parque Estadual ocupando o lugar central, como "cabeça do sistema"; as Bibliotecas Parque Regionais (instaladas em municípios estratégicos, visando atender todas as regiões do estado, que não chegaram a ser implementadas), e as Bibliotecas Parque Territoriais, localizadas na capital, mas em locais estratégicos na periferia, transcendendo em seu atendimento a escala de bairro. Como foram as duas únicas unidades localizadas em territórios periféricos que tiveram sua plena implementação, centraremos nossa abordagem na experiência das bibliotecas de Manguinhos (BPM) e da Rocinha (BPR).

A experiência das Bibliotecas Parque de Manguinhos e da Rocinha

Desde sua implementação as unidades de Manguinhos e da Rocinha rapidamente tornaram-se lugares muito frequentados e apropriados pelos moradores de diversas faixas etárias, que passaram a utilizá-las como locais de encontros, estudos e lazer. Passaram também a ser bastante frequentadas por representantes de associações de bairro e de instituições públicas localizadas em seus entornos, que enxergaram nesses espaços lugares de acolhimento, com disponibilidade de equipamentos e salas e qualidade nas instalações e serviços. Mas como isso se tornou possível, contrariando o senso comum – reproduzido mesmo dentro de alguns setores da própria estrutura do estado – que apontava uma espécie de desperdício de investimentos, pela qualidade das instalações, serviços, equipamentos e dos acervos em regiões que não estariam, no mínimo, preparadas para receber esses equipamentos?

Destacaremos aqui alguns pontos que julgamos importantes, e que em nosso entendimento, são fundamentais para ajudar a compreensão desse contexto. Pretendemos aprofundar nossas reflexões aqui apresentadas em trabalhos posteriores:

- Desde antes da implementação, ainda na fase de construção dessas bibliotecas, houve a criação de espaços e canais de consulta e diálogo com as comunidades locais. Esses canais foram sempre mantidos e mesmo ampliados, o que permitiu a construção de laços de confiança (o que, certamente não evitava conflitos) com os moradores, instituições e com os coletivos e grupos locais;

- A oferta de atividades múltiplas nestes espaços, onde a própria arquitetura foi projetada como parte integrante do impacto sociocultural nesses territórios, associada "ao uso e ao acesso extensivo das tecnologias" permitiu a construção destes equipamentos como "espaços de inovação e criatividade, associando participação social comunitária com desenvolvimento sociocultural" (PORTO, 2019);

- A concepção destes equipamentos como espaços destinados não só ao estudo e à pesquisa, por meio de empréstimos e consultas de livros, mas como territórios para o livre pensamento, para o encontro, a convivência e mesmo para o ócio, eliminava o julgamento moral sobre a pertinência dos motivos de uso do espaço pelos seus frequentadores, e permitia consolidar uma percepção de acolhimento;

- O livre acesso ao acervo físico e digital (livros, filmes e música), a disposição mais visível e acessível dos livrose os espaços confortáveis, tornavam os ambientes mais convidativos para a frequência e permanência;

- A inquestionável qualidade e diversidade dos acervos, pensados para públicos de todas as faixas etárias, e com a preocupação de não os limitar a um recorte preconceituoso sobre o que deveria ou não conter em bibliotecas localizadas em favelas. Houve um processo de escuta permanente junto ao público, por meio de pesquisas e diálogos

dos funcionários. Entretanto considerou-se que, independentemente do volume de procura, certos livros e coleções deveriam constar destes acervos, pois seriam fundamentais. As bibliotecas foram pensadas como equipamentos de excelência localizados nesses territórios para atenderem preferencialmente (mas não exclusivamente) o público local e do seu entorno;

- Foram firmadas inúmeras parcerias, que viabilizaram a realização de centenas de cursos, palestras, apresentações e eventos de grande repercussão e qualidade, permitindo a atração de públicos diferenciados, inclusive de outros territórios da cidade e de municípios vizinhos;

- A configuração interna, com espaços pensados para públicos ou usos específicos como, por exemplo:salas de estudos, sala de música, áreas para atendimento de público com necessidades específicas, espaço para o público infantil (ludoteca), para apresentações artísticas (cineteatro e auditório), e para encontros e reuniões comunitárias e/ou de instituições locais (sala Meu Bairro);

- O programa de ações dessas bibliotecas operava seguindo uma via de mão dupla promovendo e estimulando conexões entre os coletivos artísticos, projetos e ações locais com outros grupos e espaços culturais da cidade, levando e trazendo programações, criando pontes para que os projetos locais de Manguinhos e da Rocinha atuassem também em outras frentes pela cidade;

- Houve, de fato, uma preocupação e o desenvolvimento de estratégias para a democratização do acesso e atendimento do público local, e mesmo de ampliação deste, como o convite a moradores que não conheciam os espaços e o desenvolvimento de atividades pontuais em espaços chaves da comunidade, como centrosmédicos, escolas e outras instituições culturais;

- Houve uma preocupação central, mesmo sem recursos financeiros específicos para este fim, com a formação técnica e ética das

equipes, com visitas a instituições culturais, conhecendo com outros gestores e educadores experiências bem-sucedidas, além do incentivo às equipes para a participação em cursos de formação em instituições parceiras;

- Ao longo de todo o trabalho, houve todo um cuidado no acolhimento do público infantil e jovem, encarando inclusive os desafios jurídicos, tendo sido esse o maior público e a porta de entrada para a chegada de outras faixas etárias e das famílias;

- E, por último, a criação doPrograma de Laboratórios de Narrativas da Palavra (PalavraLab), pensado como um programa que integrasse uma série de núcleos permanentes de trabalho de média e longa duração. Espaços de experimentação e criação de metodologias buscando o desenvolvimento de núcleos de produção textual por meio de diferentes linguagens. Esses núcleos – como os de Narrativas Digitais; Produção Editorial Multimídia e de Dramaturgia, por exemplo – desenvolveram inúmeros processos formativos e ações junto a um público de diversas faixas etárias, que permitiram vivências riquíssimas e qualificaram dezenas de participantes locais. As atividades dos laboratórios, muitas vezes, foram um vetor de atração de parcelas de público que muitas vezes ainda não frequentavam as bibliotecas, mas que passaram a fazê-lo mesmo fora das atividades nas quais estavam diretamente envolvidos. Além disso, as ações dos laboratórios estimulavam também a consulta e o uso dos acervos dessas bibliotecas em suas atividades e pesquisas.

Conclusão:

Entendemos que a experiência de implementação e desenvolvimento da rede de Bibliotecas Parque do Rio de Janeiro, por toda a sua riqueza e diversidade, é única e precisa ainda ser mais conhecida pelo público em geral. Como gestores ligados diretamente ao planejamento e desenho de funcionamento destes espaços pretendemos ainda produzir novos trabalhos, onde planejamos descrever e analisar as ações e metodologias ali desenvolvidas, no diálogo com inúmeras instituições

e projetos parceiros. Como toda experiência de gestão de espaços de produção de cultura (em nosso entendimento, noção que descreve melhor esses lugares do que a de equipamentos culturais) ela compreende contradições, conflitos e inúmeros problemas.

Mas privilegiamos aqui descrever algumas ações, práticas e metodologias, com o objetivo de trazer mais elementos e reflexões para o debate. Lamentamos profundamente que questões políticas e econômicas tenham provocado uma enorme crise da qual o estado ainda não dá sinais de recuperação, inviabilizado a continuidade deste programa de enorme potência. Os equipamentos ainda existem, mas funcionam precariamente, pois necessitam de investimentos, mas também de relações e afetos construídos e de uma compreensão que os coloque em seu devido lugar: como espaços centrais em um modelo de desenvolvimento que privilegie as diversas formas de conhecimento e saber, assegure a garantia de direitos, a ampliação da democracia e a diversidade. Esperamos, em um futuro não muito distante, ver as Bibliotecas Parque ocupando novamente seu devido lugar.

Referências

CARNEIRO, Juliana e BARON, Lia (Org.). Gestão Cultural. Niterói: Niterói Livros, 2018.

PIMENTEL, Alexandre. A emergência do conceito de território nas políticas culturais do estado do Rio de Janeiro. In: CARNEIRO, Juliana e BARON, Lia (Org.). Cultura é Território. Niterói: Niterói Livros,2020).

PORTO, Marta. Imaginação: reinventando a cultura. São Paulo: Pólen, 2019.

SABOYA, Vera. Bibliotecas Parque, um impulso iluminista. IN; HERKENHOFF, Paulo (org.). Rio XXI: vertentes contemporâneas. Rio de Janeiro: FGV, 2019.

SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA DO RIO DE JANEIRO. Cultura: 2007-2014 (Relatório de Gestão). Rio de Janeiro: SEC-RJ, 2014.

DIÁLOGOS
SOBRE GESTÃO CULTURAL

GT 2

Gestão de Espaços Culturais

Artigos

ESTUDO DE CASO: AS CONTROVÉRSIAS SOBRE A GESTÃO E A PROGRAMAÇÃO DO ESPAÇO CULTURAL RENATO RUSSO

Leonardo Silveira Hernandes[1]

Palavras-chaves: gestão, programação, espaço cultural, MROSC, política cultural.

Resumo

O artigo analisa a experiência da gestão de um importante espaço cultural, localizado em Brasília, realizada por um instituto do terceiro setor, em parceria com a Administração Pública, a partir do Marco Regulatório das Organizações da Sociedade Civil, Lei Federal nº 13.019 de 31 de julho de 2014. A entidade foi selecionada por meio de edital público para realizar a gestão e a programação de forma compartilhada com a Secretaria de Cultura e Economia Criativa do DF. Contudo o edital não estabeleceu, detalhadamente, as competências entre os entes quanto às responsabilidades na gestão do equipamento, o que gerou inseguranças e abriu espaços para dificuldades na parceria. Os atores conseguiram, contudo, solucionar sem grandes prejuízos as dificuldades e foram muito exitosos em resultados para a comunidade. O trabalho discute os aspectos pertinentes à gestão em parceria e os papeis de cada um dos agentes nesse novo modelo, além da necessidade natural de se aliarem gestão e programação para que seja realizado um bom serviço público.

[1] Mestre em Desenvolvimento, Sociedade e Cooperação Internacional – Universidade de Brasília. Coordenador geral na execução de gestão e programação compartilhada do Espaço Cultural Renato Russo.

Introdução

O trabalho pretende realizar um estudo de caso sobre a experiência da gestão e sobre a programação do Espaço Cultural Renato Russo (ECRR), equipamento cultural da Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do DF (SECEC), localizado na 508 Sul, Brasília, pelo período de 15 meses, por meio do Marco Regulatório das Organizações da Sociedade Civil (MROSC), Lei Federal nº 13.019 de 31 de julho de 2014.

A gestão foi realizada pelo Instituto Bem Cultural (IBC), organização sem fins lucrativos, selecionada por meio do Edital nº 06/2018, que tinha como objeto a seleção de uma Organização da Sociedade Civil (OSC) para a "programação e gestão compartilhada" do ECRR (DISTRITO FEDERAL, 2018). O período previsto era de 13 meses e o valor disponibilizado era de R$ 800.000,00 (oitocentos mil reais).

O edital continha anexo detalhando os espaços dentro do equipamento cultural que seriam de responsabilidade da OSC. Portanto, nem todo o espaço seria objeto da gestão e, ainda havia metas de atividades por espaço, além de exigir uma equipe técnica mínima. Esses requisitos deveriam estar previstos na proposta apresentada. Entre as metas de atividades, havia um número mínimo de atividades de expectação por sala de espetáculos e horas mínimas de cursos a serem realizados.

Assim, o edital era minucioso e detalhado quanto à programação exigida, mas não era claro sobre as responsabilidades da gestão do equipamento. Ou seja, não estavam definidas quais seriam as responsabilidades da OSC e da Administração Pública.

Pretendemos, portanto, analisar as controvérsias no que se refere ao binômio gestão e programação, adjetivadas pelo termo "compartilhado" de um espaço cultural com mais de 3 mil metros quadrados e 12 espaços internos destinados a diversas áreas artísticas de apreciação e formação.

O Edital: um problema de origem

O novo marco jurídico de parcerias entre a Administração Pública e as Organizações da Sociedade Civil, conhecido como MROSC, estabeleceu duas possibilidades de instrumentos jurídicos para a devida consecução das parcerias, a saber: i. termo de fomento e ii. termo de colaboração (GOVERNO FEDERAL, 2014). O termo de fomento é utilizado quando o projeto é proposto pela OSC. O termo de colaboração se realiza quando ocorre o inverso, ou seja, a iniciativa é da Administração. A norma estabelece como regra a necessidade de realização de chamamento público para os termos de colaboração. No caso de fomento realizado por meio de emendas parlamentares e em outras situações específicas previstas em seu art. 16, é dispensada a necessidade de certame público.

A Lei Federal nº 13.019 possui regulamentos em níveis federal, estadual e distrital, e os capítulos que tratam do chamamento público são extensos e detalhados quanto aos conteúdos e procedimentos. Em particular, destacam-se a necessidade de constar os objetivos, as metas e os indicadores, quantitativos ou qualitativos, de avaliação de resultados . A atenção com os resultados efetivos das parecerias e menos com questões financeiras e planilhas de conciliação bancária é um diferencial nesse novo modelo adotado para transferências, ao contrário do convênio utilizado até então para as parcerias entre a Administração e o terceiro setor.

O Edital nº 06/2018, que tratou da seleção da gestão compartilhada do ECRR, possuía um anexo sob o título de "roteiro de elaboração da proposta de programação e gestão compartilhada", com um extenso detalhamento das metas quantitativas de atividades a serem realizadas, diversas diretrizes e exigências. O item 7 definia alguns aspectos exigidos na apresentação da proposta:

> a) Diálogo e parceria com a Secretaria de Cultura do DF na execução do objeto da parceria, na interface com as demais políticas;

> b) Atendimento aos pedidos de informação para monitoramento e avaliação da parceria;
>
> c) Curadoria e programação compartilhada com a Secretaria de Cultura do Distrito Federal;
>
> d) Coordenação e supervisão das atividades realizadas no ECRR 508 Sul durante todos os horários de funcionamento;
>
> e) Mobilização comunitária voltada para ocupação e participação nas atividades oferecidas no ECRR 508 Sul;
>
> f) Difusão e publicização das atividades executadas em razão da parceria;
>
> g) Atendimento aos usuários e público-alvo do ECRR508 Sul.
>
> (DISTRITO FEDERAL, 2018, negrito do autor.)

Os itens c e d apontam na direção de definir as competências de programação e gestão. O edital, como documento jurídico, deve prezar pela objetividade (GOVERNO FEDERAL, 1993) em seus critérios, exigências e nos conceitos utilizados. O que abrange os conceitos de curadoria e programação são pacíficos e compreensíveis. Já o que irá abarcar a "coordenação e supervisão" são responsabilidades bastante amplas e que careciam de maior detalhamento. O item g trata do atendimento ao público, que só pode ser feito devidamente com operação dos serviços de limpeza e vigilância, entre outras atividades que envolvem a gestão administrativa.

Portanto, o documento separa, a priori, a gestão da programação cultural. Essa separação impõe analisar quais seriam, então, as atividades pertencentes à gestão. Em geral, para aqueles que atuam no setor, o termo "gestão" tem um caráter totalizador. Ele, em si, daria conta de todos os aspectos que envolvem as atividades de um equipamento cultural, tanto logísticos quanto de conteúdos.

Podemos inferir que a gestão trata de aspectos e decisões administrativas do equipamento, como horário de funcionamento, tipos de uso de cada espaço dentro do equipamento, normas de acesso e circulação. Também há os serviços de água, luz, telefone, internet e os prestadores terceirizados de vigilância, limpeza e manutenção predial e

de equipamentos. Poderíamos questionar, caso fosse aplicado o modelo previsto na Lei nº 9.637, de 15/05/98, os contratos de gestão, se a divisão de responsabilidades estaria mais claramente definida. A escolha de realizar a concessão por meio de um conjunto normativo ainda em experimentação pode ter gerado insegurança, criando áreas cinzentas no compartilhamento da gestão. A Lei Federal do MROSC é de 2014, mas somente em 27 de abril de 2016 foi editado o seu regulamento[3] e o DF editou seu próprio regulamento[4] em dezembro do mesmo ano. O edital em questão foi a primeira experiência de transferir a gestão de um equipamento cultural por meio desse conjunto normativo no Distrito Federal.

A qualidade da experiência no espaço cultural

As atividades relacionadas com a gestão administrativa se relacionam intensamente com a programação e com o sentido de fruição cultural.

Para que o público tenha uma experiência de qualidade na utilização do equipamento cultural, gerando satisfação, o espaço deve oferecer bons serviços em várias dimensões, a fim de gerar fidelização, que é uma conquista que o espaço cultural deve buscar junto à comunidade.

Assim, tudo deve ser observado – acesso, estacionamento, sinalização, condições de limpeza, bilheteria, acesso a salas de espetáculo, condições técnicas das salas e qualidade das apresentações. Não há como garantir uma boa programação sem que todas as dimensões da gestão administrativa estejam alinhadas e envolvidas na sua operação.

> Todo lo expuesto implica a la dirección – y también al conjunto del personal – en distintos procesos de mantenimiento cuya ejecución

[1] Decreto nº 8.726, de 27/04/16, regulamenta a Lei nº 13.019, de 31 de julho de 2014, para dispor sobre regras e procedimentos do regime jurídico das parcerias celebradas entre a Administração Pública federal e as Organizações da Sociedade Civil.

[2] Decreto nº 37. 843, de 13/12/16, regulamenta a aplicação da Lei Nacional nº 13.019, de 31 de julho de 2014, para dispor sobre o regime jurídico das parcerias celebradas entre a Administração Pública distrital e as Organizações da Sociedade Civil, no âmbito do Distrito Federal.

> deberá prever y organizar con la periodicidad que demande cada uno de sus sistemas operativos. En definitiva, el edificio del teatro concentra la atención y el uso de gran cantidad de recursos materiales y servicios. (BONET, SCHARGORODSKY p.193, 2016)

O horário de funcionamento dos equipamentos culturais é um problema para a Administração que precisa pagar gratificações e abonos de horas para os servidores estarem presentes em horários fora do expediente tradicional do serviço público. Ora, os espaços culturais devem estar abertos à noite, aos finais de semana e feriados, e isso é uma dificuldade para a Administração Pública e um dos motivos para a realização das parcerias. Portanto, não há como separar a gestão, em seus aspectos administrativos e logísticos, da programação cultural. No ECRR chegou-se a ter quatro espetáculos sendo realizados simultaneamente em um mesmo final de semana e, ainda, exposições, o que provoca um forte estresse sobre o prédio e suas operações. Essa é uma situação comum aos equipamentos culturais, sendo que "El público, los artistas y el personal empleado ponen a prueba el funcionamiento de sus sistemas de manera continua y permanente." (BONET, SCHARGORODSKY p. 190, 2016).

As capacidades e os limites dos atores

Também é preciso estabelecer as limitações de cada uma das partes na gestão. Por um lado, a SECEC, na sua baixa capacidade de administrar os seus 19 equipamentos culturais[5], e, por outro, os limites institucionais da OSC em lidar com prestadores de serviços, questões administrativas e todas as demais responsabilidades envolvidas na gestão de um equipamento público cujos contratos foram assumidos pela

[5] 1. Biblioteca Pública de Brasília; 2. Biblioteca Nacional; 3. Casa do Cantador; 4. Centro de Dança; 5. Cine Brasília; 6. Complexo Cultural de Planaltina; 7. Complexo Cultural de Samambaia; 8. Concha Acústica; 9. Espaço Cultural Renato Russo 508 Sul; 10. Espaço Lúcio Costa; 11. Espaço Oscar Niemeyer; 12. Museu de Arte de Brasília; 13. Museu do Catetinho; 14. Museu dos Povos Indígenas; 15. Museu Histórico de Brasília (Museu da Cidade); 16. Museu Nacional; 17. Museu Vivo da Memória Candanga; 18. Panteão da Pátria e da Liberdade Tancredo Neves; 19. Teatro Nacional Cláudio Santoro.

Administração. Nesse particular, é importante destacar o baixo orçamento da SECEC para a manutenção dos seus próprios e de servidores qualificados em quantidade necessária para dar cabo de todos os seus equipamentos culturais.

Tabela 1 - Recursos liquidados

Ano	Orçamento geral	Conservação	Políticas e promoção
2018	R$ 121.940.980,97	R$ 3.114.860,55	R$ 339.691,56
2019	R$ 128.485.080,67	R$ 3.620.374,47	R$ 1.046.155,85
2020	R$ 128.163.335,67	R$ 1.041.462,49	R$ 41.368,90

Fonte: site www.transparencia.df.gov.br, criado pelo autor.

Os custos de manutenção dos equipamentos culturais estão distribuídos por diversas fontes na estrutura orçamentária da Secretaria de Cultura do Distrito Federal. Destacamos duas rubricas para examinar os gastos presentes no Quadro Demonstrativo de Despesa (QDD) (DISTRITO FEDERAL, 2021), a "Conservação das Estruturas Físicas de Edificações Públicas – Patrimônio Histórico e Artístico" e "Implementação das Políticas de Patrimônio e Infraestrutura Cultural". Outras despesas estão presentes, como no pagamento dos vencimentos dos servidores, por exemplo. O ano de 2020 teve um investimento significativamente inferior, que pode se explicar pelo fechamento dos equipamentos culturais por ocasião da pandemia do coronavírus. Mas, considerando os 19 equipamentos de responsabilidade da SECEC, percebe-se, claramente, a baixa capacidade financeira. Se fizermos uma divisão simples dos recursos aplicados em 2019, o valor mais alto da Tabela 1, os gastos ficam em 190 mil reais por equipamento. Considerando os custos de manutenção predial e dos equipamentos cenotécnicos, trata-se de um valor muito baixo.

Por sua vez, a OSC tem suas fronteiras de atuação estabelecidas pelo direito administrativo no que concerne ao próprio serviço

público (PIETRO, 2014, p. 119), quanto às regras estabelecidas nas concessões públicas. A assunção de todas as responsabilidades administrativas de um equipamento cultural pode ser transferida para a OSC desde que o chamamento público e o contrato estabelecido prevejam essas atribuições.

A OSC também é limitada por sua capacidade financeira. A gestão compartilhada é viabilizada com o repasse de recursos públicos, ou seja, com a transferência do orçamento da SECEC para a OSC. Ainda, a OSC tem possibilidades de captação e de gerar novos recursos com a gestão do próprio equipamento cultural. No caso do ECRR, as taxas de uso da sala pelos espetáculos foram utilizadas integralmente na manutenção e na ampliação das atividades do próprio Espaço Cultural Renato Russo. Essas taxas, quando recolhidas pela Administração Pública, são depositadas na conta geral do orçamento do Governo do Distrito Federal e não retornam, diretamente, para o espaço cultural. A OSC tem mais agilidade na compra de equipamentos e materiais de reposição, o que garante a manutenção, evita a deterioração e assegura a qualidade do uso do espaço. Essas pequenas compras, muito mais do que os valores, envolvem um grande esforço para a Administração.

A captação de recursos não foi ainda maior pela impossibilidade de implantar um café dentro espaço. Embora existissem instalações necessárias e os usuários reclamassem bastante da ausência de um serviço lanches rápidos, o edital de seleção não previu a exploração desse serviço pela OSC e, mesmo o IBC insistindo na possibilidade de realizar uma concorrência pública, não foi possível viabilizar um serviço comum e importante para um espaço cultural. Esse episódio demonstra, também, as dificuldades que a burocracia impõe à boa prestação do serviço público.

As conjecturas e/ou suposições por parte da nova gestão da SECEC comprometeram a articulação entre Administração Pública e OSC

nas atividades e na possibilidade de prosseguimento da parceria. O IBC ainda conseguiu novos recursos, por meio de emendas parlamentares e aprovou um projeto anual na Lei de Incentivo Fiscal do Distrito Federal, a fim de viabilizar mais um ano de gestão compartilhada. A Secretaria assinou um termo aditivo de prorrogação de prazo da parceria, porém desistiu de repassar novos recursos e, em seguida, optou por encerrar a gestão compartilhada, argumentando a intenção de realizar um novo edital. Assim a experiência durou de novembro de 2019 a março de 2020, quando foi interrompida pelo fechamento do espaço em decorrência da pandemia e, ao mesmo tempo, pela desistência da Secretaria de prosseguir com a parceria. Até março de 2021 não houve novo certame e a SECEC seguiu administrando, sozinha, o espaço cultural.

O mal-estar na gestão

A ausência de definições claras gerou o que podemos chamar de mal-estar na gestão compartilhada. O primeiro foi a dificuldade da relação entre a OSC e os prestadores de serviços terceirizados, essenciais para o bom atendimento ao público frequentador, em especial, as equipes de vigilância patrimonial e limpeza. Essas empresas possuem contratos com a Administração Pública e são fiscalizados por servidores públicos lotados no equipamento. Ocorre que esses trabalhadores tinham mais relação com a equipe da OSC e eram demandados por ela, que estava presentes todos os dias da semana e nos horários não comerciais.

No caso, a equipe da OSC se via responsável por orientar e demandar os prestadores de serviços para atender às necessidades do público e da programação. Porém, a OSC não estava legalmente autorizada para esse encargo. A equipe de servidores públicos presente no espaço, formalmente responsável pelos contratos, também era resistente a essa autonomia da OSC. Contudo, não estava presente ou disponível em todos os momentos da programação.

A solução foi sendo negociada e ajustada a partir dos problemas concretos. Por fim, foi autorizado que a equipe da OSC pudesse demandar diretamente os prestadores terceirizados, desde que não houvesse nenhum servidor público presente no espaço. Ainda ficou pactuada a necessidade de relatar essas demandas à Administração Pública. Foi uma solução que viabilizou questões operacionais; contudo, criou-se um rito burocrático, o que eleva os custos operacionais.

Uma possibilidade de repartição de responsabilidades pode ser estabelecida considerando os níveis de decisão. Um modelo organizacional que é amplamente conhecido é a divisão pela escala dos níveis político, estratégico e operacional. A primeira divisão é ocupada pela Administração Pública, estabelecendo a definição das diretrizes e o modelo operacional, determinando as metas, repassando os recursos e controlando os resultados. A gestão, que deve ser de reponsabilidade da OSC, assume o nível estratégico, planejando a execução e as atividades operacionais para a realização das metas estabelecidas (BONET, SCHARGORODSKY p. 47, 2016). Se as parcerias se fazem necessárias, considerando a baixa capacidade operacional da Administração Pública, não há por que manter seu pessoal e recursos ainda vinculados a essas atividades. Seus esforços devem ser concentrados na definição das políticas, estabelecendo o perfil dos equipamentos a partir do ecossistema cultural do território em que está inserido, controlando a sua execução e os resultados.

A disputa pelo capital simbólico

O capital simbólico é um conceito que foi sendo amalgamado por Pierre Bourdieu no decorrer da construção da sua obra intelectual. Podemos afirmar, em síntese, que o capital simbólico é a distribuição das outras formas de capital (social, cultural e econômico), ou a conjunção deles, por meio do reconhecimento por aqueles que têm o poder

de prover legitimação. Esse poder é, em primazia, uma prerrogativa do Estado, aquele que é o "supremo tribunal" e que produz a "classificação oficial", emitindo os certificados de legitimidades (BOURDIEU, 1987, p. 164-165).

A OSC selecionada teve, em particular, dificuldades de obter o reconhecimento do novo governo como legitimamente outorgada de autoridade para executar a gestão. Essa dificuldade se estendeu para os níveis operacionais e para as disputas sobre os resultados positivos gerados.

O Espaço Cultural Renato Russo é um espaço que tem uma história muito peculiar na Capital. Podemos dizer que ele é o improviso dentro de um espaço planejado. Está localizado na avenida comercial W3, no Plano Piloto, área central de Brasília. Sua localização está bem próxima de uma região considerada sítio histórico. Isso estar situado no único local onde todas as instalações urbanas previstas no projeto de Lúcio Costa, arquiteto e urbanista criador do projeto da nova Capital, chamado de Unidade Vizinhança, foram efetivamente implantadas. Contudo, não estava previsto um equipamento cultural com as características do Espaço Cultural Renato Russo. A Unidade Vizinhança do urbanista que planejou a Capital do País previa, em seu conjunto de equipamentos urbanos, um espaço cultural. No caso, o Cine Brasília – um grande cinema público – foi construído e funciona até hoje. Conformam ainda a Unidade Vizinhança uma escola pública, um clube e uma igreja católica. O Espaço Cultural Renato Russo surgiu a partir de galpões utilizados como depósito durante a construção da cidade e que, após a conclusão das obras, ficaram sem uso. Ele foi utilizado aos poucos para exposições e chegou a sediar a Fundação Cultural do DF. Posteriormente, foi reformado e se tornou um equipamento público destinado à cultura, buscando manter os desenhos originais em forma-

to de arcos da época em que era um galpão de obra. Ali surgiram os primeiros grupos de teatro e foi o palco dos principais eventos culturais produzidos na cidade nos anos 70 e 80. Assim, numa cidade tão nova, planejada, o espaço surge de uma ocupação vivenciada em cidades mais antigas, a partir de uma ação espontânea das artes. Existe uma memória afetiva forte e, também, uma identificação do espaço com o surgimento da produção cultural local. Além disso, consolidou-se por ser, ao mesmo tempo, um espaço de apresentações e, também, de formação de grupos e artistas cênicos e das artes plásticas, principalmente.

O edital de chamamento que selecionou o IBC para a gestão foi realizado após seis anos em que o espaço ficou fechado para reformas. Assim, havia uma grande expectativa pelo seu retorno à vida cultural da cidade.

Com a reabertura e a intensa programação realizada a partir da contratação da OSC, a população e a imprensa viram, na gestão do terceiro setor a responsável pela retomada do equipamento cultural, e não a iniciativa da SECEC.

A gestão do IBC foi bastante exitosa em diversos aspectos. Nesse período foram realizados 192 espetáculos, 26 eventos e 225 ensaios dos 14 grupos residentes. No total foram 506 apresentações para mais de 32 mil espectadores. Aproximadamente 80 mil pessoas visitaram as 34 exposições realizadas. Foram 332 atividades formativas para 3.764 alunos. No total, 123.518 pessoas interagiram intensamente com o Espaço.

O MROSC exige que sejam realizadas pesquisas para comprovar o alcance qualitativo das metas. Foi realizado, durante todos os meses, levantamento sobre aspectos da programação e, também, sobre o conforto e a qualidade dos serviços. No total, 502 pessoas responderam aos questionários na saída dos espetáculos. E 77,6% desse público

ficaram “totalmente satisfeitos”, enquanto 17,2% ficaram “muito satisfeitos” com a programação apresentada. Ou seja, 94,8% do público aprovaram a programação realizada (HERNANDES, 2020).

As organizações do terceiro setor são, em geral, formadas por pessoas atuantes ou egressas dos setores em que atuam, e que possuem, portanto, além de relações afetivas, uma maior permeabilidade com a comunidade cultural do que a burocracia insulada. Além disso, são as responsáveis pela comunicação com profissionais dedicados exclusivamente para tal função. A presença da equipe constante no espaço e a própria relação orgânica com a produção cultural local promoveram, em certa medida, a OSC à única responsável pelas atividades realizadas.

Destaca-se que o início dos trabalhos da OSC se deu no final do mandato da gestão que realizou o certame e que não foi reeleito nas eleições de 2018. O plano de trabalho e as diretrizes da gestão foram pactuados com outros atores, que não se encontravam mais no poder. Uma nova gestão, portanto, deparou-se com uma iniciativa recém-iniciada, o que gerou desconfiança e baixa adesão à proposta política de compartilhamento do equipamento com a sociedade civil.

O que se observou é que há uma disputa pelo capital simbólico (BOURDIEU, 1986, p. 18) na gestão compartilhada experimentada no equipamento cultural. A pactuação entre os agentes políticos é muito importante para que o compartilhamento seja realizado em consonância.

Considerações Finais

O compartilhamento da gestão de equipamentos culturais no Brasil se iniciou com maior força a partir da criação da Lei nº 9.637, de 15/05/98, sendo implementada no estado de São Paulo a partir de 2005. De acordo com essa lei, praticamente todos os equipamentos

culturais estão sob gestão privada, mas continuam pertencentes à Administração Pública. Em Brasília, adotou-se o novo normativo, conhecido como MROSC, como instrumento jurídico para criar uma gestão compartilhada de um importante equipamento cultural. Partindo de um edital que deixou lacunas quanto às atribuições da OSC na gestão do espaço, criaram-se insegurança jurídica e conflitos quanto à divisão de responsabilidades entre os entes participantes, principalmente na relação com os prestadores de serviços terceirizados. A institucionalidade da parceria ficou ainda mais prejudicada uma vez que o pacto político foi firmado por um governo em final de mandato, deixando a OSC em condições frágeis para manter a execução do projeto com um novo governo. Em espaços políticos, o agente responsável pela tomada de decisão é um elemento central para a aderência das iniciativas.

Essa fragilidade é ainda agravada quando consideramos que os espaços culturais são equipamentos de grande visibilidade e de elevado capital simbólico e que geram disputas no campo do poder.

É preciso observar, ainda, que o compartilhamento da gestão é um processo que leva tempo para ser assimilado pelas instituições da Administração Pública e pelo corpo de servidores. É necessário abrir mão do poder de decisão, perder certos graus de protagonismo. A participação da sociedade civil na gestão de serviços públicos não é mera contratação, mas construir conjuntamente estratégias e ações. Essa é, em boa medida, a diferença entre o MROSC e os contratos de gestão. No MROSC, a sociedade é convidada a construir conjuntamente as políticas e não é tratada apenas como realizadora de tarefas.

Podemos concluir que os motivos que levam os governos a transferirem a administração de seus equipamentos públicos para uma gestão privada são as baixas capacidades financeira, administrativa e de pessoal para garantir uma boa prestação do serviço público. Do ponto

de vista administrativo, os rigores burocráticos dificultam que sejam tomadas medidas com a agilidade necessária para a manutenção dos prédios públicos que, em geral, sempre se degradam. No caso dos espaços culturais, esse sintoma é ainda mais dramático devido às particularidades dos equipamentos cênicos e afins. Portanto, quando se realiza uma gestão compartilhada, a operação do equipamento deve ser transferida integralmente, permitindo que as decisões administrativas, logísticas e de programação sejam realizadas pela entidade privada.

A Administração Pública deve utilizar a parceria para reforçar a retaguarda dos serviços públicos, construindo as políticas e controlando os resultados. Os quadros de pessoal dos órgãos públicos estão cada vez mais combalidos e têm dificuldades para atender a atividades técnicas e especializadas da produção artística e cultural.

Por outro lado, parcerias como essas permitem que os equipamentos culturais não sejam privatizados em stricto sensu, em que os preços de ingressos e as taxas de utilização das salas pelos artistas sejam estabelecidos pelo mercado e necessários para cobrir todos os gastos. Os subsídios estatais permitem a prática de preços mais acessíveis tanto para o público quanto para os produtores.

Referências

BOURDIEU, Pierre. The forms of capital. In: Richardson, John G. (Ed.). Handbook of theory and research for the sociology of education. Westport: Greenwood Press, 1986. p. 241-258.

_____. Coisas Ditas. São Paulo: Brasiliense, 2004.

DISTRITO FEDERAL, Edital nº 06/2018, Chamamento público para celebração de Termo de Colaboração com Organização da Sociedade Civil, 2018.

_____. Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do DF, Espaços Culturais, Disponível em <http://www.cultura.df.gov.br/outros-espacos-culturais/> Acesso em: 10 de fev. de 2021.

DI PIETRO, Maria Sylvia Zanella. Direito Administrativo. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2014.

GOVERNO FEDERAL, Lei nº 13.019, estabelece o regime jurídico das parcerias entre a administração pública e as organizações da sociedade civil, em regime de mútua cooperação, para a consecução de finalidades de interesse público e recíproco, mediante a execução de atividades ou de projetos previamente estabelecidos em planos de trabalho inseridos em termos de colaboração, em termos de fomento ou em acordos de cooperação; define diretrizes para a política de fomento, de colaboração e de cooperação com organizações da sociedade civil; e altera as Leis nºs 8.429, de 2 de junho de 1992, e 9.790, de 23 de março de 1999. (Redação dada pela Lei nº 13.204, de 2015), 2014.

_____. Lei nº 8.666. Regulamenta o art. 37, inciso XXI, da Constituição Federal, institui normas para licitações e contratos da Administração Pública e dá outras providências, 1996.

HERNANDES, Leonardo S. A gestão compartilhada dos espaços culturais. Correio Braziliense, Brasília/DF, 11 de maio de 2020, disponível em < https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/opiniao/2020/05/11/internas_opiniao,853415/a-gestao-compartilhada-dos-espacos-culturais.shtml>. Acesso em: 12 de fev. 2021.

BONET, Luís; SCHARGORODSKY, Héctor. La gestión de teatros: modelos y estrategias para equipamientos culturales, Sant Celoni: Bissap Consulting S.L., 2016.

SEDES DE GRUPOS DE TEATRO: ESPAÇOS QUE PRODUZEM E REPRODUZEM, SE CONSERVAM E SE DIFUDEM

Thiago Carvalho de Sousa Correia - thiagopftc@gmail.com[1]

Palavras-chaves: Sedes de grupo - espaços/sedes - gestão de espaços – memória.

Resumo: Este escrito tem por objetivo apresentar um estudo sobre a existência de sedes de grupos de teatro na cidade de Salvador (BA), através das suas manutenções e permanências enquanto grupalidade. São observados o grupo de teatro Finos Trapos (2003) e o Coletivo das Liliths (2013) com a gestão da Evoé Casa de Criação (2017) e A Outra Companhia de Teatro (2004) com a gestão da Casa d'A Outra (2013) e seus históricos de ocupação de distintos espaços, sejam eles garagens, teatros, centros públicos de economia solidária e capelas de residências universitárias. Essa é uma pesquisa qualitativa e descritiva pautada na pesquisa-ação uma vez que o pesquisador é também participante ativo. Na introdução é traçada uma linha cronológica de criação e desenvolvimento dos grupos e seus caminhos em busca de seus espaços-sedes e, em seguida, são apresentadas reflexões sobre os desafios de equalização da pesquisa; sobre o conceito de teatro de grupo e sobre o modelo cooperativo de trabalho.

[1] Ator, pesquisador, produtor executivo, gestor e educar. É Bacharel em Interpretação Teatral pela Universidade Federal da Bahia (UFBA); Especialista em Política e Gestão Cultural pela Universidade Federal do Recôncavo (UFRB); Mestre pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas (PPGAC-UFBA); professor credenciado na especialização em Pedagogia das artes: Linguagens artísticas e ação cultural. É Membro do grupo de Teatro Finos Trapos e Coletivo das Liliths, gestor da Evoé Casa de Criação e Assessor Técnico na Diretoria de Espaços Culturais – Secult.

Introdução

A realização desta pesquisa tem como parâmetro um entendimento prático. Trata-se do resultado de um processo linear, desenvolvido com os grupos de Teatro: *Finos Trapos* (Ba),primeiro grupo estudado e que há 17 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. Em seu repertório, já possui reconhecimento de público e crítica registrado nas indicações a prêmios e aprovações em editais públicos estaduais e nacionais. Fazem parte do Fino Repertório os espetáculos: "Sussurros..." (2004), "Sagrada Folia" (2005), "Sagrada Partida" (2007), "Auto da Gamela" (2007), "Gennésius – Histriônica Epopéia de um Martírio em Flor" (2009), "Berlindo" (2011) e "O Vento da Cruviana" (2014), "Mós Aí Quê", (2017), "Ponta D ´areia Pedaço do Céu" (2018), "Beira de Estrada" (2018) e "Corpo Presente" (2020).

O segundo grupo é o *Coletivo das Liliths* (Ba), que surge na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e é formado por ex-alunos de graduação e Pós- Graduação desta escola. As artistas atuam juntes desde 2013, desenvolvendo uma pesquisa artística em torno de temáticas como: afirmação das identidades de gênero, respeito às diferenças, combate à violência contra as minorias políticas, respeito às diversas formas de expressões de sexualidades e o combate às hierarquias de gênero. Em seu repertório, estão espetáculos como: "Lady Lilith" (2013), "Adão" (2014), "Eva" (2015), "Circo dos Horrores" (2016), "Xica" (2017), "Tibiras" (2019), "Covil" (2019) "Entocadas" (2020).

Já o terceiro grupo estudado, *A Outra Companhia de Teatro* (Ba), foi criado em 2004, no Teatro Vila Velha (Salvador – Ba), sendo um grupo de teatro que desenvolveu ações em diversas áreas do setor criativo: pesquisa, criação, montagem e difusão de espetáculos; intercâmbio cultural com artistas e grupos cênicos do país; formação, capacitação

artística e mediação cultural; produção de eventos; registro de memória. Em seu repertório de composição estão 15 espetáculos criados ao longo dos anos: "Última Chamada" (2019), "Sobejo" (2016), "Ruína de Anjos" (2015), "O que de Você ficou em mim" (2014), "Música de Quinta" (2014),"Dona Coca" (2014), "Borrado - de como o tempo te revela" (2013), e tantos outros.

As pistas de cada grupo

Ao iniciar esta pesquisa foi importante identificar as questões que ela poderia suscitar e quais pistas cada grupo oferecia para um trabalho que se debruçava sobre a permanência de uma sede de grupo. Aqui, o pesquisador é ator e produtor do Grupo de Teatro Finos desde o ano de 2010 e também do Coletivo das Liliths desde o ano de 2013, quando da sua fundação na Escola de Teatro da UFBA, enquanto desenvolvia as suas práticas artísticas como aluno da graduação, no curso de Interpretação Teatral.

Trata- se de uma pesquisa que propõe uma metodologia coletiva sobre o modo de manter viva e permanente as suas atividades e, também, como preservar a memórias destes grupos. Para tanto, aqui compartilho como esses grupos através dos seus espaços/sedes compreendem as suas ações cênicas.

Todos os grupos enunciados tiveram em seus repertórios histórias de ocupações de espaços, sejam para criação dos seus espetáculos, realização de mostras finais de cursos, treinamentos e outros. Assim, destacam-se as reuniões nas casas dos próprios atores e atrizes para criação de textos, reuniões administrativas, encontros de planejamentos, escrita de projetos para captação de recursos, sejam eles em editais públicos ou privados, comercialização de uma obra ou para inscrições em festivais.

Outrora, esses integrantes se encontravam em capelas de residências universitárias, como foi o caso do *Grupo de Teatro Finos Trapos*, que

durante a moradia dos integrantes do coletivo nas residências universitárias da UFBA do Corredor da Vitória, Largo da Vitória e Canela, nos anos de 2003 a 2008, quando cursavam licenciatura na Escola de Teatro da UFBA, ensaiavam em turnos opostos aos horários de disciplinas de seus respectivos cursos. O *Finos* montou o seu primeiro espetáculo intitulado de "*Sussurros...*", em uma dessas capelas, no Corredor da Vitória.

O grupo sonhava com um espaço de trabalho que pudesse dar-lhes conforto para as suas criações, pois já começava a se deparar com questões de ordem técnica e de saúde de seus participantes. O espaço supracitado era um lugar abandonado em que passava a tubulação da cozinha universitária e no qual, diariamente, os integrantes encontravam ratos, baratas e insetos. Ainda assim, persistiram nessa montagem e em seus ensaios de manutenção dos espetáculos de repertório, quais: "Sussurros..." (2004) e uma cena curta que era intitulada de "Inventário de Pequenas Causas" (2005), ficando ali até o término de suas graduações, pois não possuíam outros espaços para criação.

É importante mencionar que esses espaços, tal qual explicitado anteriormente, foram lugares de reflexões sobre a tomada de decisões para essas carreiras que hoje reverberam em funções e perfis de docências, diretores, atores, técnicos, gestores e produtores. Foram essas práticas em pequenos lugares que possibilitaram que o *Finos Trapos* encontrasse eco em uma pesquisa que hoje é intitulada de sala de ensaio[2], uma pesquisa que ocorre com todos os envolvidos: atores, produtores, dramaturgos, músicos, cenógrafos, figurinistas, diretores, trata-se de uma pesquisa atorial[3]. Este procedimento permeava a discussão no recorte do tema a ser trabalhado no espetáculo e o modo

[2] A expressão "Dramaturgia de sala de ensaio" foi cunhada pelo encenador Roberto de Abreu, na sistematização de sua prática junto ao grupo "Finos Trapos", de Salvador, no qual ele verticaliza o discurso sobre meios, instrumentos, procedimentos e conceitos em um teatro colaborativo. Trata-se de um processo de democratização do espaço propositivo, com conceitos estruturantes, em que o ator, ou mesmo o artista cênico, dentro de um processo de criação, convida a propor, criar, pensar a obra.

[3] Trata de processos criativos, do processo de reflexão sobre procedimentos de criação, de uma maneira de lidar com as inquietações e tensões psicológicas a que todo artista se submete quando se põe em situação de autoria.

de produzir, o que exigia tempo para o planejamento destas ações, o que muitas vezes não era possível, pois além do *Grupo de Teatro Finos Trapos*, outros estudantes também utilizavam essa capela.

Ao mencionar esses espaços, também é trazida outra experiência, a do Centro Público de Economia Solidária–Cesol que assessorou o Coletivo das Liliths. Os Cesol são unidades de caráter comunitário que integram a política pública estadual de economia solidária conduzida pela Setre - Secretaria do Trabalho Emprego e Renda, sendo estes centros destinados à articulação de oportunidades de geração, fortalecimento e promoção do trabalho coletivo baseado na economia solidária[4], oferecendo assistências técnicas para grupos, artistas, artesãs e outros com vistas à comercialização dos seus produtos. São, portanto, locais de "sociabilidade, visando a manutenção de público ou mesmo da sustentabilidade financeira", (KAUARK, LEAL, RATTES, 2019).

Durante uma vigência de 12 meses, o *Coletivo das Liliths* teve a oportunidade de ocupar um estúdio dentro da sede do Cesol, situada na Barra, onde ensaiavam, faziam reuniões e planejamento das suas ações estratégicas para criação dos seus espetáculos, além da criação do layout dos seus produtos, todos com a marca do grupo, sejam camisas, bottons, canetas, canecas e outros. Nesse estúdio, ogrupo montou o espetáculo "O Circo dos Horrores" que ficou em cartaz nesse espaço por quatro meses consecutivos, o que oportunizou ao grupo refletir sobre a importância de ter sua própria sede de trabalho. Neste momento, o coletivo encontrou-se com o Finos Trapos e, então, os grupos partiram juntos para uma experiência coletiva de gestão compartilhada no bairro 2 de Julho, Centro de Salvador, no espaço CAS - Casa de Artes Sustentável, local que foi ocupado pelos dois grupos por mais de oito meses, desenvolvendo ações de criação, pesquisa e gerindo um bar.

[4] A economia solidária é baseada no princípio de autogestão, na prática, isso significa que os negócios são administrados pelas próprias pessoas que fazem parte da iniciativa. Embora se pareça bastante com o cooperativismo, existem diferenças. A principal delas é que a gestão é realmente coletiva, assim como a produção e renda.

Destaca-se que enquanto os dois grupos assumiam uma gestão compartilhada, ambos eram provocados pelos proprietários do espaço, para que as atividades ocorressem de domingo a domingo.Uma vez que se encontravam num lugar de imprevisto, desencontros, instabilidade e falta de recurso público, eles resolvem mergulhar nessa experiência pela continuidade de manutenção das suas ações.

O *Finos* e o *Coletivo das Liliths* tatearam no escuro durante esse período, pois não possuíam formação e ou qualificação profissional para atender a demanda crescente de gestão de espaço. Então, ao fim do contrato, eles compreendem que não mais seria possível permanecer ali, pois precisavam dispor de recursos que saíam do controle dos grupos. Por isso, optam por alugar outro espaço, no Largo dos Aflitos, também região central de Salvador, para que, oficialmente, criassem a sede dos grupos: a *Evoé Casa de Criação*, um espaço compartilhado por ambos, e que do ponto de vista financeiro reduziu pela metade os custos dos grupos que, ainda assim, teriam privacidade para ocupar as salas de ensaio, sem horário previsto para finalização das atividades.

Para Barros e Oliveira (2011), os gestores de cultura precisam conhecer a realidade para serem capazes de lidar com ela. A realidade dos grupos apresentados conflui com a experiência *d´A Outra Companhia de Teatro*, que em seu surgimento destaca-se a ligação com um projeto de formação do Teatro Vila Velha[5]. *A Outra* estava ligada a um projeto chamado *Toma lá, dá cá*, que teve início em 1999 sob a coordenação de Inácio Deus, assim como atesta Vinicio Oliveira Oliveira[6], fundador e ex-integrante do grupo.

> [...] Inácio trouxe o grupo dele, chamado Trilharte, e eu propus montar um espetáculo com eles, baseado na literatura de cordel. Daquele espetáculo nasceu o primeiro núcleo do que viria a ser A Outra Companhia. E aí o espetáculo teve o nome de *Remendo*

[5] Espaço dedicado à pesquisa, inaugurado em 31 de julho de 1964, exatos quatro meses após o Golpe Militar

[6] O relato do ex-integrante da A Outra Companhia de Teatro reproduzido nesta obra fora obtido por meio de entrevista feita no dia 04 de junho de 2009 no Teatro Vila ao Dramaturgo Fernando Yamamoto, em Salvador.

> *Remendó*, estreou aqui em 2001, e em 2002 a gente acabou ficando aqui em cartaz no teatro. Depois disso, em 2003, eu propus novamente fazer um espetáculo, não com o Trilharte, mas também sem pretensão de grupo. Aí o mesmo núcleo acabou fazendo o espetáculoA pena e a Lei, e em 2004 eu propus pra esse mesmo grupo montar *Arlequim, Servidor de Dois Patrõe*s. Foi aí quando houve um embate, e duas coisas fizeram com que a gente virasse grupo: uma já era o desejo de, já tendo feito dois espetáculos, trabalhar com essas pessoas que já se afinavam, e outra foi a pressão do Teatro Vila Velha, que chegou pra mim e falou "você tá usando o teatro como um grupo residente, ou vocês viram um grupo residente, já que vocês tão querendo se transformar num grupo, 'ou casque fora', vão fazer outra coisa, em outro lugar [...]". (OLIVEIRA, 2012, p. 103).

Com a experiência de residência artística, *A Outra* monta diversos espetáculos nesse espaço, mas o que fica evidente nessa experiência é que o grupo tinha um pouso tranquilo para a condução do seu trabalho, pois o Teatro Vila Velha já possuía certa infraestrutura, com salas de reuniões, teatro para apresentações e um bar. Não se tratava de um lugar adaptado, como os espaços anteriores mencionados nas experiências do *Coletivo das Liliths* e do *Grupo de Teatro Finos Trapos*. Para tanto, supõe-se que A Outra se estrutura também pelas condições favorecidas, como afirma Vinicio (2012), "[...] Se estrutura de verdade: cargos e funções, etc. Até então eu que dirigia, coordenava a produção, e o resto fazia o que desse[...]". Ainda sobre este assunto, Vinicio afirma:

> "Nós somos um grupo privilegiado e eu reconheço isso, porque nós temos um teatro. Um puta teatro! Em termos técnicos, em termos de pessoal, em termos de artistas pra trocar ideias, todo tipo de referência nós temos aqui dentro do Vila Velha. E quando a gente começa a montar *O Contêiner* é quando eu começo a bater a mão na mesa e digo que quem quiser ser do grupo vai ter que dar hora pro grupo, ter compromisso. Na época, ninguém sabia com o que, mas tinha. Aí a gente foi vendo que esse compromisso era com trabalho. Era quem podia e quem não podia trabalhar. Na época eu batia: "tem que dar tantas horas por semana!". Depois, com o tempo, a gente foi aprendendo que era a produtividade que importava." (OLIVEIRA, 2012, p. 104).

Isaura Botelho (2008) indica que os profissionais da gestão atuam mediando diversas realidades, a do criador, a da obra, a do cida-

dão e a dos demais que interligam a essa tríade. Como visto por Vinicio em sua descrição, *A Outra* possuía um espaço de compartilhamento, que possibilitava ao grupo ter referências e também formação artística e técnica, e ainda assim em um momento preciso, fizeram a escolha de também terem o seu espaço próprio, a sua sede, pois já não mais se viam na estrutura metodológica do diretor fundador do grupo, tampouco, na rotina de trabalho do Teatro Vila Velha. É importante mencionar, que em todo grupo e ou coletivo, existem os rompimentos e afastamentos e, no caso da A Outra, Vinicio se afasta e o grupo com a formação atual decide se desafiar em uma gestão voltada para a rotina dos mesmos.

A Outra ganha notoriedade no campo das artes cênicas em Salvador com suas montagens, captações de recursos em editais públicos e privados, e então fundam, em 2013, a *Casa d´A outra*, localizada no Centro Comercial Politeama, foi quando o grupo se desligou oficialmente do Teatro Vila Velha e partiu para sua sede própria. Afirma LuisAntonio, ator, produtor e gestor da *Casa d´A Outra* que,

> desde então, muitas ações são desenvolvidas no espaço, como realização de shows musicais, performances e espetáculos cênicos, sejam no calçadão em frente ao Instituto Feminino da Bahia ou pelas ruas do bairro – construindo espaços de convivência e apreciação artística. (SENA, 2019, p. 170).

As três realidades apresentadas -*Grupo de Teatro Finos Trapos*, *Coletivo das Liliths* e *A Outra Companhia de Teatro*, com as suas respectivas casas *Evoé Casa de Criação* e a *Casa d´A Outra* - delineiam nessa pesquisa um desejo de permanência, de continuidade e apresentam caminhos para outros que por ventura desejem se localizar nesse espaço-tempo enquanto agrupamento de teatro.

Para essa pesquisa foram realizados levantamentos de informações no que diz respeito à rotina de trabalho destes grupos, através de diários de bordo e entrevistas com o *Grupo de Teatro Finos Trapos* e *Coletivo das Liliths*, na própria sede dos grupos, revisões bibliográficas, recortes de jornais da *A Outra Companhia de Teatro*, apreciação e visita aos espaços estu-

dados. Ademais, o entendimento dos espaços geridos por tais coletivos é considerado aqui fundamental para traçar o objeto, que são os espaços que produzem e reproduzem, se conservam e se difundem.

As sedes, os grupos e a pesquisa: o desafio de equalização.

Essa pesquisa torna público o lugar da constituição das experiências e se ancora ao pensamento da crítica de cultura, ativista e pensadora Marta Porto, quando evocado os sentidos do pensamento da cultura e das artes a partir de espaços.

> Entendendo como uma primeira ideia, espaço cultural é um lugar de constituição de experiências, de alargamento do tempo-espaço do sujeito a partir do contato com situações, obras, atividades que afetam os sentidos, promovendo desejos, fantasias, sonhos, apreensão de conhecimentos ou simplesmente emoção. (PORTO, 2019, p. 30).

As asserções trazidas por Marta corroboram com a questão-chave, que é o pensamento sobre o sujeito vivenciar o espaço-lugar-tempo, para tanto, o caminho desta pesquisa foi se delineando de maneira a compreender aspectos que pudessem ser escamoteados. Assim, Cunha (2013) atesta que os desafios presentes no dia-a-dia do trabalho, de um espaço cultural se concentram na identificação das potencialidades ao perceber as suas especialidades para que um espaço se torne dinâmico e humanizado.

Cada espaço/sede tem a sua singularidade, pois traz em si características distintas no que se refere às captações de recursos, gestão, compartilhamento de informações e abordagens pedagógicas. Percebe-se que existe uma fronteira entre os espaços estudados, pois não conseguem dialogar de forma expressiva, possivelmente por estarem concentrados em organizar as ações estratégicas dos seus espaços que são atravessadas pela falta do financiamento público e ou ações que corroboram com o fechamento das folhas de pagamento mensais.

Tais questões impulsionam o pensamento para além da montagem do espetáculo, o que motiva integrantes de grupos de teatro a pen-

sarem em outras questões relacionadas à produção e à sobrevivência, em especial, como ter uma sede de trabalho sem subvenção pública. Os grupos de teatro de Salvador que possuem sedes não desenvolvem um trabalho somente de criação do espetáculo, mas, principalmente, o desenvolvimento de atividades formativas e, nesse ínterim, buscam reconhecer suas debilidades como um meio de avançar em sua existência e em sua produção artística. Desse modo, cria-se um espaço em que não há apenas a preocupação de incorporar uma série de elementos técnicos relacionados ao ofício do ator e nem só para criar espetáculos. Abre-se um espaço para que haja formação do ator em vários níveis e pressupõe um lugar de ampla liberdade formativa.

Nessa perspectiva e com base no que foi observado nas análises, em referências bibliográficas e no banco de registros, através da apreciação dos grupos de teatro e suas sedes de trabalho na cidade de Salvador (BA), *o Grupo de Teatro Finos Trapos* e *Coletivo das Liliths* com a *Evoé Casa de Criação* e *A Outra Companhia de Teatro* com a *Casa d´A Outra*, percebe-se que quanto mais difusas se tornam as questões culturais, mais limitados são os instrumentos de que dispomos para fazer frente a elas. Nessa descrição, propõe-se uma reflexão sobre a permanência dos espaços, os repertórios, o acesso e as linguagens, a formação de pessoas e a sustentabilidade das ações, os quais apontam para dilemas, desafios, riscos, mas também oportunidades para organizar os discursos.

A justificativa da escolha entre os três grupos se concentra nas relações que os membros destes estabelecem entre si num grupo cooperado, que pensam não apenas na gestão dos seus espetáculos, mas também na manutenção das suas sedes, pois são diferentes daquelas que estabelecem os grupos em um espetáculo comercial. Em tal modalidade de produção teatral, o elenco se reúne apenas para uma montagem, o espetáculo tem uma durabilidade programada, com cachê específico para a quantidade de meses trabalhados, já em um grupo de teatro, estes, permanecem juntos. Schettini (2018) atesta que se trata

de um mergulho umbilical e profundo, pois estão nesses grupos, códigos de ética e valores que são particulares, cada grupo possui o seu. Cada grupo estabelece num coletivo, equações complexas de variadas ordens, pois "o principal dentro de um grupo, é o próprio grupo" (FERNANDES, 2000, P. 43).

As condições de viabilidade de um grupo cooperado contêm, portanto, um substrato de reprodução de determinada relação social de produção, marcada pela condição de não mercadoria da força do trabalho e da apropriação do resultado do trabalho pelos integrantes, conforme regras por eles definidas. Tal forma social de produção suscita e requer mecanismos democráticos de controle, o que resulta em grande desafio enfrentado pelos grupos, pois tal manifestação ocorre no momento em que esses grupos estabelecem entre si práticas de concordância e ou pactos de distribuição, quando comercializado algum espetáculo. Para José Marcio Barros (2013) no campo da cultura, a questão da sustentabilidade nos remete necessariamente ao enfrentamento de desafios de renovação de valores e reinvenção de práticas, pois compreende uma dupla implicação: o modo como a cultura se organiza de forma sustentável e a maneira como contribui para a sustentabilidade.

Para o *Grupo de Teatro Finos Trapos*, em determinado período da sua gestão no qual criavam espetáculos, apenas o pagamento da equipe técnica e ou convidados deveriam ser realizados e ou a aquisição de equipamentos técnicos. Isso causou desconforto para alguns membros do grupo, pois não possuíam trabalhos fixos e dependiam de cachês esporádicos quando comercializados em algum espetáculo. MIGUEZ (2013) aponta que este é um comportamento comum, pois o campo da cultura passou a exigir muito dos profissionais para dar conta de desafios outros.

Destarte, o grupo respeitou as decisões tomadas pelo diretor que assumiu a gestão do grupo até o ano de 2009, quando ele se afastou

para ocupar a função de docência na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). O professor Roberto de Abreu (1985-2015) se desligou do grupo após a montagem do quinto espetáculo de repertório intitulado de "*Gennesius – histriônica epopeia de um martírio em flor"*, que seria a finalização prática da sua dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, cujo objeto, tratava sobre a metodologia de trabalho do grupo[7].

Assim, para refletir sobre a permanência de sedes de grupos de teatro em Salvador, esse estudo manifesta a necessidade de que o coletivo, em termos práticos, pense em políticas e elabore estratégias de formação que promovam, simultaneamente, a viabilidade econômica e a gestão democrática do núcleo.

Os integrantes dos grupos estudados aqui fizeram parte da programação do "Papo do Fim"[8], provocado pela *Outra Companhia de Teatro* em sua sede, localizada no Politeama, com a finalidade de debater suas experiências na permanência de suas sedes. Tal debate suscitou provocações e reflexões em cada grupo reunido, mas não chegou a uma conclusão e ou uma deliberação sobre novo encontro para novas estratégias. Este encontro se concentrou no contexto vivenciado pelos grupos reunidos, dimensionado os valores gastos mensalmente com aluguel, que gira entre R$1.000,00 à R$. 2.000,00, por sua vez; a falta de fôlego por parte de alguns integrantes para continuar à frente de atividades administrativas sejam dos grupos e ou sedes, gerando desconforto nestes;o repasse financeiro de editais públicos em que os mesmos haviam sido contemplados nos anos de 2016, através do Edital Setorial de Apoio a grupos e coletivos culturais, pela

[7] O teatro como arte do encontro: dramaturgia da sala de ensaio. Uma abordagem metodológica para composição do espetáculo "Gennesius – histriônica epopeia de um martírio em flor. 2009. p. 305. Dissertação (mestrado em artes cênicas) – Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

[8] O evento foi uma espécie de talk show e bate-papo apresentado por Dandara (dragqueen, integrante do grupo - Anderson Danttas) e Dona Coca (personagem criada pelo integrante Luiz Buranga), e serviu para discutir sobre políticas públicas para artes, gestão de espaços, financiamento, fim de grupos de teatro e coletivos). Ele aconteceu entre os meses de julho e agosto (2019), na Casa D´A Outra.

Secretaria de Cultura do Estado da Bahia e Fundo de Cultura; e, por fim, como continuar mantendo esses espaços, sem financiamento.

Cada grupo ao relatar as suas experiências, compreendeu que não mais podia depender de editais públicos e ou da máquina pública, mas de novas escolhas para garantir a sua sustentabilidade. Os grupos identificam que ações pontuais como venda de espetáculos, e ou locação destes espaços para realização de oficinas, ensaios, lançamento de livros, dentre outros,são caminhos que possibilitam essas permanências, em suma, o meio de continuar resistindo em seus espaços. Por outro lado, as folhas de pagamentos ficam evidenciadas em suas explanações de que, mensalmente, cada grupo corre o risco de fechar as portas, pois sempre faltam recursos, então, cada um complementa do seu próprio bolso, forçando a cada integrante a ter uma dupla jornada de trabalho, se dividindo entre o trabalho de criação e administração da sede e grupo, mas também, realizando trabalhos extras, para contribuir com as contas dos espaços.

Enquanto esse encontro estava a se realizar, *A Outra Cia* anunciava o fechamento da sua sede, prevista para o mês de março de 2020, mencionando ser um momento delicado para o grupo, mas que ao tempo, nem o poder público, tampouco a sociedade civil se importava com essa finalização, pois aparentava ser mais um espaço que fechava na cidade e que, outrora, poderia reabrir. Relatam também que ao anunciar o fechamento do espaço, algumas pessoas perguntavam como estavam pensando a distribuição dos equipamentos do grupo, se seriam doados e ou vendidos.

Tais manifestações, sejam da sociedade civil ao abordar o grupo sobre a venda dos equipamentos ou do poder público, ao ser convidado por carta sobre um possível diálogo para pensar novas políticas de acesso para grupos e coletivos e não se manifestar, só afirmam a falta de interesse destes, pois não parece se tratar de uma prioridade na pasta da cultura, mas de uma promoção do estado quando abre uma convo-

catória para artistas submeterem seus projetos. Assim, ao final deste encontro, os artistas agrupados no "Papo do fim" para discutir sobre tais aspectos de permanência também provocam o estado e a sociedade a pensarem sobre novas políticas de acesso não só para grupos que trabalham em suas cidades, mas para artistas que desejam permanecer com as suas criações cênicas por mais tempo. Ainda assim, parece ser uma boa contribuição para que outros grupos repensem em sua permanência, se provocando sobre como continuar, refletir e planejar.

Sedes: espaços que produzem e reproduzem, se conservam e se difundem.

Apesar de um contexto em que conquistada a política de editais, já não é mais possível para grupos de teatro, em especial, no estado da Bahia, se manterem apenas com recursos públicos, pois os meios e mecanismos são insuficientes. Por outro lado, os grupos voltam-se para estratégias mais eficientes e contínuas que são pensar em suas rotinas de trabalho, a partir da ressignificação das suas criações, propondo ação na porta das suas sedes, criando espetáculos a preços populares, comercializando os seus espetáculos por outras cidades e estados, buscando seleções nacionais, através de festivais, identificando parcerias internacionais em intercâmbios e ou mobilidade artística.

Em sua grande maioria, o público que consome os trabalhos realizados nesses espaços, são os principais patrocinadores destas sedes. Sem saber este público consegue promover crenças e imaginários sociais, transformando em sistema de valores, ou seja, os grupos ao final de uma temporada de espetáculo realizado em sua sede conseguem captar um montante que difere do valor apresentado em um espaço convencional, pois não precisam se preocupar com o translado do cenário, o pagamento da pauta, que em muitos espaços tem se tornado cada vez mais difícil de pautar, pelo valor apresentado, não efetuam taxas para pagamento de emissão de ingressos, podendo comercializar os seus ingressos a preço populares, para que outros públicos possam ser fidelizados.

Cada espaço tem a sua particularidade, e cada gestor conduz de forma a compatibilizare confraternizar com as práticas artísticas exercidas por cada grupo. Nesses espaços é possível perceber as ocorrências, através de escutas públicas, lançamentos de livros, saraus, ensaios, laboratórios de criação, reuniões, momentos de descanso e ou alojamentos para outros grupos, estudos, cineclubes, processos criativos e reuniões de fortalecimento das relações do grupo e com a comunidade, além disso, de espaços de compartilhamento de suas pesquisas.

Fala-se aqui de uma arte artesanal por natureza, irreproduzível, manufaturada, presencial, cara, coletiva e extremamente delicada. Entende-se que alguns destes aspectosprecisam ser tratados, pois ainda permanece num ambiente de convivência em que os grupos colocam suas práticas e energias voltadas especificamente para editais públicos. Trata-se de lugares de acesso, pois são vários os movimentos de guerrilha para conquistá-lo, mas ele, o edital, não é suficiente para tantos artistas que desejam ser contemplados. Em muitos casos, como é o exemplo da Outra Companhia de Teatro, não existe mais a possibilidade de continuar mantendo o espaço, pois já não possui mais recursos sequer para pagar o aluguel. Então, no ano de 2020, após a estreia do seu novo espetáculo e finalização do projeto de manutenção de grupo, através de convênio com a Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SecultBA), o grupo encerrou as suas atividades.

O trabalho desenvolvido em um espaço/sede se mantém pela existência de projetos, e principalmente pelo trabalho das pessoas que estão envolvidas com as ações que correspondem ao espaço. Esse trabalho é espinhoso e delicado, pois se caracteriza comoum espaço que detém a prática do repertório dos grupos, mas também, pela construção de uma programação mensal. Não existe um modelo propriamente dito para as sedes. Cada uma produz a seu jeito, não se limitando a espetáculos de teatro, elas reverberam em outras ações. Muitos dos grupos optam por uma gestão coletiva e coerente com o teatro colaborativo.

De uma forma ou de outra, o que é importante destacar é que uma sede de teatro tem como força motriz a colaboração mútua de todos os envolvidos. Quando na oportunidade de fundação da Evoé Casa de Criação, o Coletivo das Liliths e o Grupo de Teatro Finos Trapos se reuniram em uma das salas de trabalho que oportunamente servia como escritório para os grupos, eles pactuaram com os membros a necessidade de fazer a gestão de forma compartilhada, compreendendo as dimensões estéticas e políticas do entorno, mas também, obedecendo as limitações de cada membro, mas a cada reunião administrativa esse assunto volta a roda, como forma de não esgotar nenhum desses.

Apesar das limitações impostas pela escassez de políticas públicas e pela imposição de uma cultura massificada, os grupos utilizam parcialmente da cidade para atribuir valor às suas obras, manifestando os seus anseios e individualidades na conversa de um bate papo e ou mesmo de um show realizado na porta de sua sede, a exemplo do projeto da Casa d´A Outra, intitulado de "Música de Quinta". Evento que propõe uma mistura de linguagens que contemplava música, teatro, performance e literatura, surgiu no Calçadão do Politeama, na frente da sede do grupo, com o objetivo de não só arrecadar fundos para as suas atividades, mas para compreender a dinâmica da comunidade e seu entorno. O grupo conseguiu alcançar mais de 3 mil pessoas ao longo destas temporadas, mas também teve diversos desafios com os vizinhos que reclamavam do barulho e da SUCOM - Secretária de Desenvolvimento e Urbanismo, para com as solicitações e autorizações para realização de uma atividade do porte em que propunha o grupo.

Ainda nessa reflexão, o Coletivo das Liliths entra em cartaz na Evoé Casa de Criação, durante o verão de 2019, ocupando a Praça do Mirante e o Largo dos Aflitos com o espetáculo "O Covil", sétimo espetáculo de repertório do Coletivo, que aborda narrativas pessoais como insurgências políticas contemporâneas, utilizando de técnicas das histórias em quadri-

nhos para abordar temas do agora que atravessam as existências das artistas envolvidas. O trabalho foi dividido em quadros, em que breves relatos são compartilhados com o público, as escritas cênicas partem das histórias de vida das próprias artistas. Ambientado numa ocupação artística, o espetáculo "O Covil" convocou as pessoas para uma imersão itinerante numa instalação cênica performativa adaptada ao espaço Evoé Casa de Criação.

O espetáculo cumpriu temporada, sempre às sextas e sábados com uma ação de fortalecimento e inserção da comunidade LGBTQIA+ nas plateias dos espetáculos teatrais, pessoas trans - travestis tinham acesso gratuito ao espetáculo com nome antecipado na lista."O Covil" foi a culminância de um projeto que estimula o espaço de encontro e troca e (in) formação, e contava com a provocação da artista trans XanMarçall. O fato de sair das quatro paredes, do lugar que extrapolava o espaço de criação, tornava a obra e os artistas, ainda mais vulneráveis, pois a cada apresentação havia uma novidade.

No dia da estreia deste espetáculo, uma viatura da polícia militar estacionou na porta da Evoé e ficou parada, tentando intimidar o público e os artistas por dias seguidos. Alguns transeuntes da comunidade da Gamboa de Baixo tentaram levar as caixas de som que compunham o cenário do espetáculo. O saldo de tal intervenção é que o Coletivo conseguiu aproximar da comunidade, e vice-versa. Foi sem dúvidas, uma troca entre artistas e comunidade, pois levantou um debate sobre as dissidências de gênero, tema proposto na obra e também sobre a utilização da cidade.

Conclusões

Compreende-se que as ações desenvolvidas pelos grupos estudados só tendem a avançar nessa questão pois são bem articuladas com o desejo de se manterem juntos por mais tempo. Os grupos que fazem parte desta pesquisa corroboram com algo que tem funcionalidade, pois são fontes de resistência, para o que consequentemente reverbera na construção do espaço/sede. É evidente que os erros e acertos no

campo estão à espreita de cada passo e, diante das difíceis condições de trabalho, é necessário colocar a imaginação em ação.

O que chama atenção nessa pesquisa é que todos os membros estão, de alguma forma, envolvidos com o diálogo contínuo para transformar o entorno. São diversos os perfis encontrados nesses grupos, ora educadores, gestores, produtores, artistas, engenheiros, filósofos, mas todos envolvidos com as práticas e ações. As pessoas que participam dos trabalhos realizados em uma sede de um grupo de teatro podem afirmar que esse espaço é um lugar de informação, de vivências e aprendizado.

Ao estudar tais grupos com a premissa de permanência, principalmente, ao elaborar um pensamento crítico/reflexivo sobre espaços através do modus operandi de cada um, percebe-se que cada grupo observado se concentra na organização de uma programação que possa movimentar o espaço, não só para subsidiar as contas que aparecem mensalmente, mas, também, para pensar quais os aspectos que corroboram com o entendimento de arte e cultura em uma comunidade.

A comunidade aqui tem papel fundamental, pois é ela que em determinado momento aprova a inserção destes grupos e espaços no lugar em que estabelecem as suas sedes, pois, além de serem o público consumidor de tais atividades, é ela quem media com os grupos as questões que vão além de uma gestão interna. Trata-se do poste que fica desligado por dias em sua rua, do transeunte que aborda alguém da porta do espaço/sede enquanto ocorre um espetáculo, do vizinho que fornece um ponto de energia para realização do espetáculo que acontece na rua, da moça da lanchonete que fornece o lanche para o camarim dos atores no dia da estreia e/ou mesmo dos estabelecimentos comerciais que abrem espaços para divulgarem as atividades que acontecem nesses espaços/sedes, como é o caso da inserção de cartazes em suas paredes e ou distribuição de panfletos informativos.

Para além, os grupos estudados possuem uma vasta experiência de residências artísticas e ocupações, ocupando espaços convencionais,

espaços públicos, alternativos, em residências universitárias, galerias da escola de Belas Artes, salas de aula da Escola de Teatro da UFBA, Teatro Vila Velha, Espaço Xisto, e tantos outros. Acredita-se que essas experiências que antecederam os espaços/sedes possibilitaram a esses grupos formatarem um modelo de gestão para suas sedes, em ambos, as pistas encontradas se concentram no modelo de cooperação, de divisão de lucros, pois ambos se solidificam e conseguem, mesmo com muitas dificuldades, manterem seus espaços.

Esses espaços/sedes são espaços de sociabilidade, de encontro com as práticas artísticas, com a reflexão crítica e, principalmente, são espaços que se dedicam a memória dos seus grupos, preservando e guardando as histórias dos membros que já passaram e deixaram seus legados, construindo metodologias de trabalho que hoje reverberam em filosofia de um agrupamento; do espaço como um lugar dedicado à percepção do conhecimento, disseminando as suas práticas, sejam através de formações, com oficinas técnicas, criação de espetáculos, seminários, cursos de curta e longa duração; e, por vez, o lugar da subjetividade, pois as realidades se manifestam simultaneamente nos âmbitos individuais e coletivos, se comprometendo com a apropriação do objeto, que, aqui, são os grupos que garantem a permanência destes espaços/sedes.

Referências

BARROS, José Márcio. **Cultura e Sustentabilidade: Desafios, práticas e futuros SUBTEXTO – Revista de teatro do Galpão Cine Horto** – nº. 10 – p. 83 – 89, ano 2013,

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BOTELHO, Isaura. **O papel das pesquisas sobre práticas culturais para as políticas públicas** In: Lia Calabre. (org.) Políticas Culturais: um campo de estudo. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2008. P. 103 -116.v.7.

CARVALHO, Poliana Santos de. **Equipamentos culturais públicos e os artísticos: uma reflexão acerca da experiência do Finos Trapos no Espaço Xisto Bahia**. In: GiulianaKaurk, Plínio Rattes e Nathalia Leal

(orgs.). Um lugar para os espaços culturais: gestão, territórios, públicos e programação. Salvador: Edufba, 2019, p.361 - 377.

CORREIA, Thiago Carvalho de Sousa Correia. **Caminhos e descaminhos na produção de teatro de grupo: um relato de experiência do Grupo de Teatro Finos Trapos** – Salvador: EGBA, 2019.

KAUARK, Giuliana; RATTES, Plínio; LEAL, Nathalia. **Procedimentos básicos da gestão de espaços culturais**. In: GiulianaKaurk, Plínio Rattes e Nathalia Leal (orgs.). Um lugar para os espaços culturais: gestão, territórios, públicos e programação. Salvador: Edufba, 2019, p.29 - 55.

MORAES, Edson Martins. **Arte popular na instituição cultural: desafios postos à mediação**. (Dissertação de mestrado – Àrea de concentração Artes Visuais) Instituto de Artes da UNESP, 2006.

NETO, Gordo; BARRETO, Vitor, JR, Luiz Antônio Sena; BEZERRA, Felipe; GUIMARAES, Luis. **As casas do centro antigo de Salvador: um olhar sobre três espaços culturais alternativo**s. In: GiulianaKaurk, Plínio Rattes e Nathalia Leal (orgs.).

PORTO, Marta. **Imaginação: reinventando a cultura**. São Paulo: Pólen, 2019.

SCHETTINI, Roberto Ives de Abreu (1985 – 2015). **O teatro como arte do encontro: dramaturgia da sala de ensaio, teatro de grupo, criação colaborativa.Vitória da Conquista**: Edições UESB, 2018.

Sites Consultados:

http://www.grupofinostrapos.com.br

http://www.aoutracompanhia.com.br/

http://www.teatrovilavelha.com.br

OS PÚBLICOS EM CENA: ANÁLISE DE UM CENTRO CULTURAL EM TERESINA (PI)

Nayra Joseane e Silva Sousa – UFPI – nayrasousapi@gmail.com

Palavras-chaves: Públicos, Práticas culturais; Gestão cultural.

Resumo: O presente artigo busca refletir sobre como o relacionamento dos públicos de cultura é configurado pela mediação dos agentes que operam a política cultural. As reflexões aqui propostas são fruto de uma dissertação de mestrado designada "Por dentro do teatro: etnografia dos públicos da cultura no Complexo Cultural Teatro do Boi em Teresina (PI).

Este artigo vem da necessidade de analisar a atuação das instituições públicas de cultura na cidade de Teresina (PI) no desafio que é pensar e executar políticas culturais no âmbito da democracia cultural. Reconhecendo que o direito à cultura é constitucionalmente assegurado, apresento algumas reflexões que buscam contribuir para o debate sobre o acesso a práticas culturais e de como e por quê é necessário reconhecer os públicos como agentes plurais e criativos para o exercício da diversidade cultural. Apresento algumas reflexões das incursões etnográficas realizada no Complexo Cultural Teatro do Boi para uma pesquisa de mestrado desenvolvida no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Piauí (2015-2017). Dessa forma, reflito como a política cultural é operada no âmbito da oferta de oficinas artístico-culturais e como os múltiplos significados atribuídos por seus respectivos públicos respondem ao processo de mediação cultural dos operadores de cultura da instituição.

A política pública de cultura da cidade de Teresina (PI) é administrada pela Fundação Municipal de Cultura Monsenhor Chaves (FMCMC), que criada em 1986, uma de suas primeiras ações foi a concepção de novos espaços culturais na capital para disseminar o "acesso à cultura", assim foram gestados um ano após a criação da FMCMC, os Centro Integrados de Arte (CIARTE's), no bairro Centro, no bairro São João, no Bairro Piçarra (apenas idealizado, mas não funcionou) e no bairro Matadouro (TERESINA, 1987). Este último sendo denominado de Ciarte Norte e logo alcunhado de "Teatro do Boi[1]" em virtude do "lugar de memória" (NORA, 1993) onde foi alocado: no antigo Matadouro[2] Público Municipal que funcionou fornecendo carnes para a cidade no ano de 1928 até 1973, depois de um tempo desativado, suas atividades retomam como Ciarte. Assim, o açoite, o grito, a matança, o sangue e a sujeira que escorria nos esgotos das vielas, uma prática que movia a economia da cidade, foram substituídos por sonoras músicas entoadas por instrumentos musicais, corpos em movimentos rítmicos de dança, representações artísticas, e a contagem do tempo em "cinco, seis, sete, oito..." – São novas práticas que configuram a relação desse lugar com a cidade de Teresina.

Desde a concepção do Ciarte-Norte (referente a Zona Norte da cidade), em 1987, já faziam parte de sua ambiência: o Teatro, a biblioteca e a oferta de oficinas. Em sua trajetória fizeram parte oficinas, tais como: "Sopro divino" (a oficina de flautas), o "Boi Mirim Estrela do Matadouro" que no período do carnaval as crianças que faziam parte desta oficina desfilavam nas ruas próximas ao Teatro e a oficina de percussão com materiais reciclados que agregavam principalmente

[1] Apesar do Teatro do Boi ser um centro cultural que promove diversas atividades, os públicos da instituição referem-se a ele apenas como "Teatro", atentando que consiste para além do espaço cênico.

[2] O Matadouro público também motivou o nome do bairro Matadouro onde está situado o Teatro do Boi

crianças e jovens oriundos de segmentos mais pobres e dos bairros próximos ao centro cultural.

A política cultural pode ser entendida como:

> Programa de intervenções realizadas pelo Estado, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas (COELHO, 1997, p. 293).

Na França com a "invenção" das políticas públicas da cultura (FLEURY, 2006) a partir da década de 1960, resultou em uma série de pesquisas sobre o comportamento cultural dos franceses, junto com a discussão sobre as mudanças de concepção com o tempo livre e o lazer. Então, sob as investidas do *Ministère des Affaires Culturelles*, criado em 1959, as pesquisas de Pierre Bourdieu tornam-se pioneiras, com o estudo sobre os públicos dos museus daquele país (BOURDIEU e DARBEL, 2007), e constatou-se que havia uma estratificação social das práticas culturais, que fez com que o então ministro francês, André Malraux (que exerceu suas funções no período de 1959-1969 no Ministério dos Assuntos Culturais, posteriormente denominado de Ministério da Cultura), adotasse medidas para reduzir essas desigualdades de acesso à "cultura", traçando uma ação cultural orientada, em "tornar acessíveis as grandes obras da humanidade" (LAHIRE, 2006, p. 15). Entretanto, as estratégias adotadas, como a redução de tarifas e aproximação socioespacial dos equipamentos culturais não alteraram a frequência dos públicos aos equipamentos culturais, o que levou ao entendimento de que havia obstáculos simbólicos no comportamento cultural da população, tais como o estranhamento das linguagens artísticas que está atrelado à formação do gosto, ao capital cultural dos sujeitos (seja ele herdado ou adquirido), ao tempo que a "cultura" não se restringe apenas as ditas "alta cultura".

Não obstante, o "cultivo" do público está diretamente relacionado com a maneira como a política cultural os compreende e formam.

Digo formam, pois públicos de cultura não existem naturalmente, eles são resultantes de oportunidades de aprendizagens da convivência com bens e serviços culturais. Daí a importância das instâncias de socialização – a família e a escola para a formação do gosto (Bourdieu, 2007), soma-se isso as influências dos meios de comunicação de massa e digitais que produz sujeitos com repertórios culturais cada vez mais ecléticos. Ou seja, o "público" com o advento das novas tecnologias é tanto usuário quanto produtor de conteúdo cultural. Todavia, "os públicos não nascem como tais, e sim, formam-se e transformam-se permanentemente pela ação da família, amigos, escola, comunidade circundante (...)" (MANTECÓN, 2009, p. 10).

A programação do "Teatro do Boi" contempla diversas linguagens artístico-culturais com oferta gratuita de oficina de dança, teatro, violão, percussão, artes plásticas, capoeira e "figurino" que são ministradas por professores que são contratados funcionários terceirizados e/ou efetivos da Prefeitura. Nesse contexto, reconheci que os comportamentos dos públicos do Complexo Cultural Teatro do Boi são configurados pelo processo de mediação cultural. Cada oficina atua através de eixos artísticos que podem aproximar os códigos e linguagens aos seus públicos. As oficinas ofertadas no centro cultural funcionam durante o ano inteiro, programadas por semestre, o primeiro, de fevereiro até junho, com férias em julho e retornam às atividades no segundo semestre de agosto a dezembro, com o recesso de final de ano e férias em janeiro. Como instituição pública que possui por objetivo a democratização do acesso à cultura, dentre elas, a oferta gratuita das oficinas artístico-culturais, nas quais cumprem o papel de formação de públicos, a qual é conduzida pelos/as professores/as a partir de estratégias específicas de cada eixo artístico. Nesta dinâmica, o centro cultural apresenta-se como mediador potencial estando atrelado aos valores políticos em um contexto histórico específico.

As oficinas ofertadas no centro cultural funcionam durante o ano inteiro, programadas por semestre, o primeiro, de fevereiro até ju-

nho, com férias em julho e retornam às atividades no segundo semestre de agosto a dezembro, com o recesso de final de ano e férias em janeiro. Como instituição pública que possui por objetivo a democratização do acesso à cultura, dentre elas, a oferta gratuita das oficinas artístico culturais, nas quais cumprem o papel de formação de públicos, a qual é conduzida pelos/as professores/as a partir de estratégias específicas de cada eixo artístico. Nesta dinâmica, o centro cultural apresenta-se como mediador potencial estando atrelado aos valores políticos em um contexto histórico específico.

No entanto, o conteúdo educativo/formativo ministrado nas oficinas só é possível ter conhecimento através dos "Relatórios Semestrais" que a instituição envia ao órgão gestor, no qual, são apresentados os objetivos e as dificuldades das expressões artísticas, além dos dados quantitativos de alunos/as matriculados e concludentes. Assim, a ausência de avaliação pelo órgão administrativo sobre a eficiência das modalidades ofertadas é dificultada pela inexistência de pesquisas sobre os interesses dos públicos.

Nessa tessitura, cada público dos eixos artísticos da programação do centro cultural significam de maneira diferente suas experiências, e foi seguindo essas significações que os categorizei da seguinte maneira: públicos acompanhantes (referentes, sobretudo, às mães que acompanham/levam as filhas a aula de balé); públicos da prática específica (aqueles que apenas participam da prática cultural e não estabelece qualquer outra relação com o centro cultural); públicos assíduos (aqueles que além da prática específica, frequentam as atividades do teatro e/ou a biblioteca); públicos que ensaiam no "Teatro" (em sua maioria são os alunos/as e ex-alunos/as da oficina de dança que formaram seus próprios grupos e ensaiam no espaço da instituição aos finais de semana); públicos da biblioteca e os públicos do Teatro do Boi (do espaço cênico).

Os públicos os quais me detenho são os das oficinas que possuem em sua maioria a faixa etária de cinco até dezesseis anos, visto

que poucas são as oficinas que possuem o público-alvo diferente desse intervalo de idade. Em sua programação, é a oficina de dança que possui mais procura dentre todas as outras tendo como professores/as ex-alunos da instituição. A justificativa a crescente demanda nessa modalidade se dá pela trajetória do Teatro ter tido uma "Escola de Balé Folclórico", assim, tanto sua oferta é a maior, quanto é nela onde encontramos resposta dos seus públicos, com a formação de grupos que ensaiam aos finais de semana na instituição, a exemplo do Grupo *Straimy* e do *Swing Hop*. As demais modalidades apresentam públicos que tem contato com a arte e, apesar de não poder mensurar o impacto dessa experiência na trajetória dos sujeitos, consegui por meio da etnografia apresentar a importância das práticas culturais, mas ainda assim, poucos são os públicos que possuem uma relação mais próxima com o centro cultural, circulando entre a biblioteca e as diversas apresentações que acontecem no palco Teatro do Boi.

Mesmo com ausência de ações interligadas entre as práticas culturais ofertadas, há expectativas dos mediadores culturais para que os públicos se comportem de maneira esperada por eles. Nesse caso, responsabilizam os públicos pela não participação nos espetáculos propostos no palco principal do Teatro.

> A gente divulga [as apresentações no Teatro], mas nem sempre os meninos [alunos/as da oficina de dança] vêm... E a comunidade, assim... se tiver um pagode bem aqui em frente e uma peça aqui no teatro, eles preferem ir ao pagode... Se não tiver um primo, uma irmã, um parente apresentando... E que fique instigando direto. "Vai lá me assistir", eles não vão... (Cynthia Layana, professora da oficina de dança e do grupo Corpo de Baile).

As oficinas possuem duas aulas por semana. No cotidiano do complexo cada oficina ensaia em sala específica (exceção da capoeira que "joga" no Palco Externo). São apenas em dois momentos que as oficinas se encontram: na Festa Junina (em junho) e no Auto de Natal (em dezembro), que são festas que fazem parte da programação da

instituição. Algumas oficinas ficam de fora dessas festas, é o caso das que concluem sem alunos/as (devido as desistências), e a oficina de figurino ou corte e costura, pois suas alunas não produzem o figurino do elenco que se apresentam naquele momento. Esses dois momentos constituem-se dos únicos momentos de apresentações dos alunos/as das diversas modalidades artísticas. Entretanto, mais do que a festa são percebidos os silenciamentos e contradições que fazem parte do cotidiano da instituição e se tornam evidentes nesse momento de expressão da pluralidade cultural. Ou seja, o espaço social da instituição é estruturado por hierarquias, que limitam em maior ou menor grau a participação dos públicos, pois a política pública é operada por gestores/as que disciplinam o cotidiano da instituição, agindo conforme seus interesses.

Com base nas observações etnográficas, reconheço que quando não há debates sobre os interesses, valores, aspirações e desejos que demandam ao trabalhar com a diversidade cultural, são aprofundadas as desigualdades, tornando a prática da política cultural distante dos princípios da democracia cultural. Afinal, atuar com o pluralismo cultural, como enfatiza Barros (2011), é mais do que um conjunto de expressões diferentes, é necessário reconhecer as experiências em dimensões não materiais, o respeito à criação e aos direitos culturais. Dessa forma, os públicos respondem às ações da instituição, pois não são passivos e marcam posição nessa arena, exemplo disso são as constantes desistências e a ausência de participação quando são convocados (nas festas ou atividades mesmo gratuitas no palco do teatro). As desistências das oficinas também podem ser vistas como resistência às estratégias rotineiras utilizadas pelos operadores da cultura do complexo cultural.

Na sutileza da etnografia, fui capturando o universo simbólico, percorrendo além das monossilábicas respostas que me foram apresentadas nas entrevistas ou diálogos. No cotidiano do centro cultural,

reconheci códigos expressos nos silêncios, nos não ditos, nos gestos, na maneira de ocupar o espaço da instituição. Vale salientar que a compilação desses dados não significa dizer que discursos e ações se opõem, senão que são "formas complementares de expressão de um mesmo universo simbólico que só pode ser apreendido como sistema abstrato, mas que se manifesta através da especificidade de cada situação concreta" (MAGNANI, 2003. p. 58) – Eis o interesse da análise antropológica.

Ultrapassando o portão gradeado do centro cultural (pois, a porta principal geralmente se encontra fechada, com exceção quando há atividade no palco principal) há um espaço de mais ou menos dois metros que dá acesso à pequena porta também gradeada. Nesse espaço, sempre tem a presença de algum vigia prontamente posto, o que dá sensação de "segurança" a quem está do lado de dentro. As "grades" que circundam o prédio tornam-se um elemento simbólico para se pensar sobre como o espaço do centro cultural articula-se (ou não) com o seu entorno de modo a torná-lo convidativo aos seus potenciais públicos. Sobre este aspecto, compreendo que a mediação da instituição pode ser pensada além do conteúdo educativo/formativo das oficinas e dos espetáculos promovidos no palco do Teatro, pois a mediação pode também ser percebida no "uso cultural" do espaço da instituição que são interpretadas nas falas dos públicos. Na ambiência do Complexo Cultural Teatro do Boi, quase todas as modalidades ofertadas, exceção da capoeira que acontece no "Palco Externo" e do Grupo Corpo de Baile que ensaiam no "Palco do Teatro", as outras, acontecem dentro das salas de aula, sem articulação com os outros espaços físicos do centro cultural. E nos dois eventos anteriormente citados que se constituem como "rituais" para as férias do ano letivo. Assim, o corredor é utilizado, sobretudo, pelas mães que acompanham suas filhas a aula de balé, e não há prática cultural que "ocupem" as mães nesse momento de espera. A oficina de "figurino" é designada como corte e costura por suas alunas, pois apensar do nome, não são confeccionados os figurinos dos alunos/as que participam dos eventos promovidos pela instituição.

A oficina de teatro e de artes plásticas há uma grande deserção de públicos. A oficina de violão é exigido ao aluno/a que tenha o violão, pois a instituição não fornece o material. A oficina de percussão nem aparece nos relatórios da instituição, apesar de fazer parte da programação. A oficina de capoeira apesar de ter continuidade para os alunos/as que ultrapassam a idade de dezesseis anos com o Grupo Ginga Piauí não é reconhecida como parte do centro cultural. A oficina de dança, entre todas é a que mais possui assiduidade e continuidade, é também a que a gestora possui uma maior interlocução entre os públicos.

Apesar das contradições do cotidiano da instituição, ao seguir os sentidos dos públicos, muitas questões foram manifestadas, como quando Dona Tereza, mãe de uma aluna da oficina de Balé, diz: "Eu digo para a Raylane que o sonho dela [de ser artista] é muito caro, aí ela me diz: mamãe eu vou continuar sonhando". (Tereza, mãe de aluna da oficina de balé) ou quando o Seu Waldemar, de 78 anos, diz: "Isso aqui mudou a minha vida" (Waldemar, aluno da oficina artes plásticas). Ou mesmo quando o elenco do Grupo Corpo de Baile afirma: "Aqui [o Teatro do Boi] é minha segunda casa", muitos desses dançarinos/as ensaiam no Teatro três a quatro vezes por semana. Nessa tessitura, é possível perceber que a política cultural atua na experiência artística em múltiplas dimensões que ultrapassam o domínio de "ocupar o tempo livre", no entendimento de públicos apenas como consumidores, restringindo as experiências ao espaço da sala de aula como processo formativo, em uma automação de cumprir a programação rotineira da instituição, desconsiderando o processo criativo dos públicos e suas demandas, isso é expresso por um dos alunos de capoeira, quando diz: "Acho que o Teatro tem condições de agregar mais, acho que têm poucas oficinas, poderia ter muito mais, porque o espaço tá aí, salas têm, espaço têm" (Lívio, aluno do Grupo de Capoeira Ginga Piauí).

Com base nas observações etnográficas, reconheci que quando não há debates sobre os interesses, valores, aspirações e desejos

que demandam ao trabalhar com a diversidade cultural, são aprofundadas as desigualdades, tornando a prática da política cultural distante dos princípios da democracia cultural. Afinal, atuar com o pluralismo cultural, como enfatiza Barros (2011), é mais do que um conjunto de expressões diferentes, é necessário reconhecer as experiências em dimensões não materiais, o respeito à criação e aos direitos culturais. Dessa forma, os públicos respondem às ações da instituição, pois não são passivos e marcam posição nessa arena, exemplo disso são as constantes desistências e a ausência de participação quando são convocados (nas festas ou atividades mesmo gratuitas no palco do teatro). As desistências das oficinas também podem ser vistas como resistência às estratégias rotineiras utilizadas pelos operadores da cultura do complexo cultural.

As reflexões desse texto foram fruto de uma pesquisa realizada entre o ano de 2015-2017, e reconheço que com o impacto da pandemia Covid-19, as oficinas ofertadas no Teatro do Boi foram adaptadas a mediação e uso das TIC's (Tecnologia da Informação e Comunicação) e novas reflexões se tornam necessárias para compreender o contexto atual para o entendimento das pluralidades culturais e o desafiado de uma gestão que pense no exercício da democracia cultural.

Referências

BARROS, J. M. Diversidade cultural e gestão: sua extensão e complexidade. In: Pensar e agir com a cultura: desafios da gestão cultural. Belo Horizonte: Observatório da Diversidade Cultural, 2011, p. 15-19.

BOURDIEU, P; DARBEL, A. O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público. 2. ed. São Paulo: USP / Porto Alegre: Zouk, 2007, 239p.

COELHO, T. Dicionário crítico de política cultural. São Paulo: Iluminuras, 1997.

FLEURY, L. Sociologia da Cultura e das práticas culturais. São Paulo: SENAC, 2006.

LAHIRE, B. A cultura dos indivíduos. Tradução Fátima Murad. Porto Alegre: Artmed, 2006.

MANTECÓN, A. R. O que é público? Revista Poiesis. n.14, p. 175-215, dez 2009. Disponível em:< http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis14/Poiesis_14_Publico.pdf> Acesso em 05 de janeiro de 2016.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Projeto História. n. 10. p. 7-28, dez. 1993.

SARAIVA, E. Gestão da cultura e a cultura da gestão: a importância da capacitação de administradores culturais. In: Barros, J. M.; JÚNIOR, J. O. (org.). Pensar e agir com a cultura: desafios da gestão cultural. Belo Horizonte: Observatório da Diversidade Cultural, p. 15-19, 2011.

TERESINA. Prefeitura do Município. Fundação Cultural Monsenhor Chaves. De onde vêm os recursos? Cadernos de Teresina, Teresina, a. 1, n. 2, ago. 1987.

GESTÃO DE EQUIPAMENTOS CULTURAIS DO TEATRO: A SOCIALIDADE COMO ESTRATÉGIA NOS GRUPOS TEATRAIS DE CURITIBA

Giana Batista Guterres – UFPR – giana.guterres@gmail.com[1]
José Carlos Fernandes – UFPR – zeca@ufpr.br[2]

Palavras-chaves: centros culturais independentes, gestão cultural, teatro, socialidade

Resumo: Muitas companhias ao longo das últimas décadas têm optado por manter uma sede física como espaço de ensaio e palco de ações culturais e temporadas. Esses espaços culturais exercem um papel social muito grande ao terem como marca principal a socialidade, ou seja, são pontos de encontro da cidade, um lugar de estar junto. As ações promovidas durante a pandemia mostram uma relevância significativa das relações de socialidade como estratégia de gestão cultural entre os coletivos cênicos de Curitiba.

Introdução

No Brasil dos anos 1930, não havia possibilidade de viabilizar uma carreira artística longe da proteção do Estado. Havia medo, mes-

[1] Giana Batista Guterres é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação na UFPR, graduada em Jornalismo pela URCAMP e em Produção Cênica na UFPR.

[2] José Carlos Fernandes é Doutor e mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Licenciado em Filosofia e bacharel em Belas Artes, jornalista pela UFPR. Professor de Jornalismo e de Relações Públicas da UFPR.

mo entre os modernistas, em se opor aos donos do poder cultural. Os artistas se escoravam nos salões, nas publicações em jornais e revistas, acompanhadas de inserções no serviço público. O mercado de bens culturais se pautava pela interdependência. Uma revista precisava, por exemplo, da colaboração de desenhistas e caricaturistas. Acabava havendo uma "confrontação "apaixonante de representações (literárias e visuais), uma entonação de voz e uma fixação de imagens de uns em relação aos outros" (MICELI, 1996, p. 20)

Na contemporaneidade, os equipamentos culturais são o movimento pulsante das cidades, ao mesmo tempo em que exercem um papel artístico, social, político e econômico. Houve um salto social, cultural, debaixo de uma pragmática da velocidade. Ao falarmos em espaços culturais cênicos, há de se considerar que muitas companhias, ao longo das últimas décadas, têm optado por manter uma sede física não só como espaço de ensaio, mas também como parte integrante do processo criativo e palco de ações culturais e temporadas.

Quanto a sua importância econômica, companhias teatrais com sedes de ensaio e palco são essenciais para a cadeia produtiva da cultura, ao reunir várias etapas no mesmo lugar, ao executar um projeto, formado por atividades de criação, fruição, difusão, circulação, salvaguarda, formação, reflexão, dentre outras, mobilizando uma ampla rede de profissionais e serviços. Essa dinâmica movimenta relações econômicas e sociais das mais diversas dentro do campo cultural e que se enquadram no eixo da economia criativa.

Trata-se de uma das marcas das políticas culturais na passagem do século XX para o XXI: a percepção de que as políticas – para além da tutela do estado – precisam ser regidas pelo conceito de globalidade, a partir de pactos firmados entre diversos agentes envolvidos – a dizer: gestores, produtores e consumidores (CALABRE, 2009). A crítica ao paternalismo estatal se torna moeda corrente (DURAND, 2013). Ou seja, boa política é aquela que articula as ações praticadas nos diversos

setores ligados à cultura. "No período de 1985 a 2002, a presença do Estado na área da cultura foi sendo gradativamente reduzida; nesse período de quase 20 anos, predominaram as leis de incentivo e da retirada do governo do cenário decisório" (CALABRE, 2009, p. 12).

É nesse cenário que se articula a presente discussão, parte integrante da dissertação "Um palco em qualquer lugar: territorialidades, espaços de sentido e sustentabilidade de projetos cênicos no circuito curitibano pós-jornalismo cultural", desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação na Universidade Federal do Paraná (PPGCOM-UFPR).

Revisão de Literatura

A definição de "política cultural" é das equações mais difíceis – a começar pela delimitação de marcos de gestão, não raro vinculados a grandes ações estatais em prol das artes. Para os observadores mais atentos, contudo, é de consenso que as políticas culturais se realizam, com alguma plenitude, nos momentos em que se verifica uma "soma de competências" (URFALINO, 2015) – organizações, instituições e criadores em mínimo estágio de coerência. São muitas camadas, não raro influenciadas por condicionantes históricas, que podem ou não conspirar para insucessos.

Em meio a esse redemoinho, a observação dos cenários desenhados em países como Estados Unidos, Inglaterra e França, nos quais a ideia de política cultural não está tão próxima da abstração, oferece modelos para equacionar forças tais como governo, sociedade civil, comunidade artística e público – sem os quais as ações saem enfraquecidas (DURAND, 2013)

Uma dessas determinantes é o papel que o Estado financiador atribui às artes – elemento que vai determinar as convergências econômicas e estéticas, ou pelo menos tensioná-las. De modo que reduzir as políticas culturais ao manejo estatal é violentar o termo, ignorando que ele até pode ser definido pela estrutura de um ministério, o suporte

de uma lei de incentivo, mas é sobretudo resultado de ideias e mentalidades em estado de pulsão. A ação cultural, que mereça este nome, tem uma filosofia e considera o imaginário da cultura – esse ingrediente explosivo. A arte lida com pulsões – com a incapacidade da razão em explicar tudo, com a orfandade religiosa, com sexualidade e capacidade de sonhar (URFALINO, 2015).

Como conceito central para pensar a gestão cultural, propomos uma análise por Coelho (2012) através da "socialidade", que pode ser descrita como "estar junto", ou seja, o ato de reunir-se é tão importante quanto a frequência na atividade em si. De acordo com o autor, centros culturais independentes são hoje fonte de uma dinâmica cultural multifacetada e com ampla penetração no tecido comunitário. Exercem um papel social muito grande ao ter como marca principal a socialidade, ou seja, são pontos de encontro da cidade, um lugar de estar juntos.

Pavis (2008), teórico da área cênica, define o espaço teatral como termo que substitui o teatro eventualmente devido à transformação das arquiteturas teatrais e em busca de um contato mais próximo com um grupo social, e, ainda, como uma tentativa de escapar dos circuitos tradicionais da atividade teatral.

Conforme nos aponta Santos (2020), espaços culturais são um tema ainda pouco pesquisado no Brasil, sobretudo do ponto de vista das particularidades da gestão. Os estudos realizados contemplam uma perspectiva mais aberta, seja em fatos históricos ou nas experiências de equipamentos ou tipologias específicas, em aspectos estatísticos relacionados ao perfil de públicos e à distribuição geográfica ou focadas em pesquisas relacionadas aos hábitos de consumo cultural.

Ainda que debaixo da frieza estatística e corporativa, a pesquisa de Ferreira e Machado Neto (2011) traça um perfil preciso da produção teatral no Brasil contemporâneo. A formação de companhias é uma tradição que prossegue – como modo de compreensão do próprio fazer teatral – e por sua natureza agrega não só a trupe do palco – os

intérpretes e diretores – mas um sem número de profissionais, como figurinistas e cenógrafos. Por si só, a mágica ideia de uma companhia teatral é também um xadrez do ponto de vista econômico, fatalmente pouco atraente para investidores.

Na prática, um grupo de teatro é uma pequena empresa como outra qualquer, pautada pelas mesmas obrigações fiscais e trabalhistas, mas marcadas por uma constante: a dificuldade de ser sustentável. Há quem defina essas associações como "cronicamente inviáveis", tomando aqui emprestado o título do festejado filme do paranaense Sérgio Bianchi (2000). Os riscos do "déficit crônico" (FERREIRA, MACHADO NETO, 2011, p. 221) são de tal monta que desafiam as regras básicas do capital, empurrando para o papel de empresário o próprio artista, que passa a arcar com a engrenagem desigual em que os sucessos são consumidos pelos fracassos.

As rotinas que perpetuam esse modelo passam por temporadas curtas, obrigadas a ser assim para driblar custos altos, lógica que afeta a política de preços e corrobora uma tentação histórica – a de repassar para o Estado parte dessa responsabilidade, em nome de um bem maior: a manutenção do teatro como atividade e linguagem tão essencial quanto a escola, por exemplo. Como essa cooperação é pendular e conflituosa, acaba que a captação de recursos massacra as companhias de tal maneira que as perdas atingem a qualidade da produção. No teatro, o teatro deixa de ser o mais importante.

Some-se ao diagnóstico de dificuldades perpétuas a repulsa de parte dos setores – inclusive o intelectual – em admitir que o setor de artes e cultura precisa lidar com a burocracia, financiamento e que tais, sem que esses expedientes, necessariamente, representem traição ou pacto demoníaco com o capital (DURAND, 2013). E a aceitação de que a cultura se divide em erudita, indústria cultural e culturas populares – três áreas-força que seguem lógicas diferentes. "A cultura do consumo passou a abrigar a dimensão do lazer, a partir de um determinado

momento de sua formação, confluindo ambos para a indústria cultural" (TASCHNER, 2009, p. 12).

Observe-se que essa discussão se dá em meio a um aparente deserto de dados – posto que são raras e duvidosas as informações sobre teatro no Brasil. Não se sabe quantos dos mais de 6 mil municípios brasileiros possuem secretarias de cultura. "... tão escandalosa situação de desinformação não deixa de ser um sintoma de como ainda esse setor está atrasado na maior parte do Brasil" (DURAND, 2013, p. 25). Durand defende uma visão sistêmica, como condição para a gestão cultural, de modo a desenhar o que chama de "paisagem cultural" brasileira, o que nada mais seria do que uma súmula do comportamento cultural do brasileiro. A captação do paladar estético, diga-se, precisa vir acompanhada de uma percepção do bolso do consumidor, uma espécie de terminante que não aceita desaforos (DURAND, 2013).

Mesmo assim, dados do início dos anos 2000 apontam mais de 19 mil companhias de teatro no país, geradora de quase 50 mil empregos. Paralelo, cresce o número de salas no interior, assim como sua gestão privada. Seriam cerca de 1,2 mil salas – a maioria em atividade, o que comprova a necessidade de fazer do teatro, esse inviável, um campo contínuo de observação. Essas e outras informações, que no Brasil emergiram apenas a partir de meados dos anos 2000, garantem a formulação de políticas públicas para a cultura. É assim nos lugares em que esses estudos florescem. Não é demais enfatizar que, no caso brasileiro, a questão oscila entre a urgência e a negligência.

Na contramão da tendência dos países em desenvolvimento, de mais e mais investir nas pesquisas de público, para a partir desses estudos traçar ações, o país patina na ausência de informações. E não só – perde-se em questões, algumas universais, como o desprezo pelas práticas de lazer e entretenimento, fazendo da cultura erudita uma régua – ou uma afinação dois tons acima (BOTELHO, 2016). É uma tática de autossabotagem, pois despreza que na biodiversidade da produção

cultural, a alta cultura se nutre da distribuição profissional da produção popular (TRIGO, 2003), de modo que a gama de preconceitos que envolve as malhas do entretenimento em nada contribui para a saúde da cultura.

Não bastasse essa miopia – posto que despreza o papel do entretenimento nas rotinas urbanas – impera o perigo do imediatismo. Pesquisas de público, quando existem, surgem por demais marcadas por ansiedades mercadológicas, em busca de resultados de curto prazo, um tempo estranho às dinâmicas da cultura (BOTELHO, 2016). Nesse sentido, é de consenso que, paralelo às estatísticas de práticas culturais, a melhor política é a dos observatórios, na qual a base numérica pode ganhar fôlego numa base analítica e crítica, unindo os mais diversos vetores da cultura. Trata-se de uma exigência de sua complexidade (MORIN, 2015)

As pesquisas – potencializadas em observatórios – teriam a vantagem de permitir perceber o comportamento da população no consumo cultural, e como esse comportamento se modifica. Mais – provoca a observação de variantes, tais como nível educacional, tempo de lazer, estímulos familiares, variantes demográficas e sociais. Se a aposta é pura e simples no que as pessoas dizem sobre suas práticas, os resultados tendem a ser superfaturados. "... as pessoas têm a tendência de superestimar suas práticas quando estas se referem a comportamentos socialmente valorizados..." (BOTELHO, 2016).

Todas as dimensões da sociedade tendem a ser mercantilizadas – quando não, espetacularizadas. O fenômeno afeta a compreensão dos limites da cultura, não sem certa animosidade social. Pode-se entender esse movimento como um novo capítulo do processo civilizador (TASCHNER, 2009). E afirmar com segurança que o entretenimento forma um grande shopping, no qual tudo circula (SARLO, 1997), formando a grande metáfora da pós-modernidade. Paralelo ao consumo, essa nova ordem estético-comercial também abastece sonhos de experiências

em outras realidades, sejam elas turísticas, artificiais, mas também artísticas. A cultura foi atingida pela lógica mercantil (TASCHER, 2009), e esse é o ponto em que estamos. Desejo, alienação e cultura se confundem, colocando um desafio sem similares: quem é aquele que consome cultura e entretenimento? Qual o caráter simbólico de suas escolhas? O quanto as opções que faz têm a ver com reações ao medo e às opressivas rotinas urbanas? Ele reivindica o direito ao consumo – resta saber se reivindica junto o direito à cultura.

Aspectos da Gestão de Equipamentos Culturais Relacionados com o Teatro

Se em tempos de normalidade, os espaços cênicos já lidam com desafios como captação de recursos, cortes orçamentários para as políticas culturais, formação e frequência de público, quanto mais em um momento de isolamento e pandemia é relevante discutir o assunto. Durand (2013) antecipa, há alguns anos, a necessidade de se entender a gestão cultural como algo mais que promover eventos e restaurar sítios históricos. Avelar (2013) também enfatiza a importância da gestão para pensar a manutenção de grupos e espaços culturais além de temporadas e eventos. Para ele,

> ...programar um centro cultural pode ser uma experiência bem mais reveladora e geradora de impactos positivos para uma comunidade do que a simples promoção de meia dúzia de eventos destinados aos círculos fechados das colunas sociais (AVELAR, 2013, p. 450).

As questões relacionadas com o patrocínio do teatro dito comercial também impactam diretamente na sustentabilidade do meio, e consequentemente, dos espaços culturais voltados a essa linguagem artística, pois "com dinheiro para produção e bons espaços, conta com o apoio de grandes empresas" (ROJO, 2016, p. 43). Como reflete Rojo, esses espetáculos recebem mais atenção da mídia e crítica.

Oliveira (2011) atenta para a relação social, econômica e que leve em conta as especificidades entre o teatro independente e o comercial, "pois há espetáculos com grande apelo comercial e de entre-

tenimento enquanto outros são mais voltados à pesquisa artística e de vanguarda, não é possível tratá-los sob o ponto de vista comunicacional e relacional da mesma forma" (OLIVEIRA, 2011, p. 24).

As estratégias para aqueles coletivos e grupos que possuem uma atuação mais distante dos patrocinadores e, consequentemente, com menos recursos orçamentários, requerem uma abordagem adaptadas às suas características, enquanto as produções com mais verbas, e, investimentos para a comunicação, poderão fazer uso de estratégias e ações de comunicação e marketing similares às utilizadas pelas empresas.

Freire (2018), de forma complementar, aponta que um dos aspectos essenciais para a sustentabilidade do teatro é justamente a comunicação, pois o contato com o espectador é um dos pontos centrais para o teatro "encontrar suas condições de sustentabilidade financeira e artística, uma vez que esta é uma atividade que vive precária situação de financiamento e cujo conceito artístico está atrelado ao diálogo com a sociedade" (FREIRE, 2018, p. 8).

O pesquisador acrescenta que a relação com as estratégias de comunicação não deveria ser levada em consideração apenas pelo aumento de bilheterias, "mas quanto mais o teatro soa relevante para a sociedade, maior será o interesse de parceiros, públicos e privados, fomentarem a área, emprestarem sua imagem a empreendimentos teatrais" (FREIRE, 2018, p. 97).

Alguns teóricos da gestão cultural indicam estratégias que podem se aproximar do conceito de socialidade proposto por Teixeira Coelho. Botelho (2013) destaca que uma coerente e efetiva política de relacionamento com o público pode contribuir significativamente na formação cultural dos indivíduos. A autora aborda ainda que a vivência de situações de sociabilidade pode fomentar no indivíduo o desejo por consumir determinadas manifestações culturais.

Teixeira Coelho aprofunda questões relacionadas com a socialidade na obra "Usos da cultura", ao abordar que a cultura se faz pela experiência em diálogo direto com entrega, disciplina e comprometimento dos responsáveis pelos equipamentos culturais. O autor enfatiza que "uma cultura viva é construída pelos próprios sujeitos, em interação com outros sujeitos, com a obra de arte, com a informação; inseridos em um processo crítico, criativo, provocativo, grupal e dinâmico" (COELHO, 1986, p. 96).

Por sua vez, Avelar (2013) dimensiona a importância do marketing de relacionamento ao citar a experiência de companhias cênicas. Com foco em estratégias de relacionamento, pode desde proporcionar a fidelização significativa do público a ajudar com a sustentabilidade econômica do fazer artístico.

Pinto considera o marketing como uma ferramenta primordial para o processo artístico teatral e a relação com o público, e que deve ser olhada pelos grupos teatrais além do receio de envolver a sua arte com o mercado, pois "a abordagem do marketing deve ser olhada não como uma barreira ou uma ameaça à essência do projeto artístico, mas sim como mais-valia, um conjunto de ferramentas que vão permitir abordar de forma mais eficiente os seus públicos" (PINTO, 2015, p. 75).

Quanto ao teatro de grupo, Freire salienta que os artistas e produtores teatrais ainda pouco reconhecem e dominam as ferramentas de divulgação, relacionando com as condições econômicas vividas pelo teatro de grupo que dificultariam imensamente uma potencial disputa com o marketing das produções de grandes espetáculos. Pensando que a grande maioria dos espaços cênicos são geridos por grupos, a forma como os artistas lidam com a comunicação e o marketing também pode dar uma dimensão de como lidam com a sua gestão.

Já Oliveira (2011), levanta a problemática do acúmulo de funções nos grupos teatrais, o que impacta em setores como a gestão e a comunicação desses grupos, relacionando também com a realidade

econômica do teatro. Considerando que ao gerir o seu próprio teatro físico, há inúmeras funções acrescentadas à rotina dos grupos, é um ponto muito relevante a ser debatido na gestão destes equipamentos culturais.

> Os grupos de teatro formalmente constituídos se caracterizam como organizações uma vez que são constituídos por pessoas que desempenham funções específicas, embora neste meio seja comum haver o acúmulo de funções. Como é o caso de atores que também realizam o trabalho administrativo e contábil, diretores que assumem a função de produtor, atrizes que exercem também as atividades de comunicação. Ou seja, limitações orçamentárias podem provocar aos membros artísticos do grupo o exercício de forma secundária de atividades ligadas à gestão, produção e comunicação (OLIVEIRA, 2011, p. 19)

A inter-relação entre teatro e cidade é apontada por Cardoso (2008) como fundamental para a invenção de novas formas de sociabilidade, ao estabelecer uma via direta de comunicação e de interação entre os diversos segmentos da sociedade. Enquanto Canclini (2019) destaca que as adversidades da cidade como violência e insegurança pública levam a formas seletivas de sociabilidade em locais que possam proporcionar intimidade e encontros confiáveis - o que de certa forma pode dialogar com o avanço das arquiteturas teatrais e a ocupação de lugares como antigas residências.

Metodologia

O trabalho foi dividido em duas etapas: 1) levantamento e 2) análise de dados por meio de um questionário para mapeamento de companhias cênicas com sede na cidade de Curitiba, no Paraná. Ao todo são 17 perguntas, sendo 11 abertas e 6 fechadas contemplando aspectos pertinentes a informações sobre a sede, formas de utilização, capacidade de público e localização; em como são construídas as relações de socialidade no espaço teatral tanto com a comunidade artística quanto com o público; quais estratégias de gestão cultural e de comunicação são adotadas pelas companhias e perguntas específicas considerando as atuais

dificuldades ocasionadas pela pandemia e fechamento dos espaços. O questionário que gerou a análise de resultados deste artigo é a primeira etapa de observação da dissertação mencionada anteriormente.

Resultados

Como resultado, podemos destacar as ações culturais desenvolvidas pela Trupe Ave Lola. Além de apresentações culturais por meio do Itaú Cultural e da Lei Aldir Blanc, também estão sendo realizadas oficinas de qualificação para os profissionais do teatro. Outra ação é o "Podcast Ave Lola", que reúne artistas do cenário curitibano para conversas sobre teatro e trajetória artística. O programa de entrevistas é chamado de "Conversas na Coxia".

Conforme o preenchimento do questionário, as ações do coletivo implicam em vários aspectos de socialidade, pois além dos espetáculos, são rotineiros o diálogo com outros grupos, a utilização de ônibus para o público mais afastado do centro de Curitiba, ações educativas e de formação artística e a adoção de estratégias como exposições de artes visuais e um pequeno espaço gastronômico em anexo ao espaço.

O Grupo Obragem de Teatro realizou uma temporada de apresentações reunindo outras companhias da cidade, transmitidas ao vivo. Em cada semana, também eram disponibilizadas entrevistas em vídeo com os artistas de cada espetáculo contando a sua história e compartilhando um pouco do processo criativo da concepção teatral apresentada na "Mostra Move Grupos". Conforme as respostas do questionário, o diálogo com outros artistas é frequente e assim como a Trupe Ave Lola, há ações com ônibus que trazem o público de bairros mais afastados do centro gratuitamente até o espaço.

As duas companhias citadas, Trupe Ave Lola e Grupo Obragem, além de atuarem em parceria em muitos projetos e ações, também possuem semelhanças nos seus espaços - ambos antes de serem espaços teatrais eram residências.

A Companhia Brasileira de Teatro, situada no Centro Histórico Largo da Ordem, destacou a potencialidade do fluxo artístico e turístico do local e destacam-se por estratégias como brechós e oficinas de formação. Como ferramenta de divulgação da sede mencionam a realização de eventos, o que mostra nitidamente a vivência da socialidade.

E por fim, a Companhia Stavis-Damaceno aproveita o seu espaço para a realização de atividades de formação e cursos como uma estratégia de dialogar com seu público em outros momentos que não seja a sua programação cultural.

Para cada companhia a responder o questionário foi solicitado que indiquem de três a cinco palavras que se relacionem com sua sede. O conceito de socialidade se mostra em conexão e intercâmbios (Companhia Brasileira de Teatro), artistas (Grupo Obragem), espetáculos teatrais, formação de plateia, pague o quanto vale e oficinas teatrais (Trupe Ave Lola).

Quanto à utilização do espaço, as quatro companhias mencionaram o uso com ensaio, apresentação, locação para outras companhias e coletivos, reuniões e atividades de ensino e formação. Também surgiram respostas com ambiente para convívio com cozinha (Trupe Ave Lola) e escritório administrativo (Companhia Brasileira de Teatro).

Quanto à comunicação, destaca-se a Trupe Ave Lola por múltiplas estratégias: redes sociais (Instagram, Facebook, Youtube), website, mailing list (Newsletter e videonews), envio de release para a imprensa, etc.

Quanto às funções, nota-se o acúmulo de atividades, conforme mencionado anteriormente. Uma divisão clara mostra-se na Trupe Ave Lola com funções bem definidas na equipe de coordenação geral, financeiro, produção e comunicação.

Outros pontos relevantes e que foram percebidos na observação da cena local são as relações construídas nos últimos meses, pro-

vavelmente pelas adversidades em comum provocadas pela Covid-19. Destacam-se o surgimento de três movimentos coletivos de integração, sendo dois especificamente da comunidade artística do teatro. A nova gestão que assume este ano o Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão no Estado do Paraná (Sated-PR) é resultado de uma luta coletiva dos profissionais. Pelas redes sociais, é possível perceber uma comunicação mais transparente e próxima das pessoas envolvidas com o sindicato. Além de reuniões virtuais, as estratégias e planejamentos, bem como tudo que envolve os processos gerenciais, têm sido debatidos e construídos em reunião com os artistas.

O coletivo Teatro em Movimento se define como um coletivo de artistas que discutem políticas públicas culturais no estado do Paraná. Além de reunir informações importantes para os artistas, promove o relacionamento com o Sated-PR, informando comunicados e notícias, bem como promovendo lives para integração e discussão de assuntos fundamentais.

E por fim, a Teia Frente Espaços Culturais é uma união dos espaços culturais para a criação de uma política pública abrangente para a cultura e arte nas cidades. Surgiu tendo como objetivo mapear os espaços de criação do Paraná para fortalecimento coletivo neste momento de pandemia, mas também para ampliação de conexões criativas.

Considerações Finais

As ações promovidas nos últimos meses mostram uma relevância significativa das relações de socialidade como estratégia de integração entre os coletivos cênicos de Curitiba.

O fortalecimento de uma rede entre a comunidade artística que vem sendo desenvolvido localmente pode ser muito importante para a sustentabilidade dos espaços culturais quando houver o retorno presencial das ações culturais.

Os autores aqui citados também mostram uma potência de fortalecimento para os espaços teatrais independentes e por estarem

em lugares mais intimistas, que promovem o estar junto. Para o período pós-pandemia podem adquirir uma certa relevância até por reunirem uma quantidade menor de pessoas.

Considerando os aspectos mencionados anteriormente, concluímos que a comunicação é essencial como condutora dos processos de socialidade. Somando com conceitos semelhantes como sociabilidade, marketing de relacionamento e experiência se constituem em uma estratégia de gestão cultural a ser aprofundada tanto teoricamente quanto de maneira prática.

Referências

AVELAR, Rômulo. O avesso da cena. Belo Horizonte: Ed. do Autor, 2013.

BOTELHO, Isaura. Dimensões da cultura: políticas culturais e seus desafios. São Paulo: Edições Sesc, 2016.

CALABRE, Lia. Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI. Rio de Janeiro, 2009.

CANCLINI, Néstor Garcia. Culturas híbridas. São Paulo: Edusp, 2019.

CARDOSO, Ricardo José Brugger. Inter-relações entre espaço cênico e espaço urbano, in: LIMA, Evelyn Furquim Werneck. Espaço e teatro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

COELHO, Teixeira. Dicionário crítico de política cultural. São Paulo: Iluminuras, 2012.

COELHO, Teixeira. Usos da cultura: políticas de ação cultural. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

DURAND, José Carlos. Política cultural e economia da cultura. São Paulo: Edições Sesc; Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2013.

FERREIRA, Lusia Angelete. MACHADO NETO, Manoel Marcondes. Economia da cultura: contribuições para a construção do campo e histórico da gestão de organizações culturais no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna, 2011.

FREIRE, Vitor Silva. Respeitável público: uma reflexão sobre a relação entre o teatro de grupo paulistano e o público não especializado. Disponível em <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100135/tde-07102018-232703/pt-br.php>. Acesso em 21 de fevereiro de 2021.

MICELI, Sergio. Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-1940). São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MORIN, Edgar. Introdução ao pensamento complexo. 5.ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2015.

OLIVEIRA, Mateus Furlanetto de. Memória do efêmero: comunicação e memória no processo de institucionalização de grupos de teatro. Disponível em <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27154/tde-17122011-154512/es.php>. Acesso em 27 de fevereiro de 2021.

PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PINTO, Carlos Filipe Viseu Alves. Planejamento estratégico de marketing em equipamentos culturais: ações de captação e fidelização de públicos – O caso do Teatro Nacional São João. Disponível em <https://ubibliorum.ubi.pt/handle/10400.6/6467> Acesso em 03 de março de 2021.

ROJO, Sara. Teatro latino-americano em diálogo. Belo Horizonte: Javali, 2016.

SANTOS, Fabiana Pimentel. Gestão de equipamentos culturais e identidade territorial: potencialidades e desafios. Disponível em http://anpur.org.br/xvii-enanpur/principal/publicacoes/XVII.ENANPUR_Anais/ST_Sessoes_Tematicas/ST%206/ST%206.5/ST%206.5-01.pdf. Acesso em 12/12/2020.

SARLO, Beatriz. Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

SATED PR. Disponível em https://www.instagram.com/satedproficial/, acesso em 02 de fevereiro de 2021.

TASCHNER, Gisela. Cultura, consumo e cidadania. Bauru (SP): Edusc, 2009.

TEATRO EM MOVIMENTO. Disponível em: https://www.instagram.com/teatroemmovimentocwb/, acesso em 02 de fevereiro de 2021.

TEIA PARANÁ. Disponível em https://www.instagram.com/teiaparana/, acesso em 02 de fevereiro de 2021.

TRIGO, Luiz Gonzaga Godoi. Entretenimento: uma crítica aberta. São Paulo: Editora Senac, 2003.

URFALINO, Philippe. A invenção da política cultural. São Paulo: Edições Sesc, 2015.

XVIIITÃO: UM GUIA TIMONEIRO NA GESTÃO TEATRAL BAIANA

Diego Sant' Ana Valle – digosanvalle@hotmail.com
Hugo Leonardo Silva Mansur – hugo.mansur@usp.br

Palavras-chaves: gestão cultural, teatro baiano, política de divulgação, espaço cultural

Resumo: O Theatro XVIII foi um local de Arte na qual trouxe inovações em seu modo de gerir um espaço cultural, na cidade de Salvador no centro histórico, Pelourinho. Com uma administração criativa, seus administradores, artistas locais, criaram uma maneira de contatar e fidelizar sua plateia em épocas analógicas: com a ferramenta chamada "XVIIItão", guia informativo que chegava nas residências de cada pessoa. Anunciando a programação mensal desta casa de espetáculo.

Introdução

Os anos 90 na cidade de Salvador foram marcados por uma consolidação na cena teatral. Bastante intensa devido a grupos teatrais em atividade desde os anos 80 e ganhando notoriedade na cidade, como por exemplo, a Cia Baiana de Patifaria[1], comandada pelo ator Lelo Filho. Experimentações vindas da Escola de Teatro[2] da Universidade Federal da Bahia por seus estudantes também despontavam trazendo novidades

[1] Grupo de teatro surgido nos anos de 1987 na cidade de Salvador, com a junção de atores da cidade. Com seu estilo genuíno pelas veias cômicas, esta companhia revolucionou a forma que o teatro baiano vinha sendo feito naquela época. Levando cada vez mais pessoas às plateias, lotando aos espetáculos deste grupo.

[2] Criada em 15 de agosto de 1956 por Martins Gonçalves: "[...] a partir da aquisição de sua sede, o Solar de Santo Antônio, um casarão localizado no bairro do Canela, região central de Salvador [...]" (SANTANA, 2009, p. 55).

para a cena local. Com o crescimento desse movimento artístico era preciso ter espaços que pudessem recebê-los.

Outra questão para ser notada era a quantidade de espetáculos vindo da região sudeste do país. E como isso impactava nos teatros existentes, nos preços, no acesso da plateia, o tipo de encenação que era consumida. E também, a quantidade de edifícios teatrais disponíveis para tais encenações.

Pensando nestas questões como o crescimento dessa cena teatral local, juntamente de novas premiações voltadas para este campo, da quantidade de espetáculos vindos do eixo Rio-São Paulo, e com o crescimento da cena teatral da cidade, que surge um desejo de criar um espaço que desenvolvesse uma cidadania cultural. Isto é, um local que desenvolvesse e dialogasse uma cultura voltada para todos, sem nenhum tipo de barreiras. Um local que pudesse acolher artistas da cidade. E uma programação inovadora em relação aos outros espaços teatrais.

Portanto, nos anos de 1997 no coração do Centro Histórico de Salvador, no Pelourinho em um prédio tombado pelo IPAC, surge o Theatro XVIII. Idealizado por um grupo de artistas locais - NadjaTurenko[3] (in memória), Hamilton Alves[4], Rita Assemany[5] e Aninha Franco[6]. Teve como objetivo criar um espaço com um modelo de gestão diferente do que existia na cidade de Salvador nesta época em específico.

[3] Nadja Santana Turenko (Belém, Pará, 1968 - São Paulo, São Paulo, 2016). Atriz, diretora, preparadora corporal e roteirista. A carreira profissional de NadjaTurenko tem como base a Mímica Corporal Dramática, técnica de teatro físico que consiste em aprofundar o movimento do corpo na sua relação com o drama e os elementos da fala, como pausa, hesitação, fluência.

[4] Artista visual, graduado pela Escola de Belas Artes da UFBA. Trabalha com pintura, escultura, cenografia e fotografia.

[5] Atriz renomada do cenário baiano. Iniciou sua carreia nos anos de 1980. Possui uma carreira consolidada nos palcos. Espetáculos com Toda Nudez será castigada, Dendê e Dengo, Oficina Condensada, Medeia, A casa de minha Alma entre outras. No cinema atuouem filmes como Abril despedaçado, Eu me lembro, Cine Drive In. Atualmente, dirige uma charmosa casa de Cultura: "A República".

[6] Escritora, poetisa, advogada, dramaturga, agitadora cultural. Uma das responsáveis pela criação do Theatro XVIII, conhecida como Timoneira do espaço. Criou também o Blef e o Espaço Blef, locais badalados das noites soteropolitanas. Atualmente, gerencia o "A República", ambiente sofisticado na qual reúne mais de 14 mil livros em sua biblioteca, vinis, discos e uma gastronomia exemplar, vide Manuel Quirino.

Desenvolvimento

Com uma das propostas em fornecer cultura teatral a preços populares - as médias dos valores dos ingressos nas casas de teatro nesta época eram bem exorbitantes para realidade local -, o Theatro XVIII incluiu em sua política cultural este princípio em relação ao custo desse acesso. Com este movimento logo pode se perceber um aumento do público naquela região da cidade, daquele teatro.

Um dos objetivos das idealizadoras era ofertar uma programação variada e que as pessoas que o frequentasse saíssem diferentes de como chegou, antes de passar pela experiência da apreciação do espetáculo, seja ela teatral, música, poesia, dança e etc. Em relação à programação do Theatro XVIII, suas fomentadoras acreditavam que a plateia tinha que apreciar e ter um produto cultural de qualidade, estético e diferenciado. E a preços populares.

A autora Gisele Nussbaumer (2006, p. 11) diz em seu artigo "Um mapa dos teatros de Salvador" que o Theatro XVIII "se destacou entre os teatros da cidade por sua intensa atividade, qualidade da programação, políticas de preços adotadas e ainda pelas formas alternativas de gestão e conquista de públicos fiéis".Pode-se ver, então, a potencialidade que este espaço conquistou diante sua forma de gerir o espaço cultural. E com isso, mudar a forma que as pessoas consumiam Arte naquele período em específico.

Outra característica deste espaço cultural foi as pautas gratuitas aos artistas de qualquer lugar pudesse se apresentar, sem nenhum custo (apenas o pagamento dos 5% da bilheteria –*borderô*[7]. O artista que chegasse neste local tinha à sua disposição técnico de som, luz e cenário para montagem de seus espetáculos. E também, divulgação. Portanto, aquela trupe que chegava à cidade de Salvador possuía um espaço cultural gratui-

[7] Segundo Luiz Paulo Vasconcellos em seu dicionário de teatro borderô vem "do francês bordereau. Designa o balancete diário da bilheteria de um teatro. Costuma incluir o número de espectadores pagantes e de convites, os preços dos ingressos e as condições climáticas do dia, além de outras informações pertinentes à receita" (2009, p. 43).

to, acessível para apresentar sua arte. Esse modelo de gestão para cidade soteropolitana era inovador, pois nos outros espaços teatrais eram preciso pagar suas respectivas pautas para que pudesse ser utilizado.

Além disso, havia um espaço em anexo ao prédio teatral, chamado de Casa 14. Era o espaço de ensaios. Aconteciam apresentações de teatro também, mas, em suma sua função era abrigar artistas que quisessem ensaiar sem custo adicional. Possui também, na parte do térreo do prédio teatral a Galeria Moacir Moreno: espaço este reservado para expor obras de artistas das Artes Visuais.

Era com um ambiente carregado de charme o ambiente na qual a plateia esperava para assistir as apresentações. Com cadeiras e mesas com estilo *Art Déco*[8] decorando todo o salão. Possuía um pequeno café, com um dos expressos mais cheirosos daquele Pelourinho.

Figura 1: Foyer do Theatro XVIII, com a Galeria Moacir Moreno, espectadores e charmosa decoração: Foto Aninha Franco, sem data.

[8] A Art Déco foi um movimento internacional moderno que ocorreu entre os anos de 1925 até 1939. Esse estilo se manifestou nas artes visuais, arquitetura, escultura, design de interiores e industrial, cinema, moda, etc. O termo "Art Déco" provém do termo francês "ArtsDécoratifs" que significa Artes Decorativas. Suas características são: estilo puro e luxuoso; uso de formasgeométricas; linhas retas e circulares estilizadas. In: https://www.todamateria.com.br/art-deco/. Acesso em: 14 de abril de 2021.

Para Giuliana Kauark e Nathalia Leal (2019, p. 128) "compreende-se por equipamentos e espaços culturais aqueles locais cujos usos ou apropriações têm como objetivo produzir e difundir práticas culturais e bens simbólicos". Então, o Theatro XVIII constrói e mantem uma gestão completamente diferenciada. Gerindo assim, espaço equânime, tronando-se um espaço cultural popular entre os anos de 1997 e 2015.

Foi estabelecido um conteúdo que invadiu toda a semana: de Saraus Literários nas segundas-feiras, a peças de dança e de teatro, como também apresentações de música de variados estilos. Uma programação luxuosíssima para as pessoas se alimentarem de arte de qualidade. As autoras Kauark e Leal (2019, p. 132) dizem que "para montagem da programação é crucial conhecer bem o território que o equipamento ocupa, os grupos que estão no entorno, bem como a produção cultural contemporânea". Os espetáculos teatrais na cidade de Salvador aconteciam geralmente de sexta a domingo, no horário das 21h. Então, cogitaram-se conteúdos artísticos de segunda a segunda. Percebeu-se uma volta das pessoas para este lado da cidade, ocupando cada vez mais as cadeiras dessa casa de cultura.

Com toda essa efervescência, esse fluxo e aumento de público para essa região da cidade, o Centro Histórico de Salvador, o Pelourinho. Foi surgindo também outros empreendimentos culturais na Rua Frei Vicente – local que ficava o Theatro XVIII. Foi inaugurado no prédio ao lado da Casa 14 o Cine XIV, uma sala de cinema gerenciado pelo grupo Circuito Saladearte. Um espaço charmoso que exibiam filmes alternativos, películas que não eram exibidos em outros cinemas da cidade. Nesta mesma rua abrigava reuniões semanais do UNEGRO[9] em sua sede. O GGB – Grupo Gay da Bahia – com suas atividades diárias

[9] "A União de Negro pela Igualdade – UNEGRO. Entidade nacional suprapartidária criada no dia 14 de julho de 1988 em Salvador. Suas pautas estão relacionadas à luta contra o racismo, homofobia, sexismo, intolerância religiosa. E todas as formas correlatas de manifestação, pela luta de classes". In: http://metalurgicosrj.org.br/unegro-30a-nos/. Acesso em 15 de abril de 2021. A sede do GGB já existia antes do Theatro XVIII.

no combate a homofobia, também, agitavam este local. Tinha uma biblioteca municipal ao lado do teatro.

Portanto, esta rua ficou conhecida como "Quarteirão Cultural". E com isso, as pessoas que moravam ao lado, em outras ruas adjacentes começaram a frequentar suas programações. Em especial ao Theatro XVIII. Esse trabalho de "conquista" com a comunidade se deu em princípio com projetos que os envolvessem, como por exemplo, a criação dos "Miúdos da Ladeira". Este projeto consistiu em aulas de Musicalização infantil e Literatura Infanto-juvenil para as crianças moradoras dessa localidade. Isso foi envolvendo não só o público mirim como também seus próprios pais e mães.

Com isso, foi surgindo aos poucos uma relação de formação de plateia com este público em específico dos moradores ao redor. Pode-se, então perceber, como um espaço pode reverberar ao acesso a um bem cultural.

XVIIItão entrando na área

Para além de sua proposta em disponibilizar espetaculos teatrais a preços populares, o equipamento buscou elaborar estratégias de divulgação para o fomento de sua programação. Tinha uma caixa de sugestões onde as pessoas, de modo voluntário, escreviam o que pensavam sobre a programação, sobre o espaço, ou seja, davam suas opiniões. Juntamente neste preenchimento, pedia-se que deixassem seus dados para identificação, dentre eles,o endereço residencial.

Através disso, a timoneira do Theatro XVIII, Aninha Franco, com os outros articuladores, pensaram em uma maneira na qual as pessoas que assistiam alguma programação da casa pudessem saber quais seriam as próximas atrações nos meses seguintes.

Então, foi se pensado numa forma de diálogo com esta plateia. Um convite mais personalizado que fizesse uma ponte direta com aqueles que já frequentavam o espaço teatral. Criou-se, portanto, o

"GUIA" de informações. Nele havia descrita toda a programação mensal do Theatro XVIII, tanto das peças teatrais quanto um pequeno texto livre, no qual a timoneira sempre escrevia - com temas diversos, mas sempre em consonância com a temática da cultura.

Em tempos analógicos - mesmo naquela época, final dos anos 1990, a internet já era um meio de comunicação, que trazia certo dinamismo, mas é preciso refletir que nem todos tinham acesso a esta ferramenta - a comunicação circulava de outras formas (TV, rádio, telefone, correio, fax).

Figura 2: Capa do Guia Informativo. Foto Aninha Franco, 2006.

Foi escolhido o dispositivo dos Correios para esta nova empreitada na hora dessa divulgação. A partir da presença física, em visita ao próprio teatro o público preenchia voluntariamente uma ficha de dados. Portanto, a parte administrativa do teatro recolhia estes dados e após confeccionar o Guia, fazia a etiquetação e mandava para os Correios para que pudesse fazer sua distribuição aos mais variados bairros por toda Salvador.

Essa forma direta de dialogar com as pessoas, foi de suma importância, pois, permitiu uma regularidade na frequência do público ao Theatro XVIII. Em toda programação semanal, o que se viu foi a fidelização na visitação e acompanhamento da programação teatral. Garantida a chegada deste folheto comunicativo nas residências das pessoas, decorreu compreender em como, ter a segurança de ter esta plateia consumindo cultura naquele espaço.

Figura 3: Divisão do Guia Informativo diagramado pela empresa P55.

Com o advento dos Guias nas casas das pessoas, criou-se um sentimento de pertencimento nelas. Receber uma correspondência com seus nomes, seus endereços, trouxe um caráter de valorização. E com isso, podemos averiguar uma fidelização entre ambas as partes: o Theatro XVIII também se comunicava com esta plateia e, por sua vez, as pessoas criavam laços cada vez mais profícuos.

Figura 4: Plateia antes do início do espetáculo. Foto: Aninha Franco, 2011.

O alcance desse recurso transbordou as linhas imaginárias da cidade: nos bairros tinham atores sociais que recebiam este Guia. Com isso, podemos entender que as plateias que assistiam aos espetáculos do Theatro XVIII eram de todos os cantos, ladeiras, becos e vielas de Salvador.

Mestre de cerimônias da interação teatro e plateia, o "XVIII-tão" - apelido esse dado pela timoneira do teatro - se consolidou como um guia recheado de aspectos editoriais que o transformaram num conteúdo para além da publicização da programação artística daquele

equipamento cultural, uma vez que cumpriu o papel de um "boca a boca" resenhado.

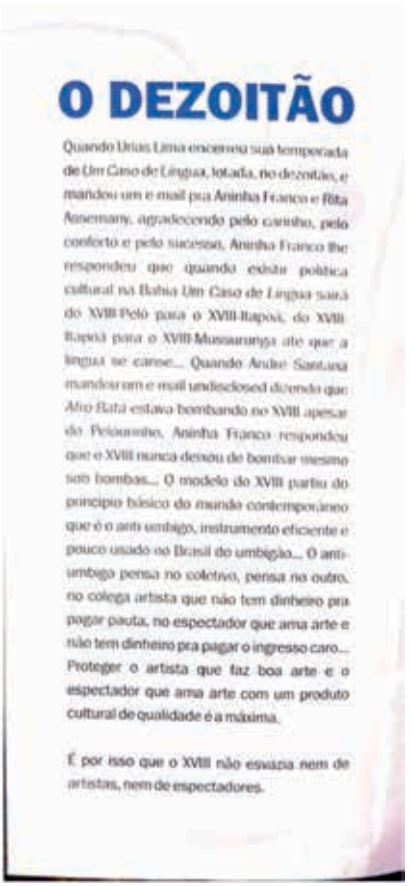
Com tiragem de 30 mil exemplares por edição, o guia, como demonstra seu expediente, carregava todos os critérios editoriais de uma publicação convencional, com identidade gráfica e hierarquia nos créditos, o que facilitava compreender sua gestão. Servia também como documento de comprovação tarifária, em sua página derradeira, entre os contatos e as listagens de patrocínio e apoios, com destaque, lia-se: "ingresso R$ 8,00 – Preço promocional Theatro XVIII Meia entrada para todos: R$ 4,00". Era munido dessa certificação que o público de dirigia à bilheteria com confortável controle dos custos para o consumo individual, casal, familiar ou entre grupos de amigos.

Os números da tiragem se tornam mais relevantes na análise pela compreensão dos resultados que o guia trazia para o fomento da cultura naquele teatro se compararmos que a média de circulação dos jornais locais naquelas décadas oscilava entre 35 e 40 mil exemplares diários.

Personalizado na figura de um nativo cultural do Pelourinho, como sugere o sentido de seu título, o guia entregava o serviço das atividades diárias, com edições mensais, durante todo o ano, sem férias. As portas do Theatro XVIII tinham apenas uma folga semanal, durante todo mês, por seis dias na semana, ofertava-se espetáculos (música, teatro, dança, literatura, artes plásticas), o que fazia do guia um robusto material de comunicação.

Analógico para os anos 2021, o "XVIIItão" tinha formatação moderna em papel cartolina dobrável, como um livreto. Em suas páginas, a disposição gráfica precisava abrir espaço para as sinopses, fichas técnicas, datas e horários de cada espetáculo. Era marcante a identidade visual aplicada, cores variadas, como aquelas que diferenciam, mês a mês, as folhinhas dos calendários. Institucional, mas com linguagem voltada para o diálogo com seu público, sem redes sociais, o guia do Theatro XVIII tinha seguidores.

O "XVIIItão", no posto de uma estratégia de comunicação na gestão cultural, diz muito sobre as inovações que o teatro aplicou na sua ampla liberdade de criação artística e de gestão. De mãos da programação do teatro, seus espectadores tinham, de maneira prioritária, acesso prévio a cartela de atrações. Através da antecipação da oferta cultural surgiu a possibilidade de uma coordenação deste consumo. A regularidade das edições do guia fincava aspectos confortáveis ao teatro e a seus usuários, uma vez que ciente da atração do espectador.



O DEZOITÃO

Quando Urias Lima encontrou sua temperada de *Um Caso de Língua*, lotada, no dezoitão, e mandou um e-mail pra Aninha Franco e Rita Annemary, agradecendo pelo carinho, pelo conforto e pelo sucesso, Aninha Franco lhe respondeu que quando existir política cultural na Bahia *Um Caso de Língua* sairá do XVIII Pelô para o XVIII-Itapoã, do XVIII-Itapoã para o XVIII-Mussurunga até que a língua se canse... Quando André Santana mandou um e-mail undisclosed dizendo que *Alto Baixa* estava bombando no XVIII apesar do Peixãozinho, Aninha Franco respondeu que o XVIII nunca deixou de bombar mesmo sem bombas... O modelo do XVIII partiu do princípio básico do mundo contemporâneo que é o anti-umbigo, instrumento eficiente e pouco usado no Brasil do umbigão... O anti-umbigo pensa no coletivo, pensa no outro, no colega artista que não tem dinheiro pra pagar pauta, no espectador que ama arte e não tem dinheiro pra pagar o ingresso caro... Proteger o artista que faz boa arte e o espectador que ama arte com um produto cultural de qualidade é a máxima.

É por isso que o XVIII não esvazia nem de artistas, nem de espectadores.

Figura 5: Editorial escrito pela Timoneira do Theatro XVIII.

Vender a programação poderia ser o carro-chefe do guia, mas convencer seu leitor de que a relação com o teatro ultrapassa o consumo cultural foi um de seus legados à cena soteropolitana. Apoiadores são comuns na era do financiamento coletivo e ainda estes podem desgarrar vencidas as etapas de obtenção de capital e apresentação final do produto. Ao contrário do coletivo pulverizado, a fidelização promovida pelo guia tornava-se geracional e familiar, presente em círculos de amizade e trabalho, um quadro impulsionador orgânico, menos disperso e individualizado, como são os modelos vigentes de divulgação. O recebimento do guia numa residência tinha destinatário, mas seu caráter físico resultava numa consulta comunitária.

O alcance do guia tem relevância no mapeamento de seu próprio efeito de comunicar, ou seja, a chegada da correspondência no Centro da cidade era compartilhada pela morada na orla, subúrbio ferroviário e tantos outros bairros distantes mais afastada do perímetro central, confirmando seu apelo voluntariado pela inscrição no desejo de recebê-lo. Numa análise inversa, a circulação dos guias trouxe a possibilidade de gerenciamento do controle de dados dos perfis dos espectadores bem como do termômetro das demandas culturais de interesse dos soteropolitanos.

Com a consolidação dos guias, uma queixa frequente registrada pelos consumidores culturais ficou para trás. Sem dependência da consulta dos classificados culturais, na seção de páginas dos cadernos de cultura dos jornais locais, que coalhava de erros nas programações. A frustração na chegada ao teatro foi definitivamente abolida. O risco era não ter a possibilidade de consultar o guia e assim não confirmar sua verdadeira programação.

Apectos conclusivos

Com uma gestão cultural modelo, única para o final dos anos 90 do século passado e essencial, o Theatro XVIII teve sua importância fundamental na democratização ao acesso à arte e suas linguagens, ten-

do o Teatro como "carro chef", os moradores da cidade do Salvador. E isso gerou enquanto esteve na ativa, uma formação genuína de plateia.

Ao ocupar um casarão antigo cedido pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia - IPAC -, na Rua Frei Vicente 18, o Theatro XVIII pode popularizar cultura e arte, contribuindo de maneira sustentável com novas maneiras de olhar o Centro Antigo da cidade. Trazendo de volta as pessoas para aquele local, incentivando cada vez mais frequentadores daquele ambiente.

Uma das estratégias escolhidas pelas gestoras (es) do Theatro XVIII em divulgar suas produções foi através de um guia informativo distribuído com parceira dos Correios para as residências das pessoas. Todos os bairros de Salvador, aqueles que se cadastravam seus endereços residenciais, recebiam por mala direta toda a programação do teatro. Isso foi uma forma na qual foi escolhida, inicialmente de maneira incipiente, mas, que ao passar do tempo percebeu-se uma forma eficaz de ter uma garantia de que este público comparecesse e apreciasse aos espetáculos em cartaz.Isso era uma forma de fidelizar estas pessoas. E ao mesmo tempo estas se sentiam importantes em receber determinada informação dessa maneira nominal.

Por fim, o Theatro XVIII com sua proposta de gestão cultural, através dos anos, aprimorou cada vez mais sua forma de comunicação. Soube de maneira criativa consolidar seu "XVIIItão" com seu público que se tornou fiel a toda sua programação. Deixando cadeiras ocupadas, grandes filas e um gostinho de querer sempre voltar. Memórias...

Referências

KAUARK, Guiliana;

LEAL, Nathalia. Camadas tangíveis e intangíveis da gestão de espaços culturais. In: Gestão cultural / Antonio Albino Canelas Rubim, organizador. - Salvador: EDUFBA, 2019.

NADJA Turenko. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Culturas Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa595735/nadja-turenko>. Acesso em: 13 de Abr. 2021. Verbete da Enciclopédia.

ISBN: 978-85-7979-060-7.

NUSSBAUMER, Gisele Marchiori. Um mapa dos Teatros de Salvador. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/arquivos/mapa_teatros_salvador.pdf> Acesso em: 05 de fevereiro de 2021.

SANTANA, Jussilene. Impressões Modernas: teatro e jornalismo na Bahia. Salvador: Vento Leste, 2009.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. Dicionário de teatro – 6ª ed. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009.

OCUPE SEU ESPAÇO - UM MODELO DEMOCRÁTICO DE DINAMIZAÇÃO PARA EQUIPAMENTOS PÚBLICOS CULTURAIS

Carla Aparecida Lucena Soares (UFBA) - ca.lucenas@gmail.com[1]

Palavras-chaves: Gestão pública, dinamização, ocupação, espaços culturais

Resumo: O artigo tem como objetivo apresentar a experiência da Convocatória "Ocupe Seu Espaço", realizada desde 2016, pela Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SecultBa) como objetivo de dinamizar a programação de seus 17 equipamentos culturais, voltados para as artes dos espetáculos.

Introdução

Este artigo tem como objetivo apresentar a experiência da convocatória "Ocupe seu Espaço"[2], realizada desde 2016, pela Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SecultBa) com objetivo de dinamizar a programação de seus 17 equipamentos culturais, voltados para as artes dos espetáculos.

Os espaços contemplados nesta convocatoria são geridos diretamente pela Diretoria de Espaços Culturais (DEC), setor vinculado à

[1] Mestra em cultura e sociedade pelo programa Multidisciplinar de pós-graduação em cultura e Sociedade, da Universidade Federal da Bahia, atriz e gestora cultural (FUNCEB).

[2] Convocatória Ocupe Seu Espaço disponível em <http://www.cultura.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=198>acesso em 12/12/2020

Superintendência de Desenvolvimento Territorial da Cultura (Sudecult) da Secult Ba. Tais equipamentos culturais estão distribuídos em 12 territórios de identidade baianos[3], dos quais cinco encontram-se em Salvador – capital do Estado da Bahia e 12 nos municípios de Alagoinhas, Feira de Santana, Guanambi, Itabuna, Jequié, Juazeiro, Lauro de Freitas, Mutuípe, Porto Seguro, Santo Amaro, Valença e Vitória da Conquista. São casas de cultura, salas de apresentações, centros culturais, cines teatros e teatros, cuja maioria foi construída nas décadas de 1980 e 1990. Ao longo dos últimos 15 anos, a gestão desses equipamentos sofreu importantes mudanças, sobretudo a partir de 2007, quando a Secretaria Estadual de Cultura é recriada.

Entre 2007 e 2010, a gestão de Márcio Meirelles como Secretário Estadual de Cultura teve como principal marca a descentralização das políticas estaduais de cultura, desenvolvidas através das ações de territorialização, que concebia o estado em 27 territórios de identidade, cujos limites consideravam os aspectos geográficos e culturais das regiões. Tal gestão foi fundamental para implementação de ações como a ampliação do financiamento de projetos culturais através do Fundo Estadual de Cultura, a criação das representações territoriais de cultura, a realização das Conferências Estaduais de Cultura, o fortalecimento do Conselho Estadual de Cultura, dentre outras ações. Nesse período, os equipamentos culturais do Estado, geridos pela DEC, iniciaram um processo de reconexão com as classes artísticas das cidades e territórios onde estavam inseridos, a prioridade, portanto, era atender as pautas artísticas e culturais locais.

Entre 2011 e 2014, a SecultBa passa a ser gerida pelo pesquisador Albino Rubim que fortalece a política territorial, dando continui-

[3] A partir de 2007, o Governo do Estado da Bahia, como objetivo de identificar prioridades temáticas definidas a partir da realidade local, possibilitando o desenvolvimento equilibrado e sustentável entre as regiões, passou a reconhecer a existência de 27 Territórios de Identidade, constituídos a partir da especificidade de cada região. Suametodologiafoidesenvolvidacom base no sentimento de pertencimento, onde as comunidades, através de suasrepresentações, foram convidadas a opinara. (SEPLAN, 2017)

dade ao projeto iniciado por Meirelles. Além disso, os equipamentos culturais passam a atuar em dimensão territorial, dialogando mais com agentes culturais dos territorios de identidade. Na gestão de Rubim, os equipamentos passam a ter um Regulamento de Uso e Funcionamento[4], que fortalece as regras de funcionamento dos espaços e reafirma a priorização das pautas culturais, também são iniciadas a implementação dos Colegiados de Gestão Participativa, que contribui para uma gestão mais transparente e compartilhada de tais equipamentos.

A partir de 2015, uma nova gestão é iniciada na Secult Ba, tendo Antônio Jorge Portugal como Secretário até 2017, e Arany Santana que ocupa o cargo até os dias atuais. Durante tal período, a Secult Ba tem enfrentado instabilidades no que diz respeito aos recursos financeiros e às interferencias político partidárias na gestão, sobre tudo na escolha do corpo técnico da secretaria. Nesse contexto, a gestão dos equipamentos culturais contemplados nesse artigo, também sofre os reflexos do momento atual, alguns deles são: flexibilização das pautas para eventos institucionais; ausência de recursos financeiros para programação; instabilidade na manutenção das equipes; problemas estruturais e físicos dos predios.

A DEC desde 2019 está organizada em três coordenações que assessoram os espaços, são elas: Coordenação de Gestão, que lida com temas ligados às reformas estruturais dos equipamentos; Coordenação Administrativa, que conduz as ações ligadas a organização de documentos e procedimentos administrativos e financeiros; e a Coordenação de Comunicação e Dinamização, que tem como objetivo instigar, promover, acompanhar as ações artístico-culturais dos equipamentos, auxiliando nacuradoria, elaboração e execução de projetos culturais e na divulgação e comunicação dos espaços, contribuindo para a promoção da diversidade cultural de modo republicano e democrático.

As programações desses equipamentos culturais são concebidas a partir de projetos, espetáculos e atividades oriundas da sociedade

[4] O Regulamento de Uso e Funcionamento dos EspaçosCulturais da DEC foi publicado em 2014, no Diário Oficial do Estado, como Anexo I da Instrução Normativa nº 01/2013. Disponível em <http://www.cultura.ba.gov.br/arquivos/File/espacos_culturais/regulamento_dos_espacos.pdf>acesso em 15/01/2021

civil que propõem através de demanda espontânea. A programação-também é composta por projetos próprios desenvolvidos pelos espaços culturais, em articulação com grupos e comunidade artística local, denominados como "projetos estratégicos dos espaços", alguns projetos próprios da Secult Ba também compõem tal programação.

Importante destacar que até 2014, iniciativas como o "Quarta que Dança", "Verão Cênico", "Salões de Artes Visuais", "Portas Abertas para as Artes Visuais", "Festival Nacional 5 Minutos", promovidos pelo Governo do Estado, através da Secult Ba e suas vínculadas, e que contribuiam para a circulação da produção cultural baiana pelo estado, aconteciam regularmente nos equipamentos culurais da DEC, e eram responsáveis por fortalecer a dinamização da programação desses espaços. Desde 2015, esses projetos já não acontecem com regularidade.

Ainda que a ausência de recursos tenha contribuído para a não realização de projetos culturais pela Secult Ba e pelos próprios espaços culturais, a dinamização da programação de tais equipamentos sempre contemplou a demanda espontânea por pautas. Foram constantes as iniciativas de estímulo à produção cultural para desenvolvimento de projetos, espetáculos e atividades culturais nos espaços. Até 2015, por exemplo, era realizada o Cessão de Pautas Gratuitas em que as pautas de terças-feiras e quartas-feiras eram gratuitas para os produtores culturais, e as pautas de finais de semana eram gratuitas a partir da definição dos meses temáticos. Entretanto, a definição da pauta ainda estava centralizada no coordenador do espaço cultural.

Não apenas o recuo orçamentário, mas também a evasão da produção cultural dos territórios nos equipamentos culturais entre 2015 e 2016, ocasionada pelo aumento dos valores de pauta no período, foram preponderantes para a implementação da convocatória "Ocupe seu Espaço". A convocatoria surge aindana tentativa de minimizar os assédios para realização de formaturas ou atividades não culturais nos espaços culturais durante os finais de semana, principalmente nas cidades do interior do estado.

Inspirada em mecanismos existentes em outros estados do Brasil, a exemplo da convocatória de Construção de Pauta do Teatro

Municipal João Caetano e do Teatro Popular Oscar Niemeyer, ambos Rio de Janeiro, e da convocatória para o preenchimento de pautas do Teatro Itália, em São Paulo, a convocatória "Ocupe Seu Espaço", ainda que não seja uma experiência inédita nacionalmente, é uma iniciativa pioneira de chamamento para ocupação regular das pautas dos equipamentos culturais do Estado da Bahia, envolvendo a composição de comissões de seleção por espaços cultural com representação da sociedade civil. Em 2019, o mecanismo simplificado está em sua 6º edição e tem se consolidado como uma forma democrática de ocupação das pautas de tais equipamentos.

Funcionamento do Ocupe Seu Espaço

A convocatória "Ocupe seu Espaço" tem um formato simplificado e está fundamentada nas regras de funcionamento dos equipamentos culturais geridos pela DEC.

As inscrições para o chamamento são abertas a cada seis meses, ou seja, duas vezes ao ano, e as ocupações podem ser realizadas para o período máximo de seis meses. Não há limites de inscrição por proponente, e a submissão de propostas é feita através de formulário simplificado e disponível de modo virtual, no site da SecultBa. Não é necessário a entrega de documento físico pelo proponente, apenas no momento da assinatura do Termo de Compromisso.

As análises das propostas são realizadas por comissão individualizada por espaço, formada por membros da sociedade civil, técnicos da SecultBa, coordenadores dos espaços, coordenadores das linguagens artísticas - dança, teatro e circo - da FUNCEB, membros do Conselho Estadual de Cultura e dos Colegiados de Gestão Participativa dos equipamentos culturais. Este formato de comissão descentraliza a decisão das pautas das mãos do coordenador, conferindo um caráter mais participativo na composição da programação.

O chamamento contempla exclusivamente propostas artístico-culturais para ocupação de todas as dependências dos espaços - salas de espetáculos, anfiteatros, foyers/galerias, áreas externas e salas multiuso. O proponente pode ser selecionado a partir de três linhas de ação da Convocatória:

LINHAS DE AÇÃO	DEFINIÇÃO	ABRANGÊNCIA
Linha de Ação A - **Dinamização Estratégica**	Considera-se Dinamização Estratégica a disponibilidade de pautas gratuitas das dependências e espaçosculturais listados ao lado. Para obter a gratuidade, o proponente deveráassumir como contrapartida a devolução da dependêncialimpa e nascondições de uso encontradas. Se fornecessário, cabe também a aplicação de encargos.	– **foyers/ galerias** com exposições artísticas; – **áreas externas e anfiteatros** para realização de circuitos, shows e festivais de músicas, que não tenham previsão de apoio financeiro ou que o acesso do público seja gratuito, respeitando o horário-limite de até 22h; – Para propostas artístico-culturais com acesso gratuito do público às **salas multiusos.**
Linha de Ação B - **Meses Temáticos**	Para os meses temáticos, serão concedidas pautas gratuitas a todas asdependências dos espaçosculturais, àsterças e quartas-feiras, cujas propostasestimulemações que potencializem temas importantes para a produção cultural conforme LeiOrgânica de Cultura do Estado da Bahia (12.365 / 2011).	Para obter a gratuidade referente aos meses temáticos, será necessária a adequação da propostaaos temas referentes a cada mês, conforme o descritivo a seguir: – **Março:** Teatro/ Circo e Feminismos; – **Abril:** Dança; – **Maio:** Diversidades sexuais e relações de gêneros; – **Junho:** Música;
		– **Julho:** Literatura; – **Agosto:** Culturas populares e identitárias; – **Setembro:** Acessibilidade Cultural com e para pessoas com deficiências; – **Outubro:** Cultura da infância; – **Novembro:**Novembro Negro.
Linha de Ação C - **Apoio Institucional**	Considera-se Apoio Institucional o desconto de 50% sobre os valores de pauta oupercentual de bilheteria para propostas artístico-culturais.	**salas multiusos**comcobrançaao público para ter acesso a dependência; Realização de atividades artístico-culturais para a **Sala de espetáculos** dos seguintesespaços: – (Vitória da Conquista); – Centro Centro de Cultura Camillo de Jesus Lima Cultural Plataforma (Salvador), – Cine-Teatro Solar Boa Vista (Salvador), – Cine-Teatro Lauro de Freitas (Lauro de Freitas), – Centro de Cultura ACM (Jequié), – Teatro Dona Canô (Santo Amaro), – Centro de Cultura de Alagoinhas (Alagoinhas), – Centro de Cultura Amélio Amorim (Feira de Santana), – Centro de Cultura Olívia Barradas (Valença), – Centro de Cultura de Porto Seguro (Porto Seguro), – Centro de Cultura João Gilberto (Juazeiro), – Espaço Xisto Bahia (Salvador), – Centro de Cultura Adonias Filho (Itabuna), – Centro Cultural de Guanambi, – Centro de Cultura Olívia Barradas (Valença).

Através destas linhas de ação, a DEC pretende não só ampliar a dinâmica de acesso às pautas dos espaços culturais, como também impulsionar estrategicamente a dinamização dos mesmos, criando uma agenda de programação qualificada e pautada nas propostas artístico-culturais.

As avaliações das propostas levam em consideração: o mérito artístico e relevância artístico-cultural; a viabilidade de execução; a experiência e qualificação dos profissionais e artistas envolvidos; e a consonância com as políticas culturais da SecultBa.

Entre o final de 2016 e 2019, foram realizadas 06 (seis) chamadas públicas, 02 (duas) realizadas ao longo de 2017, 02(duas) em 2018 e mais duas para 2019, conforme dados apresentados a seguir:

TABELA DE INFORMAÇÕES DA CONVOCATÓRIA OCUPE SEU ESPAÇO

Convocatória Ocupe Seu Espaço	PROPOSTAS RECEBIDAS	SELECIONADAS	SUPLENTES	Nº DE AÇÕES CONTEMPLADAS	NÃO SELECIONADAS
Nº 01/2017	144	119	7	123	13*
Nº 02/2017	373	169	52	215	135*
Nº 01/2018	204	132	26	172	37*
Nº 02/2018	327	161	44	219	122*
Nº 01/2019	235	180	25	284	30*
Nº 02/2019	284	199	69	301	16*
TOTAL	**1.567**	**960**	**223**	**1.314**	**353**

*Propostas não selecionadas por apresentarem datas fora do período que a convocatória oferta para ocupação. Ou então propostas duplicadas ou cujo objeto não é atividade cultural e sim institucional, a exemplo de formaturas, reuniões de empresas, entre outros.(FONTE: DEC.2019)

Na segunda edição, artistas do Rio de Janeiro, Pernambuco, Santa Catarina e São Paulo, ou seja, outros estados do país se inscreveram na convocatória. Destacando o alcance institucional desse mecanismo. Vale destacar que o "Ocupe seu Espaço" não é um edital, mas sim um instrumento simplificado de acesso e ocupação dos 17 espaços culturais da SecultBa voltado exclusivamente para propostas artístico-culturais.

A Convocatória contribuiu para organização prévia das programações, permite uma divulgação mais eficiente, e em um acompanhamento mais próximo das atividades ocorridas nos espaços. Além de contribuir para a construção do perfil de programação de cada espaço cultural, considerando as linguagens artísticas, conforme quadro a seguir:

ESPAÇO CULTURAL	LINGUAGEM PREDOMINANTE
Cine-Teatro Lauro de Freitas (Lauro de Freitas)	Teatro
Cine-Teatro Solar Boa Vista (Salvador)	Teatro/ Dança
Espaço Xisto Bahia (Salvador)	Dança
Centro Cultural Plataforma (Salvador)	Teatro
Espaço Cultural Alagados (Salvador)	Teatro/ literatura
Centro de Cultura ACM (Jequié)	Teatro
Teatro Dona Canô (Santo Amaro)	Música
Centro Cultural de Guanambi (Guanambi)	Teatro e música
Centro de Cultura de Alagoinhas (Alagoinhas)	Teatro
Centro de Cultura Amélio Amorim (Feira de Santana)	Teatro/ Circo
Centro de Cultura João Gilberto (Juazeiro)	Teatro
Centro de Cultura Olívia Barradas (Valença)	Atividades Formativas
Centro de Cultura de Porto Seguro (Porto Seguro)	Teatro
Casa de Cultura de Mutuípe (Mutuípe)	Atividade Formativa
Casa da Música (Salvador)	Artes Visuais
Centro de Cultura Adonias Filho (Itabuna)	Teatro
Centro de Cultura Camillo de Jesus Lima (Vitória da conquista)	Teatro e Música

Desafios a serem enfrentados

A convocatória "Ocupe seu Espaço" tem permitido a priorização do acesso dos produtores e artistas às pautas dos espaços culturais geridos pela DEC, disponibilizando para as propostas de outras naturezas apenas as datas não preenchidas pela convocatória. A intenção da Diretoria é de reforçar cada vez mais a função de seus espaços enquanto locais de criação, produção e difusão das expressões artís-

ticas e culturais dos território onde estão inseridos, contribuindo para o fortalecimento das cadeias produtivas locais e territoriais da cultura.

A experiência da convocatória, assim como tantas outras iniciativas desenvolvidas pela DEC (Regulamento dos Espaços Culturais, Colegiados de Gestão Participativa), têm funcionado como inspiração para que outros equipamentos culturais públicos do estado e do município, também adote o chamamento como mecanismo de ocupação de pauta. Um exemplo é o chamamento de pautas para a Sala do Coro do TCA, um dos espaços do Teatro Castro Alves, maior complexo cultural do Estado. Após sua reabertura (da Sala do Coro), têm suas pautas ocupadas através de chamamento específico.

Outro aspecto importante é que a experiência evidencia possibilidade de haver mais transparência na relação com o público e, principalmente, com os produtores culturais quanto às regras de funcionamento, os critérios de escolha de pautas, dentre outros. São poucos os equipamentos culturais, públicos ou privados locais, que têm seus critérios de ocupação, valores, regras disponibilizados amplamente para as pessoas.

Entretanto, ainda existem desafios a serem enfrentados na implementação e consolidação de mecanismos mais transparentes de ocupação de pautas dos equipamentos culturais públicos. Alguns deles são: maior inserção de representantes da sociedade civil nas comissões; aprimoramento dos mecanismos vigentes; ampliação da capacidade de divulgação e comunicação das produções contempladas; garantia das condições mínimas de funcionamento dos equipamentos, que impacta na oferta de pautas e viabilização da realização da atividade; constituição da identidade ou das identidades (perfil) da programação dos equipamentos culturais; maior conexão com a produção cultural do território de identidade e aproximação com a diversidade de produções e agentes das cadeias produtivas locais.

Referências

FUNDAÇÃO CULTURAL DO ESTADO DA BAHIA(2008). Relatório 2007/2008. Disponível em: < https://goo.gl/QobnT3 >.

_____. Relatório 2009/2010. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia; Empresa Gráfica da Bahia.

_____. Relatório 2011/2012. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia; Empresa Gráfica da Bahia.

SECULT(2019). Convocatória Ocupe Seu Espaço. Disponível em <http://www.cultura.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=198>

SUPERINTENDENCIA DE DESENVOLVIMENTO TERRITORIAL DA CULTURA(2011). Relatório da Diretoria de Territorialização da Cultura naBahia 2007-2010. Salvador: Secretaria de Cultura do Estado da Bahia; ASCOM.

_____. Relatório da Diretoria de Cidadania Cultural da Bahia 2011-2014. Salvador: Secretaria de Cultura do Estado da Bahia; ASCOM.

SEPLAN, Territórios de Identidade(2017). Disponível em: http://www.seplan.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=17.

DIÁLOGOS
SOBRE GESTÃO CULTURAL

GT 3

Gestão Cultural e Liberdade de Criação

Resumos

DIMENTI: EXPERIÊNCIAS DE GESTÃO E CRIAÇÃO

Ellen Mello – UFBA – ellenmello1@gmail.com

Palavras-chaves: artes, criação, gestão, produção

Desenvolvo junto à Dimenti, desde a sua fundação em 1998, um trabalho que propõe interfaces entre a gestão e a criação artística, engendrando esforços na viabilização de projetos que envolvem a produção de criação e pesquisas artísticas, gestão de espaços culturais, circulação e difusão de obras nacionais e internacionais, produção de projetos em linguagens artísticas diversas, registro e documentação de ações culturais, realização de projetos culturais e pedagógicos como festivais, oficinas, residências artísticas, seminários, fóruns, etc. Essa forma de atuação atravessa a minha formação e reforça a Dimenti como um laboratório prático em constante mutação.

Parto de um lugar muito próximo do fazer artístico, mas nunca tive meu acento de atuação na cena propriamente dita. Compreendo que acessar a lente de quem tem o foco principal nos bastidores pode ser também compartilhar de uma visão de gestão encharcada de perspectivas artísticas. Acredito que meu trabalho como gestora passa por relacionar gestão e criação, como duas faces da mesma moeda, mesmo que possam ser consideradas como processos antagônicos e que se perceba uma relação historicamente tensa entre essas noções. Isso porquea gestão é frequentemente associada a padrão e controle e a criação, como caos e diversidade. Na minha atuação, o que eu percebo é que as práticas da gestão e da criação podem se embaralhar a tal ponto de não conseguirmos identificar onde começa uma e onde termina a outra. E essa condição revela que as

ações são sempre motivadas por escolhas estéticas e éticas e deixam-me em permanente busca de uma atuação como gestora que seja crítica e politicamente implicada. Meu interesse é em realizar o encontro entre gestão e arte, a partir de uma perspectiva reflexiva, desenvolvendo e alargando as perspectivas do trabalho que realizo com a Dimenti.

Quando se pensa numa empresa do setor cultural e na realização de um projeto a longo prazo, algumas questões se apresentam: como garantir continuidade num ambiente tão instável como o mercado da cultura? Como garantir longevidade e sustentabilidade sofrendo descontinuidades de políticas e financiamentos? Como pensar um projeto a longo prazo se as ferramentas de financiamento da cultura mais comuns – como editais e leis de incentivo - funcionam numa lógica de projetos com princípio, meio e fim? Como garantir continuidade na descontinuidade?

Meu interesse encaminha-se na direção de entender como o trabalho de gestão das artes está implicado com questões como improvisação organizacional, estética da imperfeição, noções de experiência, aprendizagem na prática, levantando um conjunto de princípios, mecanismos e aspectos importantes, apontando projeções teórico-críticas respaldadas pelo campo dos Estudos Organizacionais e dos Estudos da Cultura, bem como pela agenda política desses campos de conhecimento. A tentativa foi aproximar esses dois campos – Gestão e Cultura - evitando as estereotipias desses dois ambientes. Gestão entendida equivocadamente como terreno prescritivo e produtivista que requer planejamento, ordenamento e controle; a cultura como ambiente supostamente despreparado, subjetivo, sem sistemática e indicadores sobre si. A ideia é fugir desses clichês, reconsiderar essas possíveis contradições e encontrar onde, como e porque esses estudos se relacionam de forma tão pertinente.

Apresento os conceitos de improvisação organizacional a partir de Karl Weick e Miguel Pina e Cunha. A partir de uma revisão de como o termo improvisação é reconhecido historicamente, por meio

de repetições e preconceitos, o discurso do senso comum sobre a improvisação coleciona termos como “às pressas”, “irresponsabilidade”, “remendo”, “imperícia”, que muito colaboram na estabilização de uma prática-teórica normativista de gestão e, por isso, excludente.

A requalificação desse termo é importante e tem a arte e suas diversas linguagens como motivador de novas abordagens. Os estudos mais conservadores da administração traziam o termo como disfunção organizacional. Essas práticas da gestão que refutam a improvisação possuem caráter restritivo, com um ideal regulatório que engendra um poder produtivo que tenta fazer desaparecer as diferenças dos corpos, através de identidades estáveis e modo de produção padronizado, destituindo-os de seus contextos. O que constitui a fixidez do procedimento não é uma simples imposição artificial, pois tais efeitos discursivos atendem a dinâmicas de poder que imbricam a materialização de normas rígidas que incentiva a inércia e o boicote da criatividade.

A noção de gestão que problematizo é a que reivindica uma estabilidade e verdade ilusórias, e que procura fixar representações sobre o ambiente que estamos inseridos. Considero a noção de “estética da imperfeição” como prática discursiva e de mudança de paradigmas. Além de ser pré-requisito para acolher a improvisação organizacional e a aprendizagem da prática. Nesse sentido, questiono como a cultura e seu ambiente contraditório e complexo pode caber numa análise como a dos estudos mais conservadores sobre o tema e os perigos de transformar esse campo, justamente por não se adequar a ele, em um campo sempre associado ao despreparo.

Se a improvisação conduzida por artistas em suas criações serve de metáfora para a ação de gestores dos mais diversos setores produtivos da indústria e do comércio, é valioso pensar nessa metáfora para dar a entender esses processos dentro da gestão de matéria tão subjetiva e complexa como a cultura e as artes.Podemos entender e transpor para nossos estudos sobre gestão as relações de poder articu-

ladas nas práticas de significação e de normatização que representam uma gestão ideal. A gestão canônica proposta e reiterada pelos estudos organizacionais mais conservadores torna-se fértil para a exclusão da gestão das artes como campo pertinente de estudo e não apenas como um lugar de "falta".

Ao desenvolver esse estudo articulado à minha prática como gestora, procuro aproximar a minha atuação aos meus interesses em esfera acadêmica para efetivar um processo de ressignificação mútua desses dois modos de atuação. Com esse estudo, não apresento um programa de soluções definitivas para a gestão de um empreendimento cultural a longo prazo, mas compartilho a forma como a Dimenti se relaciona com os problemas que se apresentam na vivência dessas experiências de gestão.

Ainda que eu trate nessa análise de uma experiência de gestão que eu ajudei a compor, não pretendo utilizá-la como modelo a ser seguido, mas articular os meus investimentos acadêmicos com a minha prática, ao sistematizar a experiência, explicitando suas formulações conceituais e estratégias. Ao falar de função política na gestão, no exercício de produção de conhecimento, portanto, estou implicada de maneira enfática, tanto na reflexão acadêmica que realizo, como na produção do projeto em si, assim como em minha agenda política enquanto gestora.

Referências

A arte dos improvisadores: A busca da estandardização na Música e nas Organizações [Artigo] / A. CUNHA Miguel P. // O&S. - 2005.

A estética da imperfeição em orquestras e organizações [Artigo] / A. WEICK Karl // RAE. - São Paulo : [s.n.], 2002.

All that jazz: três aplicações do conceito de improvisação organizacional[Artigo] / A. CUNHA Miguel P. // RAE. - São Paulo : [s.n.], 2002.

Ensino-aprendizagem da improvisação organizacional: carências, desafios e potencialidades [Periódico] / A. Davel Eduardo e Barbosa Fernanda Panque-

let M // XXI SEMEAD - Seminários em administração. - São Paulo : [s.n.], novembro de 2018. - 1 : Vol. XXI. - 2177-3866.

Gestão-criação: processos indissociáveis nas práticas de um teatro baiano[Artigo] / A. Davel Eduardo e Vianna Luiz Gustavo Libório // Rev. Adm. Pública. - Rio de Janeiro : [s.n.], Julho de 2012.

Improvisação e Aprendizagem nas Organizações: reflexões a partir da metáfora da improvisação no teatro e na música [Seção do Livro] / A. FLACH Leonardo e ANTONELLO Claudia S. // Aprendizagem Organizacional no Brasil / A. do livro ANTONELLO Claudia S e GODOY A. S. - Porto Alegre : Bookman, 2011.

VACAS DE DIVINAS TRETAS: A PRODUÇÃO CULTURAL DE MULHERES NA TERRA DE GABRIELA

Valéria Soares Martins– UESC/BA– valeriasmartins3@gmail.com[1]
Letícia Santana Lázaro – UESC/BA – leticialuca1707@hotmail.com[2]
Ticiana Santos Belmonte Vieira – CVDT– profticibelmonte@gmail.com[3]

Palavras-chaves: Produtoras culturais. Produção cultural. Mulheres. Cultura.

Resumo

A cultura sempre ocupou lugares complexos durante todo o processo de formação da sociedade brasileira, sendo comparada com o alimento da cesta básica por Gilberto Gil[4], numa entrevista em vídeo. Ainda hoje é muito comum ouvir o termo "cultura" sendo usada em referência a alguém que possui ou não escolaridade. Entretanto, o entendimento que temos neste trabalho parte do conceito antropológico de cultura, aliados ao pensamento de Geertz (2008), de que a cultura é esta teia de signi-

[1] Graduada em Ciências Sociais e pós-graduanda em Gestão Cultural (UESC/BA) e Cultura e Educação (FLACSO Brasil), é professora na rede estadual de ensino e produtora cultural no Vacas de Divinas Tretas em Ilhéus/Ba.

[2] Graduada em Ciências Sociais e pós-graduanda em Gestão Cultural (UESC/BA), produtora cultural noVacas de Divinas Tretas em Ilhéus/Ba.

[3] Graduada em Educação Física (UESC\BA), Especialista em Educação Física Escolar (UESC/BA), professora na rede estadual de ensino, musicista e produtora cultural no Vacas deDivinas Tretas em Ilhéus/Ba.

[4] A data original do vídeo é desconhecida pelas autoras, mas os dados para acesso estão disponíveis nas referências deste trabalho.

ficados que nos impele a analisar os diversos fatos cotidianos a partir da ótica da diversidade e da diferença de sujeitos e práticas que compõem a sociedade.

Compreendê-la como algo cotidiano é singular para compreendermos como as práticas culturais se fazem no dia a dia, principalmente este trabalho tem como objetivo analisar a atuação do coletivo de produção cultural Vacas de Divinas Tretas, um coletivo de mulheres em Ilhéus fazendo aproximações com a personagem Gabriela de Jorge Amado, a fim de compreender como o coletivo rompe com práticas coronelistas e modifica a forma de produzir cultura na cidade.

Quando falamos em Ilhéus nos recordamos diretamente de Jorge Amado, e não seria de outra forma, visto que este sempre deu lugar de destaque à cidade em suas obras, transformando-a na terra do cacau e de Gabriela. É significativo recordar o símbolo "Gabriela, cravo e canela" ao falarmos da produção cultural de um coletivo de produtoras que atua nesta cidade. Gabriela é frequentemente recordada como um símbolo sexual, que desperta luxúria e a ideia de sexo fácil, visto que não via problemas em "dormir por dormir". A sexualidade de Gabriela é aflorada e diverge do ideal de mulher "recatada e do lar" imperante na sociedade ilheense retratada na época. Essas ideias podem ser vistas no discurso do coronel Ramiro Bastos, personagem deste romance que afirma que "[...] Mulher é para viver dentro de casa, cuidando dos filhos e do lar. Moça solteira é para esperar marido, sabendo coser, tocar piano, dirigir a cozinha. [...]" (AMADO, 2012, p. 66).

Entendemos que o símbolo "Gabriela" nos remete à caracterização da mulata brasileira, a que é feita para o sexo e para o trabalho, e não para o casamento. Gabriela só não é o corpo sem nome por que sua história e personalidade rompem as normas e regras da sociedade, e se expressa não só pela sexualidade, mas principalmente pelo anseio de liberdade, de agir segundo seus próprios termos e vontades, que a impelia a não se submeter ao padrão moral e social, estruturado no coronelismo imperante em Ilhéus (BELLINE, 2008).

Percebemos então que a personagem tem sido "vendida" descaracterizada da potência que o agir de Gabriela pode nos ensinar quanto às rupturas com o discurso patriarcal. Engana-se quem pensa que o pensamento coronelista, que manipula e subjugam as classes populares, mulheres e negros com desprezo e violência, está extinto na terra do cacau. O que podemos observar no dia a dia, é que as "viúvas do coronelismo" ainda possuem um forte apelo para as normas e a ideia de uma Ilhéus em que "manda quem pode e obedece quem tem juízo", privilegiando aqueles que são norma. Todas as pessoas que fogem a essa regra, subvertem e criam territórios de reexistência dento dessa lógica.

Este é o caso do Bloco Vacas de Divinas Tretas, um bloco de carnaval que em 2019 desfila pelas ruas de Ilhéus, sem cordas, estimulando a participação de pessoas compromissadas com uma sociedade livre do machismo, pelo fim da violência contra a mulher e pela liberdade de ocupar as ruas. O Vacas, como costuma ser chamado, é formado por nove mulheres, de diferentes campos de atuação, entre elas a educação, música, serviço social e dança. Cada uma contribuindo com suas potencialidades e com o objetivo politico de ocupar o espaço público como forma de reeducação cultural numa perspectiva feminista interseccional.

Ainda em 2019 o Bloco Vacas de divinas Tretas amplia a sua atuação e organiza outras produções como o "São João do Vacas", "Tretas Profanas" e o "Tretas Acústicas" desenvolvidas para angariar fundos para a saída do bloco em 2020. Todas as propostas eram alinhadas com o discurso de que é possível ter produtos culturais respeitando as subjetividades de todas as pessoas, e proporcionando um ambiente seguro para mulheres em espaços que normalmente são carregados de violência. É nesse momento que as nove mulheres passam a enxergar o Vacas como um coletivo de produtoras culturais, com a possibilidade de ampliação de um campo de trabalho que já vinha sendo desenvolvido.

O que estamos vendo com a atuação do Vacas de Divinas Tretas é um reflexo de uma mudança de perspectiva que tem como centro a ideia

de cidadania cultural e direito cultural, ou seja, o entendimento de que a cultura é mais do que os produtos artísticos que se vende em galerias, é também o direito de participar, de usufruir, de ter espaços para reflexão e formaçãoe principalmente, o direito de poder se perceber como produtora de cultura (CHAUÍ, 1995).

A produção dessas mulheres faz parte dessa tentativa de consolidar uma nova politica cultural e outra cultura política que versem sobre a cultura a partir das subjetividades. Uma cultura política que torne evidentes as carências, privilégios, exclusões e opressões que foram naturalizadas desde a invasão do Brasil em 1500 e que permanece atualizando o feminicídio e o genocídio da população subalternizada. Uma nova cultura politica se faz necessária porque o entendimento sobre cultura assimilado pela maioria esmagadora da sociedade brasileira permanece hierarquizando a cultura, refletindo a hierarquizações sociais e invisibilizando sujeitos outros que sequer podem existir (CHAUÍ, 1995)

As integrantes passaram a questionar e caminhar dentro dos processos colaborativos, demonstrando ao público que outra forma de produção é possível e necessária visto que o público demanda por oportunidades seguras, alinhadas com uma ética política compromissada, que entende as diversas violências que incidem sobre os sujeitos porque são esses sujeitos. Passam a entender a cultura que se faz no cotidiano, que se territorializa, que está imbricada de signos e de significados de classe, gênero e raça porque ela é construída por todes em suas totalidades.

Entendemos que o fazer cultural do coletivo caminha na contramão do que já estava posto no cenário cultural e aqui relembramos Gabriela que sente prazer em arrancar os sapatos e andar descalça, sentindo seus dedos livres tocando na terra, ato entendido como símbolo da busca por liberdade (QUEIROZ, 2016). Trazemos essa analogia para o Vacas de Divinas Tretas que tirou o calçado que oprime a produção de mulheres e agora caminha livre, dando seus próprios passos na construção de alternativas viáveis para a produção cultural ilheense. Recordamos Gabriela por

que ela é a personificação da ruptura com o discurso autoritário e arcaico, trazendo um sopro de renovação cultural e politico para Ilhéus.

Como afirma Morais, "a arte é a resposta que temos contra tudo o que nos diminui, amedronta, achincalha, menospreza" (MORAIS, 1983. Pp. 15-17 e 22-24). O combustível para assumir a responsabilidade desse campo de atuação é o esperançar de que é por meio da cultura, da sua junção com a educação e pela arte que podemos romper com a estrutura que nos oprime.

Referências

AMADO, Jorge. Gabriela, cravo e canela: crônica de uma cidade do interior. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BELLINE, Ana Helena Cizotto. Representações do feminino. In: GOLDSTEIN, Norma Seltzer. A literatura de Jorge Amado: Orientaçõespara o trabalho em sala de aula. 1ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p.26-35. Disponível em: <http://www.companhiadasletras.com.br/sala_professor/pdfs/CadernoLeiturasAliteraturadeJorgeAmado.pdf>. Acesso em: 02 fev. 2021

CHAUÍ, M. Cultura política e política cultural. Estudos Avançados, [S. l.], v. 9, n. 23, p. 71-84, 1995. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8848. Acesso em: 02 fev. 2021.

GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: Editora LTC, 2008.

GILBERTO, G. Gilberto Gil dá uma aula sobre cultura livre. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=oDYIU27MWzM. cesso em: 03 fev. 2021.

MORAIS, Frederico. Chorei em Bruges. Rio de Janeiro: Avenir, 1983.

QUEIROZ, Ana Patrícia Cavalcanti. O patriarcalismo em "Gabriela, cravo e canela": o estilhaçar do ritual ideológico radical. Travessias, Cascavel, v. 10, n. 2, p. 80-97, jul. 2016. ISSN 1982-5935. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/12688/10000>. Acesso em: 05 fev. 2021.

REDE IRIS: AGENDA SOBRE ACESSIBILIDADE CULTURAL DESENVOLVIDA POR DISCENTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Jurema Iris Cruz Alves, UFBA, jurema.cruzalves@gmail.com
Amanda Azevedo Palma Carvalho – UFBA – amandapalma18@gmail.com
José Ednilson Almeida do Sacramento – UFBA – ednilsonsacramento@gmail.com[3]

Palavras-chaves: Acessibilidade cultural; Acesso à informação; Universidade Federal da Bahia.

Resumo

O presente trabalho é um relato da criação e implementação da Rede Iris, agenda de acessibilidade cultural, criada em 2019, com a finalidade de divulgar eventos realizados na Universidade Federal da Bahia (UFBA) que oferecem recursos de acessibilidade, e também de mapear ações de apoio às pessoas com deficiência existentes na universidade. O projeto foi realizado por alunos de diversos cursos da UFBA, em parceria com o projeto de extensão "Agenda Arte e Cultura" da Faculdade de Comunicação, coordenado pelo Professor Adriano Sampaio. Durante a implementação do projeto, foram promovidas discussões e atividades formativas sobre acessibilidade entre os membros da equipe, e foi produzido conteúdo jor-

[1] Graduada em Psicologia, Bacharelanda Interdisciplinar em Artes;

[2] Graduada em Jornalismo, Bacharelanda Interdisciplinar em Artes;

[3] Graduado em Jornalismo, Graduando em Produção Cultural

nalístico discutindo a acessibilidade dentro e fora da universidade, além da cobertura de eventos.

Introdução

A página foi desenvolvida entre agosto e dezembro de 2019 e o foco é divulgar ações que tenham acessibilidade física/arquitetônica e comunicacional, como: presença de intérprete de LIBRAS, audiodescrição, legenda descritiva, conteúdo tátil e outros suportes. A equipe também produziu reportagens que discutem a acessibilidade dentro e fora do ambiente acadêmico.

A captação dos recursos humanos foi por meio de uma Campanha de Financiamento Colaborativo na plataforma digital da Rede Logos, vinculada ao programa de extensão universitária "Arte Cultura e Ciência", o mesmo da Agenda.

Fundamentação Teórica

Em 6 de julho de 2015 foi decretada a Lei no 13.146/2015, a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (LBI), "destinada a assegurar e a promover, em condições de igualdade, o exercício dos direitos e das liberdades fundamentais por pessoas com deficiência, visando à sua inclusão social e cidadania". Apesar desta lei que obriga os espaços sejam acessíveis para todas as pessoas, ainda falta muito para que a acessibilidade para pessoas com deficiência seja de fato uma realidade.

Segundo o artigo 3º da Lei, a acessibilidade é considerada como:

> possibilidade e condição de alcance para utilização, com segurança e autonomia, de espaços, mobiliários, equipamentos urbanos, edificações, transportes, informação e comunicação, inclusive seus sistemas e tecnologias, bem como de outros serviços e instalações abertos ao público, de uso público ou privados de uso coletivo [...] por pessoa com deficiência ou com mobilidade reduzida (Lei no 13.146/2015).

Mais especificamente, sobre acessibilidade cultural Viviane Sarraf (2018) acrescenta:

> [...] todos os indivíduos, independentemente de sua origem, classe social, experiência prévia, aquisição de deficiência ou quaisquer outros fatores socioeconômicos que os identifiquem como minorias ou integrantes de populações socialmente excluídas, têm o direito de usufruir e participar da construção do patrimônio cultural. Nesse sentido, promover a acessibilidade nos espaços culturais para pessoas com deficiência e novos públicos e propiciar o protagonismo deles é trabalhar pela garantia do direito de participação de todo ser humano na vida cultural da comunidade. (p.24)

Também são consideradas as barreiras atitudinais que, segundo a LBI, são as "atitudes ou comportamentos que impeçam ou prejudiquem a participação social da pessoa com deficiência em igualdade de condições e oportunidades com as demais pessoas".

Para que as pessoas com deficiência cheguem aos equipamentos culturais é necessário que tenham informação sobre os recursos de acessibilidade disponíveis. A ideia de criar uma agenda cultural surgiu a partir dos questionamentos em como estas informações chegam a estas pessoas e se a própria comunicação e divulgação são acessíveis.

Duas fontes de inspiração são o Guia de Acessibilidade Cultural de SP desenvolvido pelo Instituto Mara Gabrilli e o site Cultura Acessível, em Portugal. Segundo os organizadores do site do Guia, ele foi criado para "disponibilizar informações sobre a acessibilidade dos equipamentos culturais para ampliar o acesso e inclusão de pessoas com deficiência aos espaços, linguagens artísticas, conhecimento e práticas culturais" (2018).

Outro incentivo foi a fala do Professor Eduardo Oliveira da Escola de Dança em uma sessão do Cine Acessível, no quadro da ACCS Acessibilidade em Trânsitos Poéticos, com Centro de Apoio Pedagógico à Pessoa com Deficiência Visual de Salvador. Segundo ele, "a inclusão e acessibilidade só se dá com o encontro com o outro."

Desenvolvimento da Rede Iris

O projeto passou por uma espécie de "incubação" dentro da Agenda, na qual os bolsistas do programa de extensão puderam conhecer

e adquirir novos conhecimentos sobre acessibilidade e pessoas com deficiência. A partir disso, foi criada uma nova aba no site da Agenda Arte e Cultura para a Rede Iris publicar o seu conteúdo. Tudo foi elaborado pelos bolsistas do programa e por outros estudantes com e sem deficiência da Universidade Federal da Bahia.

A equipe foi composta por: Jurema Cruz Alves na parte da coordenação do projeto, produção e mapeamento; Ednilson Sacramento na consultoria em acessibilidade; Joelma Stella: na assessoria de comunicação, Camila Biondi no monitoramento das redes sociais, Amanda Palma na curadoria editorial e Luca Agra na programação do site. Para a redação de conteúdo, ficaram responsáveis: Adauto Menezes, Amanda Soares, Ednilson Sacramento, Murilo Rigaud, Mariana Gomes, Madson Souza e Ícaro Lima; para vídeo, edição e fotografia, Gabriel Oliveira; e design, Amanda Braga.

É importante ressaltar a multidisciplinariedade dos componentes da equipe da Rede Iris, com estudantes de diversos cursos: Bacharelado Interdisciplinar em Artes, Design, Tecnologia da Informação, Jornalismo, Produção Cultural, Cinema e Audiovisual, Letras.

A página começou a ser construída em setembro e foi lançada em 8 de outubro de 2019. A página contém as seguintes seções: Home, Sobre, Eventos, Reportagem, Mapeamento e Links. Para tornar o site mais acessível foram adicionadas tags para inserção das alternativas em imagens compatíveis com leitores de tela, uso de alto contraste e fonte sem serifa para uma leitura mais fácil.

Entre 1 de outubro e 3 de dezembro de 2019, foram produzidos 8 artigos e um podcast. Todo conteúdo desenvolvido pela Rede Iris foi elaborado a partir de reuniões de pauta quinzenais. Além das conversas sobre como os conteúdos seriam executados, os debates também provocaram questionamentos sobre o comportamento de cada componente diante da acessibilidade e como cada um poderia mudar seus hábitos ao socializarem com pessoas com deficiência.

Já o mapeamento, também presente na página, foi elaborado a partir da busca por iniciativas dentro da universidade ligadas à acessibilidade para o público com deficiência externo ou específicas para os estudantes com deficiência da instituição. Foi criado um questionário para enviar às pessoas interessadas em divulgar suas iniciativas, porém, não houve tempo hábil para aplicação.

Durante o Congresso da UFBA 2019 e o evento UFBA em Campo também foi possível repertoriar algumas iniciativas existentes e divulgar a própria Rede Iris para a comunidade universitária. Aconteceram algumas reuniões e encontros com docentes de iniciativas, como professoras do IBio que desenvolvem material tátil para estudantes com deficiência visual, com o NAPE e com o TRAMAD.

Foram criados perfis no Instagram (@redeiris), Facebook (@acessoiris) e um canal no Youtube para divulgação do conteúdo da página e dos eventos, de forma a ampliar o acesso a estas informações.

Discussão e Considerações Finais

A página da Rede Iris teve 1.078 visualizações entre setembro de 2019 e outubro de 2020, segundo informações coletadas pelo Google Analytics. A parceria com a "Agenda Arte Cultura" foi um incentivo para que o projeto de extensão incluísse a acessibilidade em seu conteúdo. A partir dessa vivência, a Agenda implantou o uso da hashtag #pracegover em suas redes sociais e a descrição de imagens em seu site. Além disso, as pautas que não eram diretamente sobre acessibilidade tentaram incluir pessoas com deficiências.

A presença do projeto dentro de um ambiente acadêmico é um ponto positivo para colaborar com o debate e estimular a universidade a se preocupar com esses tópicos, ainda que não deveriam ser iniciativas pontuais. A discussão sobre acessibilidade e implementação dos recursos deveria ser integrado ao longo das publicações e das atividades

de toda a comunidade acadêmica, visto que cada vez mais estudantes com deficiência estão integrando o ensino superior.

Também deve-se ressaltar a importância de ter espaços de informação qualificados e especializados em acessibilidade cultural, levando em conta de que todos os espaços e todos os veículos ao divulgar suas agendas o fizesse também com acessibilidade. Mas sabemos que isto ainda não é a realidade.

Referências

ACESSO CULTURA. CULTURA ACESSÍVEL: agenda de programação acessível. Agenda de Programação Acessível. Disponível em: www.cultura-acessivel.pt/.

BRASIL. Lei no 13.146, de 06 de julho de 2015. Institui a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência).

INSTITUTO MARA GABRILLI (São Paulo) (org.). Guia de Acessibilidade Cultural de São Paulo. Disponível em: acessibilidadecultural.com.br/sobre-nos/. Acesso em: 13 ago. 2018.

REDE Iris. Disponível em: www.agendartecultura.com.br/rede-iris/.

REDE Logos. Disponível em: www.redelogos.com.br/.

SARRAF, Viviane Panelli. Acessibilidade cultural para pessoas com deficiência – benefícios para todos. Revista do Centro de Pesquisa e Formação, São Paulo, n. 6, p. 23-43, jun. 2018.

DIÁLOGOS
SOBRE GESTÃO CULTURAL

GT 3

Gestão Cultural e Liberdade de Criação

Artigos

A ATUAÇÃO DE PEDAGOGAS E PEDAGOGOS EM PRÁTICAS CULTURAIS

Natália Ferreira Botelho - UnB - nataliafbotelho@yahoo.com.br[1]
Patrícia Lima Martins Pederiva - UnB - pat.pederiva@gmail.com[3]

Palavras-chaves: pedagogia; práticas culturais; curadoria pedagógica; mediação cultural.

Resumo: Este trabalho propõe a discussão sobre a atuação de pedagogas(os) como curadores, mediadores e organizadores de atividades educativas em projetos culturais. Por meio de metodologia autonarrativa, analisa-se as práticas presentes na trajetória profissional da autora em consonância com o curso de Pedagogia com base nos autores Libâneo (2001) e Freire (1996).

Introdução

O presente trabalho propõe a discussão acerca da atuação de pedagogas e pedagogos em projetos culturais, a partir da hipótese de que é agregadora a presença de profissionais de Pedagogia em formu-

[1] Pós-graduanda em Políticas Públicas, Infância, Juventude e Diversidade a nível de Especialização pelo Centro de Estudos Avançados Multidisciplinares (CEAM/UnB). Pedagoga pela Universidade de Brasília (UnB) e Produtora Cultural na Rede Urbana de Ações Socioculturais - RUAS. Contato: nataliafbotelho@yahoo.com.br

[2] Patrícia Lima Martins Pederiva é licenciada em Música pela Universidade de Brasília – UnB (1987); especialista em Execução Musical pela UnB (2000), mestre em Educação pela Universidade Católica de Brasília (2005), e doutora em Educação pela UnB (2009). Tem Pós-Doutorado pelo Departamiento de Psicologia Evolutiva y Educación de la Universidad Autónoma de Madrid, España. Professora do Programa de Pós-Graduação em Educação - PPGE da UnB na Linha de Pesquisa Ensino, Aprendizagem, Desenvolvimento e Subjetividade na Educação (EAPS), no Eixo de Pesquisa de Processos de Escolarização. Coordenadora do Grupo de Estudos e Pesquisas em Práticas Educativas (GEPPE). Contato: pat.pederiva@gmail.com

lações educativas nas práticas culturais. Parto do pressuposto, com base em minha vivência com projetos culturais, de que temos diversos profissionais da Pedagogia participando da elaboração e execução de projetos culturais, tanto em áreas estritamente pedagógicas, como contribuindo de outras maneiras.

E, a partir da minha experiência enquanto pedagoga em formação, apontarei a experiência pedagógica na ação cultural através do caminho metodológico da autonarrativa (CUNHA, 2009).

A oferta de cursos, oficinas e workshops em projetos culturais, são numerosas, e, com base nessas experiências, visualizo essas iniciativas como um campo de atuação de pedagogas e pedagogos.

Assim, o objetivo geral deste trabalho é demonstrar como pedagogas e pedagogos contribuem com projetos culturais e quais as possibilidades de atuação. Os objetivos específicos são analisar como os projetos culturais são organizados pedagogicamente, evidenciar os processos educativos dos projetos culturais e elencar as atividades que podem ser realizadas por pessoas com formação em Pedagogia.

Metodologia

Para realizar essa pesquisa, irei narrar minha atuação em projetos culturais, partilhando os modos em que essa atuação pode acontecer.

A escolha metodológica se justifica pela importância do percurso profissional e a prática exercida para investigação do campo profissional.

> De fato, a escrita da narrativa oportuniza aos professores participantes do estudo um mergulho interior, proporcionado não apenas pela leitura, mas sobretudo pela escrita de suas lembranças e experiências formadoras, refletindo de maneira consciente sobre os acontecimentos que realmente contribuíram para sua formação pessoal e profissional. (CUNHA, 2009, p. 10)

Trago para o trabalho, relatos de experiências profissionais em consonância com o curso de Pedagogia, bem como o destaque de documentos técnicos elaborados por mim ou com minha colaboração.

Discutirei sobre a atuação de pedagogues e seus campos de possibilidades, abrangendo os espaços escolarizados e também os espaços não-formais de educação.

Nos Resultados, trarei a experiência pedagógica em projetos culturais. Nesta parte da discussão, serão apresentadas experiências dentro de projetos culturais onde pedagogues podem contribuir a partir de ações vivenciadas por mim.

Este trabalho adotará a linguagem neutra, bem como equitária para referências aos profissionais de Pedagogia: pedagogues, pessoas com formação em Pedagogia.

> A equidade de gênero na linguagem só será garantida a partir do momento em que se repensar a forma como o tema é tratado nos ambientes educacionais, hoje disseminadores da dominação masculina nos discursos, principalmente quando não identificado o sexo da pessoa a quem se refere (GOVERNO DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL, 2014, p. 13)

Resultados

Considerando que as experiências históricas e socioculturais do indivíduo são práticas educativas que podem contribuir para o processo educativo formal, assumo esse espaço como campo de trabalho. As ações culturais estão no contexto das experiências sociais, que contribuem para a construção dos indivíduos.

Trago a experiência do Festival Internacional Pequeno Cineasta que é uma mostra de filmes realizados por crianças e adolescentes entre 8 a 17 anos de diversos países. Dentro da programação do Festival acontecem oficinas para criação de curtas-metragens e os produtos finais das oficinas compõem a programação da mostra.

Em 2018 aconteceu em Brasília (DF), a 2ª edição do projeto. Fui contratada para realizar a produção local do evento, e entre outras funções, responsável por acompanhar a realização das oficinas.

Foram três semanas de criações audiovisuais com crianças a partir de 8 anos. Pude acompanhar o processo de criação dos roteiros feito pelas crianças, o trabalho em equipe, a divisão de tarefas e os conflitos em torno da complexidade em se criar um filme.

Tal evento foi marcado pelo protagonismo e autonomia das crianças. Em uma sociedade que vemos relações autoritárias dos adultos para com as crianças, acompanhar o desenvolvimento das atividades sem intervenções desnecessárias se torna um desafio e a prática, um aprendizado contínuo.

Em espaços recreativos é comum encontrar práticas em que mediadores e tutores tenham o controle das atividades realizadas, um plano a ser seguido que não permite adaptações: "um brincar estruturado, com tempos e espaços definidos, com monitoramento e autorização de adultos, com regras definidas" (HORN; GRÄBIN; BIRKHEUER, 2016).

Na formação como pedagoga, pude aprofundar nos fundamentos que sustentam essa abordagem de estímulo, fortalecimento da autonomia e respeito pelo saber da criança e adolescente.

> O meu respeito de professor à pessoa do educando, à sua curiosidade, à sua timidez, que não devo agravar com procedimentos inibidores exige de mim o cultivo da humildade e da tolerância. Como posso respeitar a curiosidade do educando se, carente de humildade e da real compreensão do papel da ignorância na busca do saber, temo revelar o meu desconhecimento? Como ser educador, sobretudo numa perspectiva progressista, sem aprender, com maior ou menor esforço, a conviver com os diferentes? Como ser educador, se não desenvolvo em mim a indispensável amorosidade aos educandos com quem me comprometo e ao próprio processo formador de que sou parte? (FREIRE, 1996, s. p.)

A experiência do "Festival Pequeno Cineasta" me possibilitou exercitar a prática da escuta e autonomia dos autores, como parte do processo educativo.

> Não se deve esquecer que a lei principal da criação infantil consiste em ver seu valor não no resultado, não no produto da criação, mas no processo. O importante não é o que as crianças criam, o importante é que criam, compõem, exercitam-se na imaginação criativa e na encarnação dessa imaginação. Na verdadeira encenação infantil, tudo - desde as cortinas até o desencadeamento final do drama - deve ser feito pelas mãos e pela imaginação das crianças, e somente assim a criação dramática adquire para elas todo o seu significado e toda a sua força (VYGOTSKY, 2009, p. 100-101)

Em "A Arte de Rimar", que é uma oficina ministrada pelo rapper Nenzin, com o objetivo de ensinar a rima de forma improvisada em cima de melodias de Rap, iniciei um trabalho em conjunto com o idealizador, para reestruturação do projeto, sua construção pedagógica e planejamento de ações a médio prazo.

Esse projeto acontece de forma transitória desde 2013, em escolas, OSCIPs, unidades de internação, entre outras instituições. Como parte dessa reestruturação foram elaborados projetos para embasar a prática já existente das propostas de oficinas.

A justificativa do projeto apresenta aspectos importantes que envolvem essa ação cultural, desde seu valor social à sua legitimidade educativa e agregadora para a prática da educação.

> Através do improviso e elaboração de rimas, o MC apresenta no seu discurso o seu conhecimento de mundo, possibilitando diferentes construções desse conhecimento, de acordo com a resposta do seu adversário. O conhecimento a respeito da língua, leitura de mundo e sua trajetória são aspectos que surgem durante a improvisação.
>
> Pretendemos estreitar os laços entre tal manifestação cultural de rua, que é a batalha, com a língua portuguesa e manifestações tradicionais de rima (do trovadorismo aos cordelistas).
>
> A riqueza cultural e educacional da batalha improvisada é o foco a ser explorado no presente projeto (BOTELHO, 2020, p. 3).

Nesta justificativa, é evidente a fundamentação a partir de elementos alicerçados na perspectiva freireana de educação libertadora, reconhecendo o lugar essencial da manifestação cultural enquanto

agente educador. Não havendo espaço para a casualidade, a intenção pedagógica, que é prática fundamental desenvolvida no curso de Pedagogia, se faz presente em toda a formulação da proposta do projeto.

Falciroli e Borges (2012) apontam fenômenos educativos significantes no exercício de rima improvisada. A riqueza cultural da ação é dimensão que não deve ser desprezada. É preciso dispor de profissionais atentos a essa dimensão para que não seja desperdiçado seu potencial artístico e educativo.

> O freestyle no ambiente em que é produzido e a forma como é produzido pode ser um instrumento para práticas de multiletramentos, uma vez que os enunciadores não apenas usam de seu conhecimento de mundo para a produção de efeitos de sentidos, mas também apoiam-se na multiculturalidade e na diversidade linguística para produzirem enunciados nas batalhas, com o objetivo de convencer a plateia a aderir ao seu discurso, à sua voz (FALCIROLI, Tariana Leal, BORGES, 2012. p. 10).

A atuação de pedagogues neste projeto, não pretende sobrepor as ações realizadas, nem subestimar seu caráter educativo já presente, mas sim potencializar as ações para melhor desenvolvimento das atividades. Atuar como sujeito organizador das ações, promovendo a ampliação das atividades e os suportes necessários para sua realização.

No programa Jovem de Expressão, que é um projeto realizado desde 2007 e está em atividade até o presente momento, são ofertadas oficinas formativas para jovens de 18 a 29 anos, em áreas culturais: produção de eventos, interpretação teatral, discotecagem, fotografia, dança, cenografia e produção audiovisual. O programa conta com uma coordenação geral, responsável por toda a sistematização das atividades que acontecem no espaço. Na equipe, há também um consultor pedagógico, responsável por apresentar os objetivos, metas, a história do Programa e organizar a ambientação tanto dos instrutores das oficinas, quanto dos alunos.

Tanto a coordenação, quanto a consultoria, são realizadas por pedagogues, que direcionam o funcionamento do programa a partir

de princípios pedagógicos, que se apresentam desde a forma como o espaço é organizado à construção das atividades formativas.

O planejamento e execução do Programa, são realizados por equipes multidisciplinares, mas a presença de pedagogues se destaca no planejamento e execução da ação. Integro hoje, a equipe de elaboração do projeto político-pedagógico, responsável por pesquisar, elaborar e executar tecnologias que contribuam com as metas e objetivos do projeto.

O espaço físico do Jovem de Expressão se organiza para possibilitar o acolhimento e estimular a autonomia de quem frequenta o programa: não há recepção, a entrada e permanência às áreas comuns são livres, todos são responsáveis pela manutenção e cuidado do espaço.

As atividades educativas acontecem desde a organização do espaço à programação de eventos musicais que acontecem na Praça do Cidadão, onde Jovem de Expressão está localizado.

No início de cada ciclo de oficinas são apresentados às instrutoras e instrutores a história da ocupação da praça, a trajetória do programa e como ele é executado. O principal objetivo, é a sensibilização por parte dos educadores, para a história que já existe no território ocupado. Nesse momento, mais uma vez é lembrada a importância da identidade cultural para pensar o desenvolvimento das práticas educativas.

As contribuições de pedagogues perpassam também a democratização de atividades artísticas, pois a aplicação de ferramentas mediadoras trabalham nas esferas de acessibilidade, democratização de acesso e comunicação.

Por mediação entende-se aqui como processo de circulação de sentidos nos diferentes sistemas culturais, operando um percurso entre a esfera pública e o espaço singular e individual dos sujeitos. Trata-se, portanto, de uma operação cognitiva, simbólica e informal que se faz presente em processos tanto de formação quanto de educação (BARROS, 2013, p.09).

As práticas até aqui discutidas, se apresentam como a atuação de uma produtora que, enquanto estudante de pedagogia, viu no exercício da profissão, ações apoiadas pelo campo da educação.

Discussões

Eco (2016, p.153) traz dois aspectos implícitos na noção de obra de arte: a) o objeto completo e definido realizado pelo autor, e b) o objeto sendo desfrutado por uma pluralidade de fruidores. Chamo a atenção para o segundo aspecto, em que, cada indivíduo exerce o ato de fruição com suas próprias caraterísticas psicológicas e fisiológicas, sua própria formação, cultural e de acordo com o que a situação histórica possibilita. Sendo assim, parte da composição da obra de arte está na relação com quem a aprecia, é quem interage com a obra de arte que completa o sentido daquilo que foi realizado.

A mediação cultural é uma forma de propor interação e integração com o produto artístico cultural. Essas ações estão em iniciativas de arte-educação que complementam exposições artísticas, por meio de cursos, oficinas ou visitas mediadas.

> [...] Porque uma exposição não diz tudo, nem a todos, são desenvolvidos programas educativos que vêm complementar a exposição, explorando melhor a temática exposta, e dar resposta às necessidades específicas de diferentes públicos. O envolvimento do próprio público-alvo no desenvolvimento desses programas poderá garantir maior interesse e relevância (VLACHOU, ALVES, 2007. p. 101).

Atuando como ligação entre a arte e o público, a mediação atua como impulsionadora de possibilidades de interpretação artística. A atividade de mediar como uma forma de sistematizar a fruição artística e também pode ser uma ferramenta promotora de acessibilidade e democratização de públicos.

Essas ações, em geral, estão organizadas dentro de **Programas Educativos**, nos quais contribuem para melhor exploração das temáticas expostas dentro de uma curadoria. E, se adaptam para atender necessidades específicas de diferentes públicos.

São por meio desses programas que os museus e centros culturais recebem escolas, organizam visitas guiadas e propõem atividades centradas em determinados grupos.

Na Bienal do Mercosul, um dos primeiros projetos de Artes Visuais no Brasil que ressaltou o caráter pedagógico da arte e cunhou o termo "curadoria educativa", nos traz a experiência da curadoria e da mediação cultural na 8ª edição da Bienal do Mercosul:

> No programa de mediação, deu-se ênfase a essas estratégias indutivas e dialógicas, utilizando-se inclusive as ideias da pedagogia crítica de Paulo Freire e as dinâmicas de grupo de Augusto Boal com a finalidade de se traçar uma linha direta com a rica tradição pedagógica do Brasil (HELGUERA, HOFF, 2011 p. 6).

Historicamente, o conceito de Curadoria Artística consiste em conceber uma programação ou exposição em torno de um conceito ou tema.

> No universo das artes, o sentido moderno, tradicionalmente atribuído ao termo, surgiu no contexto dos museus europeus do século XVIII como desenvolvimento da função de conservador. Desde então, a prática da curadoria refere-se, de modo geral, à função daquele que é responsável pela organização de todas as etapas de uma exposição e é popularmente relacionada a uma expressão do gosto, da sensibilidade e do conhecimento do curador (DEGELO, 2016, p.16).

O termo, convencionalmente usado nas Artes Visuais, contempla também as outras linguagens artísticas e seu cárater pedagógico pode ser extremamente relevante para a construção de processos curatoriais. Sendo o curador, o profissional que realiza a escolha de uma programação musical, teatral ou audiovisual. Será através de sua proposta que o conceito por trás de uma mostra ou festival toma forma e ganha identidade. A Curadoria assume visões de mundo para compartilhar com o público, as escolhas políticas, sociais e estéticas que embasam seu trabalho.

Em cárater de exemplo, aponto a definição curatorial do "Festival Taguatinga de Cinema", que é um festival audiovisual que acontece há 22 anos na RA Taguatinga do Distrito Federal. Na edição realizada

em 2020 foi apresentado os seguintes apontamentos sobre o processo curatorial do projeto:

> O Festival Taguatinga de Cinema celebra, desde a sua 1ª edição, em 1998, filmes que investem na construção de novos imaginários a partir de narrativas contra hegemônicas, valendo-se dos corpos que vibram na contramão do panorama de idealização da sociedade de consumo, desafiam tabus e o culto à padronização, migrando da margem para o centro de si mesmos, como forças da Natureza.

Acolhemos, ano após ano, por vocação e missão, filmes engajados no combate às injustiças sociais, às violências estruturais, ao racismo e ao machismo fundantes da sociedade brasileira; filmes que são, ao mesmo tempo, farol e espelho para o público do festival, nutrindo nele, em linguagens múltiplas, o amor e a confiança, a coragem de ser o que se é, a conscientização e o desejo de militância e ativismo político e social. (FESTIVAL TAGUATINGA, festTaguá 2020, 2020)

A partir do trabalho desta curadoria, as obras do Festival Taguatinga dialogam com a possibilidade de construir produções audiovisuais fora da norma vigente da indústria cultural.

O Festival Favela *Sounds* também é um projeto que chama a atenção pela sua curadoria. As escolhas inovadoras a cada edição, apresentam artistas de periferia, por vezes ainda desconhecidos e montam uma programação harmoniosa com representatividade social e racial.

> Em 2018, o festival finca sua inspiração no movimento Afrofuturista. Nascido na década de 1960, o Afrofuturismo foi um grito da população negra quanto à sua existência, resistência e à valorização de sua cultura, tornando-se um importante movimento cultural que inspira a importância da identidade negra para a construção do futuro. Essa estética permeia toda a terceira edição do Favela Sounds, sendo base para a identidade visual – criada pelo grafiteiro/artista plástico POMB – e inspiração para a curadoria, que traz nomes como Rico Dalasam (SP), Keila (PA), Hiran (BA) e Flora Matos (DF/SP). (VIDA LOKA, 2018)

Dentro do campo de Curadoria, surge o conceito de Curadoria Pedagógica ou Curadoria Educativa, para dirimir o abismo que

coloca a mediação cultural como tradução do trabalho da curadoria (BORBA, 2019).

> Em meados dos anos 1990 verificamos a recorrência de atividades e projetos que refletem sobre o papel educacional da arte para além de si mesma, perpassando não apenas a criação artística, mas também a função educativa do museu e o trabalho curatorial (BORBA, 2019, p. 224)

Reconhecendo o processo curatorial como um fenômeno educativo, busca-se, no campo da Educação, o embasamento necessário para transpor a obra de arte, para o diálogo com o público que a recebe.

> A curadoria contemporânea está marcada por uma volta à educação. Formatos, métodos, programas, modelos, condições, processos e procedimentos educativos penetraram em ambas práticas curatoriais e artísticas contemporâneas e em seus concomitantes quadros críticos. Não significa simplesmente propor que os projetos de curadoria têm adotado cada vez mais a educação como tema mas, em vez disso, afirmar que a curadoria tem operado cada vez mais no sentido de uma práxis educacional expandida (O'NEILL; WILSON, 2010, apud BORBA, 2018, p. 35).

A partir do estudo da ciência da educação, busca-se a fundamentação neste campo para contribuir com a prática artística. Os termos "educativo" ou "pedagógico" apresentados nesse conceito de curadoria, não necessariamente estão vinculados ao ofício de pedagogues. Tratam de artistas, curadores que se empenham em adotar práticas educativas como forma de aprimorar a comunicação da obra de arte.

Como outro formato de atividade educativa dentro de uma programação, temos as atividades formativas, que se firmam como ações educativas declaradas dentro de macroações artísticas-culturais realizadas.

A fim de desenvolver formação artística ou técnica na área cultural, são oferecidas atividades formativas dentro da programação dos projetos. Estas formações podem se dirigir ao público geral com o objetivo de criar o interesse inicial em uma determinada área, e/ou para promover uma formação complementar para um público específico.

Como públicos específicos, entende-se artistas e produtores com intenção de ter uma formação específica ou mesmo o público geral frequentador de uma determinada ação que queira se dedicar ao tema. Assim como, as instituições escolares, que se dispõem a receber projetos extracurriculares direcionados aos estudantes.

Como é o exemplo do projeto "Periferia 360º" que, "com o objetivo de qualificar o acesso à cultura urbana, diferentes coletivos do Distrito Federal se uniram para levar oficinas de discotecagem, dança, grafite e pipa a estudantes dos ensinos fundamental e médio da rede pública." (MARTIMON, 2017)

Tem sido uma tendência nas produções culturais no Distrito Federal ofertar atividades formativas como parte de uma programação ampla que inclui shows, mostra de filmes e espetáculos teatrais.

O "Festival Cena Contemporânea", evento internacional de Artes Cênicas que acontece desde 1995 em Brasília, e é uma iniciativa de grande referência para a produção cultural do Distrito Federal, descreve suas atividades formativas como

> espaços de encontros e intercâmbio entre artistas locais, nacionais e internacionais, uma oportunidade de troca de informações e experiências, a partir de diversas abordagens criativas e metodológicas propostas pelos convidados e grupos que compõem a programação do Festival. (CENA CONTEMPORÂNEA, 2019)

A partir dessa descrição, entende-se que essas atividades se direcionam à artistas do Distrito Federal como espaço de compartilhamento de experiências voltado para a formação artística de quem participa.

Já no programa "Jovem de Expressão", ação que acontece há 10 anos na RA Ceilândia, consolidado como propulsor de formação para as áreas de cultura e arte, tem em suas oficinas, outros públicos e objetivos em comparação ao "Cena Contemporânea":

> O Programa Jovem de Expressão oferece oficinas artísticas e de comunicação para fortalecer a diversidade das linguagens culturais e a formação de jovens para atuar na operação e na oferta

> de produtos culturais. São atividades que promovem a economia criativa centrada nas identidades jovens urbanas e suas mais diversas expressões. (REDE URBANA DE AÇÕES SOCIOCULTURAIS, 2018, p. 5)

Este desenvolve-se no campo da ação sociocultural, explorando atividades artístico-culturais para trabalhar aspectos da vida social.

Neste artigo, foram apresentados conceitos em torno do fazer cultural, e as atividades que acontecem nesse campo, compreendendo que tal elaboração é o resultado de preferências, escolhas e objetivos a serem empreendidos.

Considerações finais

Este trabalho se propôs a demonstrar como pedagogues contribuem e podem atuar em projetos culturais. E, a partir das ações descritas e relatos apresentados, as possíveis contribuições foram apresentadas.

A análise de como os projetos culturais se organizam pedagogicamente e a identificação de processos educativos nas práticas, puderam ser realizadas a partir da autonarrativa, onde as ações práticas dialogam com as proposições teóricas de autores trazidos para a pesquisa.

Discorri sobre algumas possibilidades do trabalho de pedagogues em projetos culturais, no entanto, tal pesquisa se mostra introdutória frente ao campo de investigação apresentado até aqui. Considero essenciais, pesquisas sobre o tema tratado neste trabalho, para a valorização de pedagogues em espaços não-formais de educação, bem como para apresentar para egressos do curso de Pedagogia, algumas das possibilidades desta formação profissional.

É necessário avançar na discussão acerca dos campos de possibilidades de trabalho de pedagogues para que se tenham cada vez mais investigações acerca destas variadas atuações.

Visualizo que o campo da educação, no que tange a atuação em ações culturais, obteve avanços a partir das discussões recentes sobre curadoria educativa e mediação cultural, ao avaliarmos que essas pesquisas estão presentes nas atuais reflexões e produções artísticas.

Reconhecer o local de pedagogues na cultura é valorizar a produção de conhecimento artístico sistematizado (SFORNI, 2008, p. 8).

Referências

BARROS, José Márcio. Mediação, Formação, Educação: duas aproximações e algumas proposições. Revista Observatório Itaú Cultural:OIC – N. 15(dez.2013/maio2014) São Paulo: Itaú Cultural, 2013. p. 08- 14. BARBOSA, Ana Mae e Coutinho, Rejane Galvão. Arte/Educação como mediação cultural e social. São Paulo: UNESP,2009.

BORBA, Andressa Cristina Gerlach. Curadoria educativa em museus de arte: três perspectivas. Orientadora: Bruna Wulff Fetter. 2018. 196 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em História da Arte) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Porto Alegre, 2018. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/193846>. Acesso em: 29 nov. 2020.

BORBA, Andressa C.G.. Sobre o ofício do curador pedagógico: gênese do termo, virada educativa e desdobramentos. Ícone: Revista Brasileira de História da Arte, v. 4, p. 218-239, 2019.

BOTELHO, Natália Ferreira. Formulário de Inscrição FAC Apresentações Online. A Arte de Rimar. Fundo de Apoio à Cultura. SECEC-DF. Brasília, p. 8, 2020.

CENA CONTEMPORÂNEA. A História do Festival. Disponível em: <http://cenacontemporanea.com.br/2019/atividades-formativas-19/>. Acesso em 17 Set. 2020.

CONSELHO NACIONAL DE EDUCAÇÃO (Brasil). Conselho Pleno. Parecer CNE/CP n. 5/2005. Diretrizes curriculares nacionais para o curso de pedagogia. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 15 Maio 2006.

CUNHA, Renata Cristina da. A pesquisa narrativa: uma estratégia investigativa sobre o ser professor. GT 2. V Encontro de Pesquisa em Educação. Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Educação. 18 a 20 de março de 2009. Universidade Federal do Piauí (UFPI), 2009.

DEGELO, Sarah Caramaschi. Curadoria musical: contextos, problemas e regulações. 2016. 83 f. Dissertação (Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/19115>. Acesso em 08 Out. 2020.

ECO, Umberto. A definição da Arte. 1ª edição. Tradução de Eliana Aguiar. São Paulo: Record, 2016.

FALCIROLI, Tariana Leal, BORGES, Rosângela Rodrigues. Freestyle: manifestação linguístico-cultural. Revista (Entre Parênteses), v. 1, n. 1, 2012. p. 1-13.

FESTIVAL TAGUATINGA. festTaguá 2020. Disponível em: <https://festivaltaguatinga.com.br/index.html#21_anos>. Acesso em 07 Out. 2020.

FREIRE, Paulo. Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa. 25ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 1996. – (Coleção Leitura). E-book.

FREIRE, Paulo. Ação cultural para a liberdade. 5ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1981. 149 p.

GOVERNO DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL. Secretaria de Políticas para as Mulheres. Manual para Uso não Sexista da Linguagem: O que bem se diz bem se entende. Porto Alegre, 2014. PDF. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3034366/mod_resource/content/1/Manual%20para%20uso%20n%C3%A3o%20sexista%20da%20linguagem.pdf> Acesso em: 04 Nov. 2020.

HELGUERA, P.; HOFF, M. Pedagogia no campo expandido. Porto Alegre: 8ª Bienal do Mercosul, 2011.

HORN, Cláudia Inês; GRÄBIN, Camila; BIRKHEUER, Carine. O Brincar Institucionalizado No Playground De Um Shopping: "Está Perdendo Tempo Aqui do Meu Lado". Revista COCAR, Belém, PA, ano 2016, v. 10, ed. 19, p. 191-209, 28 jun. 2016. Disponível em: <https://periodicos.uepa.br/index.php/cocar/article/view/791>. Acesso em: 4 dez. 2020.

LIBÂNEO, José Carlos. Pedagogia e pedagogos: inquietações e buscas. Curitiba: Educar, n. 17, p. 153-176. 2001. Editora da UFPR.

MARTIMON, Amanda. Coletivos oferecem oficinas do Periferia 360º em escolas públicas do DF. Agência Brasília, Brasília, s. p., 27 ago. 2017. Disponível em: <https://www.agenciabrasilia.df.gov.br/2017/08/27/coletivos-oferecem-oficinas-do-periferia-360o-em-escolas-publicas-do-df/>. Acesso em: 8 nov. 2020.

PEQUENO CINEASTA. Making of Oficina Pequeno Cineasta - Turma 32. Rio de Janeiro: 23 Maio 2019. Youtube: Pequeno Cineasta. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=0Y28VP6KylY>. Acesso em: 20 Nov. 2020.

REDE URBANA DE AÇÕES SOCIOCULTURAIS. A Juventude Empreendedora - JEX Anuário 2018. Brasília, DF. Nov. 2019. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/0B5IuFMqF-x_GNWdraVN2MzlabExiTjd6M0xxYkpCTmMyUjlN/view>. Acesso em: 17 set. 2020.

SFORNI, M. S. F. Aprendizagem e desenvolvimento: o papel da mediação. In: CAPELLINI, V. L. F.; MANZONI, R. M. (Org.). Políticas públicas, práticas pedagógicas e ensino-aprendizagem: diferentes olhares sobre o processo educacional. Bauru: UNESP/FC; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2008.

FAVELA SOUNDS. Afrofuturismo & #FavelaSounds2018: Chama no visu novinnn!. Brasília 21 de Setembro de 2018; Facebook: /favelasounds. Disponível em: <https://www.facebook.com/favelasounds/posts/1011588834568723 1/>. Acesso em: 07 Out. 2020.

TEATRO GARAGEM. OFICINA: A arte de Rimar com MC Nenzin. Brasília, 04 de Agosto de 2020; Facebook: /teatrogaragemdf. Disponível em: <https://www.facebook.com/teatrogaragemdf/photos/a.926816220741747/3094887987267882>. Acesso em 29 Nov. 2020

VIDA LOKA. Festival Favela Sounds 2018 traz cultura e música das periferias do Brasil em programação gratuita. Disponível em: <https://www.vidaloka.net/festival-favela-sounds-2018-traz-cultura-e-musica-das-periferias-do-brasil-em-programacao-gratuita#Festival_Favela_Sounds_2018_traz_cultura_e_musica_das_periferias_do_Brasil_em_programacao_gratuita>. Acesso em: 07 Out. 2020.

VLACHOU, Maria, ALVES, Fátima. Acessibilidade nos Museus. In: Serviços Educativos na Cultura, coleção: Públicos nº 2, cap. III, p. 98, 2007.

VYGOTSKY, Lev S. (Lev Semionovich). Imaginação e criação na infância: ensaio psicológico. São Paulo: Ática, 135 p., 2009.

MEDIAR PÚBLICOS CONTROVERSOS: POR UMA POLÍTICA INSTITUCIONAL AGONISTA

Diogo de Moraes Silva[1]

Palavras-chaves: arte contemporânea, curadoria, mediação cultural, públicos.

Resumo

Dedicada a pensar os atos de recepção dos públicos das artes visuais contemporâneas no Brasil, esta comunicação trata dos ataques a exposições ocorridos em 2017. Tomam-se as controvérsias deflagradas por gestos de repúdio a eventos e obras artísticos como ensejo para problematizar as políticas culturais e institucionais em artes visuais, assim como os modos de fazer curatoriais.

A presente comunicação procura abordar as problemáticas colocadas em cena pelas reações de ataque a eventos artísticos – e pelas controvérsias culturais, políticas e morais daí emergidas – ocorridas principalmente no segundo semestre de 2017, em diferentes cidades e instituições brasileiras. Ao mesmo tempo, adota um ângulo de percepção dos fatos propício a trazer para o primeiro plano especificidades da instância

[1] Assistente técnico na Gerência de Estudos e Desenvolvimento do Sesc São Paulo (GEDES-SESC SP); doutorando no programa Interunidades em Estética e História da Arte, na linha de Metodologia e Epistemologia da Arte, na Universidade de São Paulo (PGEHA-USP); mestre em Artes, na linha de Poéticas Visuais, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP); e licenciado em Artes Visuais pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Email: diogodemoraes@gmail.com

dos públicos das exposições de arte contemporânea, levando em conta as camadas de mediação entre estes e as obras artísticas, em especial as curadorias e seu papel proeminente na engrenagem institucional. Nosso foco, aqui, são os segmentos do público que, em desacordo com agendas emancipatórias e libertárias, repudiaram mostras, obras e performances que de algum modo as cultivavam, no sentido de boicotá-las ou mesmo censurá-las, a depender do ponto de vista que se adote.

Tendo em vista um fenômeno que, distante de arrefecer, segue assediando de diferentes maneiras o campo artístico e suas instituições, nos parece inadiável enfrentar a discussão de como podemos, e devemos, nos reposicionar – enquanto agentes culturais e institucionais desejavelmente afeitos ao dissenso e à necessária construção de canais democráticos aptos a conferir-lhe parâmetros e consequência política – frente a tais formas de atuação dos públicos (e de seus representantes políticos, hoje ocupantes dos principais postos de poder no país), aproveitando a oportunidade para refletir acerca de algumas de suas motivações e implicações.

Assim, optamos por indagar esse cenário a partir de preocupações caras à mediação cultural, que tem na atenção às demandas e às iniciativas não raro disruptivas dos públicos uma de suas vertentes capitais de investigação e intervenção. As considerações a seguir buscam lidar com as indigestas manifestações daqueles que podemos designar, em alusão aos referidos fatos, como "públicos controversos". Nosso intuito, com isso, é contribuir para subsidiar uma política institucional, no âmbito das artes visuais, disposta e capaz de mediar os antagonismos deflagrados por atores sociais cujos valores contrastam com certo progressismo assumido por vertentes da produção artística contemporânea, tendo como horizonte a dinâmica agonística postulada por Chantal Mouffe (2015).

* * *

É notória a centralidade assumida, nas últimas décadas, pela função curatorial "independente" no delineamento dos eventos institucionais em artes visuais, mais precisamente suas exposições. A responsabilidade atribuída à figura do curador autônomo, e aos seus respectivos condões discursivo e social, é patente em bienais, centros culturais, institutos de arte contemporânea, galerias públicas e comerciais e, também, nos próprios museus.

Exemplo ilustrativo da concentração de decisões *conceituais* nas mãos desse agente em específico pode ser observado na 27ª Bienal de São Paulo (2006), "Como viver junto".[2] Com curadoria geral de Lisette Lagnado[3], essa edição da mostra foi a primeira a abrir mão das "representações nacionais" dos países participantes, aos quais cabia, até então, escalar suas delegações para o evento paulistano, o maior e mais longevo do segmento na América Latina.[4] Sem entrar no mérito da pertinência dessa mudança no programa da mostra, pode-se afirmar que ela aponta para a consolidação do protagonismo curatorial de viés autoral e independente no desenvolvimento das exposições promovidas pelas instituições – contratantes do trabalho e especialidade em questão. Investido de poder e reconhecimento,[5] tal curador goza da prerrogativa de definir a orientação temático-conceitual-operativa do projeto por ele conduzido – o chamado "partido curatorial" –, além de proceder a escolha (mais ou menos aberta a contribuições ou colaborações) dos artistas e das obras que irão integrá-lo.

No caso dos museus – particularmente os brasileiros, dada a fragilidade de suas políticas de constituição de acervos –, os curadores têm atuado, sobretudo, em mostras temporárias, com lotes e peças

[2] Catálogo disponível em: <http://www.bienal.org.br/publicacoes/7056>. Acesso em: 03mar. 2021.

[3] E co-curadoria de Adriano Pedrosa, Cristina Freire, José Roca e Rosa Martínez, além de Jochen Volz, curador convidado.

[3] Até 2006, a escolha de artistas se baseava em representações nacionais, passando por órgãos oficiais e embaixadas dos países contemplados.

[4] Alguns curadores dirão que mais simbólico do que material.

provenientes de distintas coleções, mediante diferentes condições, e menos em pesquisas, projetos e exposições de fôlego e longa duração, dedicados aos seus próprios acervos. Essa tônica está baseada na "lógica do evento", com todo o marketing cultural, *networking*, visitantes e visibilidade que suas realizações efêmeras e muitas vezes atraentes impulsionam. Implicado nessa agenda de eventos, o curador atua *por projeto*, mais como um prestador de serviços temporários e sob demanda (como exige a cartilha neoliberal) do que como membro efetivo do corpo técnico do museu, ou das instituições congêneres – em que pesem algumas exceções, que aliás confirmam a regra.

Viabilizadas, em sua maioria, com recursos oriundos de leis de incentivo apoiadas na isenção fiscal das empresas, as exposições e projetos temporários tornaram-se predominantes no panorama artístico-institucional brasileiro. Num arranjo cultural (não caberia chamá-lo de "política") em que o eventual se faz hegemônico, sendo financiado com dinheiro público manejado pela iniciativa privada de acordo com seus interesses e prioridades, corporações estranhas à instituição artística é que "dão as cartas do jogo", tomando para si, em virtude do seu poder financeiro, parte significativa das decisões *estratégicas* desse circuito institucional. O curador, com sua vocação circulante e seus capitais artístico e social, é chamado para fazer essa problemática engrenagem funcionar, produzindo a liga conceitual (e operacional) necessária aos eventos artísticos, assim como arregimentando os artistas para lhes conferir corpo com suas obras e performances.

Aliás, nos dois casos de maior repercussão durante o segundo semestre de 2017 – quando foram atacadas a exposição "Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira", no Santander Cultural, em Porto Alegre, e a performance La Bête, do artista Wagner Schwartz, integrante do 35° Panorama da Arte Brasileira, "Brasil por multiplica-

[6] Ambos os eventos se enquadram na categoria "exposição temporária", ainda que no caso do Panorama da Arte Brasileira, do MAM-SP, trate-se de um projeto histórico, vigente há cinco décadas.

[7] As aspas se devem ao fato de que não se trata de patrocínio direto, realizado com dinheiro privado, mas de mecenato praticado com recursos públicos deduzidos do imposto de renda dessas corporações.

ção", no Museu de Arte Moderna de São Paulo[6] – chama atenção que os "mantenedores"[7] das instituições artísticas promotoras das referidas exposições sejam o banco Santander e, no caso do MAM-SP, os bancos Bradesco e Itaú, além da telecomunicadora Vivo e da CPFL Energia. Faz-se necessário ponderar, contudo, que a ingerência por ocasião dos ataques fora praticada especificamente pelo Santander em seu centro cultural,[8] tema que retomaremos mais à frente.

Não caberá repor detalhadamente, nesta comunicação, os acontecimentos desencadeados por esses eventos artísticos e pelas apropriações narrativas de seus conteúdos por setores alinhados à direita – inflamados pelo Movimento Brasil Livre (MBL). Cabe, isto sim, indagar como o referido modus operandi institucional, e o correlato plantel de curadores periodicamente convocados para o desenvolvimento de projetos pontuais que compõem a programação dos equipamentos de arte no país, concebem a instância dos públicos endereçados por suas iniciativas – materializadas na onipresente e repisada forma da "exposição temporária".

Nesse arranjo, o público é geralmente tido como uma empiria classificável, mensurável e administrável. Sua presença nas mostras importa, sobretudo, em função dos níveis quantitativos de visitação – indicativos do êxito do projeto, como mero sinal do seu sucesso, ou não.[9] A alavanca para o afluxo do público compete, por um lado, às estratégias de divulgação adotadas pelas instituições e seus "mantenedores", não raro com campanhas publicitárias distribuídas em diversos meios de comunicação, e, por outro, aos departamentos educativos dessas instituições, habituados a classificar, atrair e subsidiar os visitantes conforme um tipo de compreensão abstrata do que sejam os públicos, via de regra subdivididos e identificados pelas rubricas: "escolar", "familiar", "universitário", "infantil", "jovem", "da terceira idade", "com necessidades especiais", "VIP" etc. Através dessas

[9] Sobre essa concepção reducionista do público, ver: WU, Chin-Tao. "A absorção da cultura empresarial: instituições artísticas a partir da década de 1980". In: _____, Chin-Tao. Privatização da cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80. São Paulo: Boitempo; Sesc São Paulo, 2006. p. 145-179.

categorias algo genéricas, programas são desenvolvidos no sentido de proporcionar (e alavancar) o acesso às exposições.

Já os curadores, comumente desinteressados e distantes das discussões acerca dos públicos e das complexidades envolvidas na posição receptora, nutrem um tipo de fé conveniente na capacidade que arte teria de tocar a todos, indiscriminadamente, à revelia do capital cultural proporcionado, entre outros, por uma iniciação familiar precoce às artes, por uma educação escolar consistente, pelo acesso assíduo aos equipamentos e às práticas culturais "legítimas" e às suas (não poucas) exigências – aspectos que o sociólogo Pierre Bourdieu e seus pares demonstram, através de pesquisas abrangentes e exaustivas, como decisivos para a relação fruitiva e duradoura das pessoas com exposições e obras artísticas (BOURDIEU et al., 2003).

Em entrevista por nós realizada, em 2018, com a curadora independente Daniela Labra (MORAES, 2018, p. 173), responsável pelo projeto de Frestas – Trienal de Artes 2017, "Entre Pós-verdades e Acontecimentos", no Sesc Sorocaba – mostra internacional temporária que, a exemplo dos casos já citados, também sofreu investidas repudiantes por parte do público e de agentes políticos da cidade do interior do estado de São Paulo –, a profissional afirma que os públicos de uma exposição são em geral constituídos por pessoas com origens e formações variadas, e que a possibilidade de se emocionarem com um trabalho de arte contemporânea condiz a algo factível a qualquer uma delas, bastando para isso sua *disponibilidade* para experienciar a obra.[10] É possível notar em sua aposta uma ênfase descontextualizada no indivíduo e em sua pretensa disposição e capacidade de se encantar com a arte, denotando um tipo de entendimento descolado de preocupações de natureza sócio-formativa e, ademais, desprovido de atenção às diferentes sensibilidades e propensões daqueles que se relacionam com a arte.

[10] Nas palavras de Labra: "Qualquer um pode se emocionar com distintas propostas de arte, bastando estar disponível para tal" (MORAES, 2018, p. 173).

Se, no caso da instituição de arte, os públicos são comumente concebidos e administrados como entidade validadora e, também, beneficiária das ofertas culturais que buscam lhes atrair, os curadores, por sua vez, tendem a compreendê-los em sentido idealizado, presumindo visitantes abertos, interessados e aptos a serem sensibilizados pelas obras dos artistas e por seus próprios discursos curatoriais – que ocupam lugar privilegiado nas mostras, enquanto plataforma conceitual de exibição e articulação entre as obras. Nessas atribuições *externas,* caraterizadas por expectativas apriorísticas e extemporâneas, são negligenciados justamente os públicos que se autoproduzem discursivamente, em *ato*; e, por conseguinte, as suas reações emergentes – que não se deixam prever.

Essa *autoprodução* do público se dá em termos performativo e participativo, na relação com os enunciados expositivos. Nesse registro, o público atua *sendo* um tipo de fruidor, *habitando* certo lugar social, dispondo de determinados meios e gêneros discursivos, sentindo-se mais ou menos motivado por um horizonte normativo específico e, ademais, interagindo mediante parâmetros ideológicos. Michael Warner (2002, p. 68), crítico literário responsável por essa outra concepção de público, de cunho relacional e imanente, dirá que o mesmo se coloca temporariamente em tal posição à revelia das instituições e das prescrições de quem quer que seja (o que o autor identifica como "marcos externos" ao público), dedicando sua atenção e relacionando-se com discursividades – entre elas, as obras de arte e os partidos curatoriais – a partir de aspectos que lhes dizem respeito como um público. Os modos de recepção e apropriação praticados por esse público não podem ser antecipados e tampouco geridos por quem produz e/ou difunde um discurso. Trata-se, portanto, de conceber o público em sentido discursivo.

Esse entendimento alternativo da posição de público, por recusar a antecipação do papel e da condição de quem o performa, mostra-se muito mais propício para lidar com a emergência de respostas ines-

peradas e "inadequadas", como nos casos envolvendo as exposições "Queermuseu" e "Frestas", além da performance La Bête. Parece-nos que essa compreensão do ato de recepção contribui para tornar legível e abordável as questões pautadas pelos públicos em suas reações de rejeição e repúdio à arte – diferentemente das chaves instrumentais e positivadas acionadas corriqueiramente pelas instituições e pelos curadores, as quais se viram drasticamente frustradas pelos ataques em tela.

A proposito disso, vale evocar a compreensão de Natalie Heinich (2011, p. 84) acerca das rejeições a que a arte contemporânea se vê exposta. Nela, a socióloga relaciona os desacordos manifestos pelos públicos "não iniciados" no contato com obras e exposições com a radical diferença entre, de um lado, as referências e valores mobilizados por estes em seus atos de recepção e, de outro, os meios e preocupações trabalhados pelos agentes da arte em seus discursos, circunstância que não raro produz "abismos" de comunicação e entendimento entre tais instâncias.

Os agentes da arte, ao se verem interpelados por reações indignadas dos "não iniciados" – aqui associados a um perfil ultraconservador –, apelam frequentemente para o argumento da incompreensão dos mesmos, abrindo mão daquela idealização anterior dos públicos. Assim, afirmam que alguns deles não conseguem distinguir as metáforas das apologias – como se pôde verificar, por exemplo, na resposta "especializada" àqueles que enxergaram elogio à zoofilia na obra Cena de interior II (1994), de Adriana Varejão, integrante da "Queermuseu". Ao se limitarem a apontar tais reações como "equívocos", ou mesmo "má fé", esses agentes perdem a oportunidade de repensar suas próprias políticas institucionais e modos de fazer curatorial e expositivo – o que envolveria rever criticamente o entendimento e o papel reservado ao público nesse âmbito. A constatação a seguir, de Heinich, é impiedosa a esse respeito: "se os leigos têm clara dificuldade para compreender a arte contemporânea, os iniciados [agentes institucionais e curadores

incluídos] não estão mais bem equipados para 'compreender' a incompreensão dos leigos" (HEINICH, 2011, p. 89).

Por conta dessa incompreensão de base, os atores institucionais e curadores ficam muitas vezes sem saber o que fazer quando suas pressuposições acerca dos públicos não se confirmam na prática. Parte do enfrentamento do imbróglio passaria, então, pela consideração das seguintes questões: como proceder quando a disponibilidade do público se orienta, não para a conexão e o encantamento, mas para a indisposição, a rejeição e, em certos casos, o repúdio de matiz reacionário? Em que medida o modelo de exposição temporária é capaz de funcionar como fórum de discussão – não somente entre especialistas e iniciados, mas também com públicos não versados? Dito de outro modo, que lugar têm a negação e os respectivos antagonismos na dinâmica cultural em geral, e nas práticas institucionais da arte em particular?

Abrindo a lente de nossa abordagem, recorremos ao pensamento de Mouffe (2015, p. 03), mais especificamente à sua constatação do "caráter inerradicável do antagonismo" no processo democrático. Em sua análise acerca da "animosidade" inerente à sociabilidade humana, a cientista política alerta para as consequências desastrosas da negação do antagonismo nas democracias liberais, baseado num enganoso consenso neoliberal. Segundo ela, a ausência de canais por onde os conflitos possam assumir forma legítima, de viés "adversarial", leva a confrontos extremados, antidemocráticos, entre "inimigos" que buscam a eliminação um do outro – uma vez que, em lugar de se insurgirem contra o projeto político de seu oponente, atacam-no com base em critérios morais, mediante a oposição entre o bem e o mal. O antídoto a isso reside, em contrapartida, numa "vibrante esfera pública 'agonística' de contestação", na qual diferentes posições políticas – relativas aos costumes, mas não só a eles – possam ser identificadas e confrontadas, tendo em vista a produção (e enfrentamento) de hegemonias, não de guerras.

Ao transpor essa compreensão do político para o contexto da arte, a crítica e historiadora Claire Bishop acusa a renitente tentativa, da parte de curadores e artistas ligados à influente vertente relacional (Cf. Nicolas Bourriaud e seu time de artistas), de evitar conflitos e, além disso, de buscar suturar fissuras sociais, em lugar de encarar suas contradições estruturais e, assim, topar os dissensos. Contrapondo-se a essa tendência conciliatória e enganosamente apaziguadora, Bishop(2011, p. 121) ecoa o pensamento de Mouffe, e de seu parceiro Ernesto Laclau, afirmando que "uma sociedade democrática é aquela em que as relações de conflito são sustentadas e não apagadas". Por metonímia, podemos afirmar que uma instituição de arte comprometida com o processo democrático é aquela que sustenta os conflitos e não os escamoteia. Parte dessa "sustentação" passa por discriminarmos, em meio ao estardalhaço de certas manifestações, as questões e posições políticas que estão sendo de fato defendidas pelo público e, por conseguinte, as exigências que trazem consigo.

Vejamos, pelas óticas de uma curadora e de uma militante do MBL, o caso da exposição "Queermuseu", em sua montagem original no Santander Cultural. Para Daniela Labra, na entrevista mencionada, o problema reside na natureza censora das reações de alas ultraconservadoras da sociedade civil e de movimentos políticos diante de obras e eventos artísticos que teriam afrontado seus valores, crenças e visões de mundo (MORAES, 2018, 176). Contudo, a censura propriamente dita foi exercida, em última instância, pelo Santander Cultural, que sediou a mostra e acabou tomando a iniciativa de fechá-la abrupta e unilateralmente, antes do período previsto, mediante alegações como: "ouvimos as manifestações e entendemos que algumas das obras [...] desrespeitavam símbolos, crenças e pessoas, o que não está em linha com a nossa visão de mundo".[11] Por sua vez, a então coordenadora do MBL no Rio Grande do Sul, Paula Cassol, defende que as ações das

[11]Nota completa disponível em:<https://www.facebook.com/santanderbrasil/posts/10154720373470588/>. Acesso em: 03mar. 2020.

[12] Para acessar outros comentários de Paula Cassol: <https://veja.abril.com.br/blog/rio-grande-do-sul/nao-vejo-censura-diz-coordenadora-do-mbl-sobre-fim-de-mostra/>. Acesso em: 3mar. 2020.

pessoas que se insurgiram contra a exposição se caracterizavam não como censura, mas como boicote, acrescentando, em alusão à instituição promotora: "retiraram a exposição porque quiseram". [12]

O argumento da militante quer nos convencer de que se tratou de uma manifestação de desacordo frente a um tema de abrangência pública, o que corresponderia ao exercício da cidadania. A despeito do caráter questionável dessa defesa por parte de Cassol, ela ao menos conclamava a uma tréplica tão "cidadã" quanto o possível boicote à exposição. Ou seja, instaurar um verdadeiro debate público no contexto da mostra, envolvendo diferentes setores da sociedade. As perguntas que se impõem, no entanto, são: como proceder desse modo num cenário tão vulnerável, em que os interesses de ocasião de uma instituição financeira são soberanos aos desígnios da arte e de seus agentes? E, ainda, que disponibilidade e capacidade têm esses agentes, a começar pelos curadores-proponentes, para debater com o público leigo e conservador?

Mesmo num caso mais favorável como o de "Frestas", em que a exposição foi mantida em cartaz até a data prevista para o seu encerramento, com o necessário respaldo do Sesc, o que pudemos constatar foi uma baixa disponibilidade de Labra – que vive entre Berlim e Rio de Janeiro – para levar o debate in loco adiante. Indagada se, em função das questões urgentes trabalhadas pela mostra (ligadas a problemáticas de gênero, raça, território, minorias, políticas partidária e autônoma etc.) e das correlacionadas reações de repúdio de uma parte do público, não teria sido necessário se manter presente a atuante na exposição, interagindo com sua audiência, a curadora responde de forma evasiva:

> Estive presente de outras maneiras, dando entrevistas, postando conteúdos e comentando nas redes, permanecendo sempre alerta ao que acontecia na exposição e como ela reverberava na cidade e para além dela. [...] Pessoalmente, eu gostaria de ter acompanhado mais as ações artísticas e, assim, ter presenciado a recepção do público, posto que essa foi uma mostra muito significativa na minha trajetória, e também para a cidade e para o Sesc. No entanto, acredito que uma exposição é como um filho:

> depois de pronta, entrega-se para o mundo e para as equipes que cuidarão dela (MORAES, 2018, p. 180-181).

Nesse outro modo de se fazer presente, a curadora engajara-se, entre outras frentes, na denúncia sistemática do reacionarismo e do ímpeto censor daqueles que exigiram, por exemplo, o apagamento do grafite da artista Panmela Castro, Femme Maison (2017), que trazia a imagem de dois rostos femininos cuja sobreposição sugeria a forma de uma vagina, tendo sido pintado na empena cega lateral do edifício histórico que abriga a Secretaria de Cultura local – demanda capitaneada pelo vereador Pastor Luis Santos (PROS), mediante denúncia de imoralidade e atentado ao patrimônio público.

Sem desconsiderar a legitimidade da defesa e dos gestos de resistência propagados pela curadora diante do caso, sobretudo através das redes sociais, mostra-se necessário, contudo, apontar suas insuficiências face à complexidade da questão. É Mouffe (2015, p. 72) quem novamente nos auxilia a perceber, e problematizar, a conveniência de posicionamentos que apenas reafirmam a assimetria moral "entre os 'democratas do bem' e a 'extrema direita do mal'". Entre as consequências deletérias desse tipo de enquadramento moral dos conflitos está a abdicação de encará-los politicamente, perdendo a oportunidade de tratar os antagonismos em termos agonísticos, mediante a "demarcação entre o que é político e o que não é político" (MOUFFE, 2015, p. 79). Essa distinção solicita o fomento de um ambiente de discussão vigoroso e realmente aberto, apto a dar curso às divergências políticas, canalizando os impulsos moralizantes e freando os atos beligerantes.

Luiz Camillo Osorio, curador responsável pela edição do "Panorama da Arte Brasileira" do MAM-SP que exibiu a performance La Bête, de Wagner Schwartz, enxerga as controvérsias protagonizadas pelo público por um viés mais convergente com as ideias desenvolvidas por Mouffe – e por nós. Para ele, as reações de repúdio devem ser tomadas como "desafios educacionais", no sentido de solicitarem debates

presenciais e abertos a várias vozes – envolvendo curadores, artistas, gestores, advogados, educadores, sociólogos, psicanalistas e o que ele chama de "cidadãos em geral". Ao procurar contemplar os diferentes ângulos das controvérsias e de seus objetos, esses debates precisariam se dar, nas palavras de Osório, "com respeito às sensibilidades mais tradicionais". É dele também a provocação: "Afinal, uma exposição é para expor, e expor é abrir-se, abrir-se ao debate, ao conflito, à pluralidade e ao respeito às diferenças" (REVISTA CULT, 2017).

Consideramos, portanto, que a possibilidade de produzir mediações entre atores sociais que, em relação às exposições de arte contemporânea, manifestam atitudes e posições aparentemente inconciliáveis exige esforços no sentido da construção de canais democráticos através dos quais os antagonismos possam ser traduzidos por categorias políticas, permitindo uma abordagem agonística. A presente reflexão, por sua vez, procurou demonstrar que tal transposição demanda, como condição de viabilidade, a rediscussão e a consequente imaginação de políticas culturais capazes de constituir mecanismos menos dependentes de interesses corporativos e da lógica eventual – a despeito do atual cerco à cultura. Outra condição, não menos importante, diz respeito à reconsideração da agência curatorial no tocante à instância dos públicos e às suas formas de recepção e atuação, as quais, tendo em conta os casos comentados, vêm colocando em xeque um formato expositivo limitado à exibição de obras e à veiculação de discursos curatoriais. Já é hora de os "espaços expositivos" e as "exposições temporárias" serem transformados em arenas públicas.

"Exercício experimental da liberdade", nas palavras de Mário Pedrosa, a arte se vê convocada à prática experimental do debate.

Referências

BISHOP, Claire. "Antagonismo e estética relacional". In: Tatuí, Recife, n. 12, p. 109-132, 2011.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain; SCHNAPPER, Dominique. O amor

pela arte: os museus de arte na Europa e seu público / Pierre Bourdieu e Alain Darbel. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Zouk, 2003.

CASTORIADIS, Cornelius. A instituição imaginária da sociedade. São Paulo: Paz e Terra, 1982.

HEINICH, Nathalie. "A arte contemporânea exposta às rejeições: contribuição a uma sociologia dos valores". In: Observatório Itaú Cultural, São Paulo, n. 12 (Os públicos da cultura: desafios contemporâneos), p. 77-90, 2011.

HONORATO, Cayo; KUNSCH, Graziela. "Antes que isso também seja proibido" – Editorial do Dossiê Censura e Políticas Culturais. In: Dossiê Censura e Políticas Culturais, Políticas Culturais em Revista, Salvador, v. 11, n. 1, p. 9-18, jan./jun. 2018.

LACLAU, Ernesto; MOUFFE, Chantal. Hegemonia e estratégia socialista: por uma política democrática radical. São Paulo: Intermeios; Brasília: CNPq, 2015.

LAGNADO, Lisette; CERVETTO, Renata. "Junto a los curadores de la XI Berlin Biennale for Contemporary Art". In: Arts of the Working Class, Issue 7, July, 2019.

MORAES, Diogo de. "Públicos controversos – entrevista com Daniela Labra". In: Dossiê Censura e Políticas Culturais, Políticas Culturais em Revista, Salvador, v. 11, n. 1, p. 168-196, jan./jun. 2018.

MOUFFE, Chantal. Sobre o político. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2015.

OSORIO, Luiz Camillo. "La Bête – Depois da intolerância, alguma conversa". In: DUARTE, Luisa (org.). Arte censura liberdade: reflexões à luz do presente. Rio de Janeiro, Cobogó, 2018.

REVISTA Cult: "Casos como o "Queermuseu" devem ser tratados como desafios educacionais, diz crítico de arte". [S.l.: s.n.], 2017.

WARNER, Michael. Publics and Counterpublics. New York: Zone Books, 2002.

WU, Chin-Tao. "A absorção da cultura empresarial: instituições artísticas a partir da década de 1980". In: _____, Chin-Tao. Privatização da cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80. São Paulo: Boitempo; Sesc São Paulo, 2006. p. 145-179.

CRISES E PANDEMIA: UM CENÁRIO SOBRE FINANCIAMENTO E FOMENTO À CULTURA NO BRASIL

Caroline Dumas Oliveira - caroldumasoli@gmail.com
Danubia Leal Lima - danubialeal.lima@gmail.com
Fernanda Pimenta Vasconcelos - pimenta@gmail.com[1]

Palavras-chaves: financiamento à cultura, guerras culturais, Lei Aldir Blanc.

Resumo

Crises e polarização política, Guerras Culturais e a Pandemia do Covid-19. O texto traz o cenário contemporâneo para reflexão sobre financiamento e fomento à cultura no Brasil. O contexto histórico aponta para uma crise política, privilégio de financiamento focado no Incentivo Fiscal, políticas que desconsideram diversidade territorial e identitária, até a extinção do Ministério da Cultura. Polarização entre ideias progressistas e conservadoras, que consolidam as chamadas Guerras Culturais em um campo que deveria ter como premissa a expressão e a liberdade. Uma pandemia que gera uma Lei, com nome de artista, Aldir Blanc, que aponta outras possibilidades, como recursos regionalizados e abre caminho para novas práticas e reflexões. As palavras são tensas e emergentes, assim como a necessidade de fomento à cultura no Brasil.

[1] Caroline Dumas Oliveira e Fernanda Pimenta Vasconcelos são mestrandas e Danubia Leal Lima doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade - PósCultura, da Universidade Federal da Bahia - UFBA

Introdução

Como a polarização política afeta as políticas de financiamento à cultura no Brasil? É a questão norteadora que conduziu à elaboração do texto, que tem como objetivo aprofundar o olhar sobre as demandas que envolvem o financiamento e fomento à cultura no país, em um contexto polarizado na política e cheio de incertezas frente a crises históricas do setor e estado de calamidade na saúde pública, com o Covid-19.

A partir da leitura de artigos e demais produções bibliográficas e, após condução de diálogo sobre o tema na disciplina Seminários Temáticos, com a participação do pesquisador e gestor cultural, Carlos Paiva Neto, o texto consolida as percepções sobre o financiamento para além de repasse de recursos, e sim com visão ampliada sobre fomento, buscando entender como "ato de impulsionar o desenvolvimento de algo" ou mesmo "ato ou efeito de proteger, de providenciar auxílio" precisa ser pensado para o contexto cultural do Brasil.

O texto está estruturado com a apresentação do contexto histórico do financiamento à cultura, a partir de uma análise descritiva sobre as definições governamentais nesse campo, desde o governo Sarney. Por conseguinte, consolida-se um olhar crítico sobre o modelo de financiamento adotado pelo Brasil, para em seguida ser possível o melhor entendimento da crise enfrentada. Contextualizando a polarização política no Brasil, que fica mais evidente após o Golpe de 2016, a análise dos casos de Guerras Culturais e seu impacto no financiamento à cultura é um destaque. Por fim, é evidenciado como a polarização traz consequências negativas para a consolidação das políticas culturais diante de um cenário de pandemia da Covid-19, que culminou na necessária Lei Aldir Blanc.

Contexto Histórico do Financiamento à Cultura no Brasil

O Ministério da Cultura (MinC) foi criado em 1985, pelo presidente José Sarney, seguindo o percurso de redemocratização do país, graças à mobilização de artistas, intelectuais e gestores. Em 1986, com

Celso Furtado como ministro, foi promulgada a primeira lei de incentivos fiscais para a cultura: a Lei n° 7.505, de 02 de junho de 1986, que ficou conhecida como Lei Sarney. Seria a primeira legislação versando sobre financiamento e fomento à cultura no país. Antes disso, o Estado era o principal agente do financiamento, mas era ainda mais instável e muitas vezes ausente (NASCIMENTO, 2008).

O contexto da época era uma fragilidade econômica, redemocratização política recente, inflação altíssima, de modo que a solução encontrada foi a busca pelo patrocínio privado. A lei, pioneira nas políticas de financiamento da cultura no Brasil, mediante a parceria com o setor privado, financiava produtores e instituições cadastrados (e não projetos, como é o caso da Lei Rouanet) através de renúncia fiscal (PAIVA NETO, 2017, p.18).

A Lei Sarney recebeu críticas por não exigir que o produto incentivado tivesse circulação pública e por deixar a prestação de contas para depois da realização da obra, o que permitiu alguns casos de desvio dos recursos recebidos. Já existia na Lei Sarney também uma das características mais criticadas no modelo brasileiro de incentivo fiscal: o abatimento integral do imposto sem exigir o aporte de recursos próprios.

Quando assumiu a presidência, em 1990, Fernando Collor de Mello implementou uma política de "terra arrasada" na cultura com a extinção do recém-criado Ministério da Cultura (MinC) junto com diversas outras instituições como a Embrafilme e o SPHAN (BARBALHO, 2007, p.47) e também extinguiu a Lei Sarney. Só no final de 1991 criou a Lei Nº 8.313, instituindo o Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC), que viria a se tornar a principal política cultural brasileira. Essa lei ficou popularmente conhecida como Lei Rouanet por conta do seu idealizador, o embaixador Sérgio Paulo Rouanet, que era o Secretário Nacional de Cultura.

Três mecanismos fazem parte do PRONAC: o Incentivo Fiscal à Cultura (Mecenato), o Fundo Nacional de Cultura (FNC) e os Fundos de Investimento Cultural e Artístico (Ficarts). O FNC foi destinado para o financiamento direto às produções culturais, organismos, instituições e

artistas. Já os Ficarts foram propostos para captar recursos privados por meio do mercado de capitais, mas até hoje não foram implementados. Contudo, apesar de ter sido pensada como um sistema coeso de financiamento à cultura, o que vemos é uma supervalorização do Mecenato, cerca de 90% (PAIVA NETO, 2017, p.36) dos recursos disponibilizados do PRONAC vem desse mecanismo. Por conta dessa concentração dos recursos, os termos Lei Rouanet e Incentivo Fiscal se confundem.

O Incentivo Fiscal funciona com a seleção de projetos pelo MinC (ou Secretaria de Cultura) que poderão buscar a captação de recursos junto a pessoas físicas e jurídicas que paguem o tributo do Imposto de Renda (IR). Do custo total de cada projeto cultural, as empresas podem utilizar até 100% desses recursos para abatimento do imposto devido, desde que não ultrapassem o teto de 4% do valor total do IR.

Em 1992, Collor sofreu impeachment. O então vice Itamar Franco assume a presidência e recria o MinC. Por mobilização dos produtores de cinema, Itamar criou a Lei do Audiovisual (Lei nº 8.685/1993), que tinha o intuito de renascer o cinema brasileiro. Nela, a empresa financiadora não precisava entrar com nenhum percentual de recursos próprios, assim como na Lei Rouanet, patrocinava os filmes e 100% dos recursos utilizados poderiam ser abatidos no Imposto de Renda (IR). Ou seja, a empresa pegava parte do recurso que pagaria ao Estado em IR (4% para empresas) e dava para a produção de um filme e ainda ganhava visibilidade com isso. Essa lei foi fundamental para a retomada do cinema brasileiro, que passava por um momento extremamente ruim. Em 1992, por exemplo, apenas três filmes brasileiros de longa metragem chegaram às telas.

Nos oito anos de governo Fernando Henrique Cardoso (FHC), a política cultural se restringiu basicamente ao aprimoramento do incentivo fiscal, incluindo o aumento da dedução para 100% (na criação, o máximo de dedução era de 80%, e a empresa precisava colocar 20% de recursos próprios), a mesma da Lei do Audiovisual, implantada pelo governo de Itamar Franco. Com isso, o recurso teoricamente investido

pelas empresas é na verdade todo constituído por dinheiro público (CALABRE, 2007, p.95).

As políticas culturais nos Governos de Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2010), com os ministros Gilberto Gil e, posteriormente, Juca Ferreira, modificaram o conceito de "cultura" dentro da máquina pública e passaram a tratar a cultura de maneira mais ampla para além das práticas artísticas. Isso trouxe para as políticas culturais as políticas de reconhecimento (ou também chamadas de políticas identitárias), com a promoção da paridade da participação para mais pessoas e dignidade pessoal (FRASER, 2007). Tais políticas, que se deram principalmente através de editais de financiamento de projetos, reconheciam as pluralidades e tensões das identidades de atores sociais como LGBTQIA+, negros, indígenas, agentes culturais de pequenos municípios, mestres da cultura popular, ciganos etc. Já nos governos de Dilma Rousseff (2011-2016) foram criados outros mecanismos de financiamento e apesar da recessão econômica que o Brasil passa (iniciada em seu governo), as "políticas culturais se mantiveram e foram continuadas, mesmo com limitações" (RUBIM, 2015, p.18).

Nos governos do Partido dos Trabalhadores (PT), houve um aumento considerável no recurso financeiro por meio de incentivo fiscal. Todavia, cresceu também o valor destinado ao FNC e, principalmente, diversificou os meios de financiamento à cultura. Foram criados o Programa Cultura Viva, que destina apoios plurianuais a instituições e grupos através da colaboração de estados e municípios; o Vale-Cultura, cujo valor de 50 reais é disponibilizado aos trabalhadores com emprego formal visando o consumo de bens e serviços culturais; o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), cuja arrecadação vem principalmente da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (Codecine) pago por toda obra audiovisual (inclusive publicidade) e pretende atuar em gargalos existentes no setor audiovisual como a ampliação do consumo de produtos brasileiros e de atividades formativas, além do estímulo à modelos de negócios menos dependentes de recursos públicos.

Os estados e municípios também criaram outros mecanismos inovadores de financiamento, diversificando ainda mais o cenário do fomento à cultura. São exemplos o ICMS Cultural de Minas Gerais, que determina qual a cota de repasse dos recursos do Estado para os municípios de acordo com as políticas públicas desenvolvidas para preservar seu patrimônio cultural; o apoio via edital de credenciamento nos estados da Bahia e Amazonas e do Distrito Federal, que através de chamamento público de instituições previamente cadastradas recebem apoio financeiro e as linhas de apoio plurianuais para eventos e instituições culturais do estado da Bahia que colaboram para um planejamento a médio prazo de instituições e projetos calendarizados.

Críticas ao Modelo de financiamento

Os Modelos de Financiamento e Fomento à Cultura pelo mundo normalmente têm fontes dos recursos o Governo, o Mercado ou ainda Organizações sem fins lucrativos (MARTOS e QUINTERO, 2011). O Brasil, apesar de ter o Governo como principal fonte de financiamento à cultura e artes, através dos incentivos fiscais, delega boa parte das decisões dos projetos a serem apoiados ao Mercado.

O modelo brasileiro é centrado na lógica das leis de incentivo (federal e estaduais), que privilegiam o mercado utilizando dinheiro público. As empresas vão, em sua maioria, escolher investir naqueles artistas mais conhecidos, que irão proporcionar mais retorno de imagem, sem necessariamente considerar aspectos como a diversidade de territórios e identidades, nem a noção de desenvolvimento que pode ser potencializada com a cultura. Apesar de ser alvo de ponderações, segundo a legislação, não há nada irregular nisso. A transferência para as empresas do poder de decisão sobre o que será incentivado culturalmente no país faz parte do jogo.

Além desta crítica, existem outras: a concentração do financiamento no modelo de Incentivo Fiscal, o FNC e outros modelos de fomento tiveram pouco desenvolvimento em comparação; a desigualdade regional de acesso, o Sudeste detém a maior parte da destinação dos

recursos por meio do incentivo, somente a captação dessa região correspondeu a quase 80% de arrecadação acumulada do incentivo fiscal da Lei Rouanet entre 1993 e 2017 (FICHEIRA e HOLLANDA, 2018, p. 264); e a concentração de proponentes, em 2015, apenas 132 proponentes (5,6% do total) captaram 50,1 % de todo dinheiro movimentado pelo incentivo desse instrumento legal (PAIVA, 2017, p. 41).

Algumas destas críticas já eram feitas há muito tempo e os governos petistas não conseguiram implementar soluções. O Vale-cultura, aprovado na gestão de Marta Suplicy como ministra, não deslanchou como prometia. O mecanismo de incentivo fiscal continuou sendo privilegiado de maneira ostensiva e privilegiando, muito comumente, as produções artísticas que atraem maior público e visibilidade, e que acabam se concentrando no eixo Rio-São Paulo. Além disso, a fragilidade do FNC não conseguiu dar conta da pluralidade das manifestações culturais do país, apesar dos destaques dados a editais dedicados às políticas de reconhecimento.

Muitas das desaprovações à Lei Rouanet seriam resolvidas com o Projeto de Lei (PL) nº 6.722 de 2010 que institui o Programa Nacional de Fomento e Incentivo à Cultura (ProCultura) como o novo marco regulatório que substituiria a Lei Rouanet. O PL foi amplamente discutido entre governo e sociedade civil. O Procultura segue em tramitação no Senado, desde 2016, revisaria e requalificaria os mecanismos existentes, fortalecendo o FNC e consolidando o Sistema Nacional de Cultura (SNC), instrumento de gestão compartilhada de políticas públicas de cultura entre os entes da federação e sociedade civil, criado em 2012.

Mas as discordâncias que mais recentemente têm chamado a atenção são questionamentos sobre o uso da legislação por artistas que poderiam financiar seus trabalhos através da iniciativa privada e ainda sobre possíveis usos corruptos da lei, como por exemplo benefícios a artistas militantes e simpatizantes do PT. Alguns casos ganharam destaque no

noticiário[2] ao questionar a aprovação desses projetos para captação de recursos através do incentivo fiscal, como o blog de poesias da cantora Maria Bethânia (2011), o festival de música Rock in Rio (2015), a biografia da cantora Claudia Leitte (2016), etc. A Lei Rouanet foi alvo até de operação da Polícia Federal para investigar possível desvio de recursos federais intitulada "Operação Boca Livre" (2016) e também de Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) entre 2016 e 2017, que investigou também possíveis desvios de verbas.

Crise e Polarização

Em 2011, Dilma Rousseff é eleita a primeira presidente mulher do país, que nomeia Ana de Hollanda, primeira mulher a assumir a pasta. Uma primeira crise é, então, instaurada na seara cultural. Vale a pena falar desta crise, pois ela ajuda a explicar um pouco da atualidade. Ela pode ser lida em detalhes no artigo "Política Cultural em tempo de crise: o Ministério da Cultura no governo Temer", de Alexandre Barbalho (2017), mas outros elementos que ajudam a entender a crise atual do financiamento à cultura também serão abordados.

O campo cultural, razoavelmente satisfeito com as políticas que vinham sendo implantadas anteriormente, pedia que Juca Ferreira (que substituiu Gilberto Gil, sendo o Ministro entre 2008 e 2010) continuasse sendo o ministro. A nomeação de Ana de Hollanda gerou um desgaste grande com o campo cultural que só se ampliaria com o governo Temer.

Durante o governo Lula foram estabelecidos parâmetros de grande participação popular para implementação de políticas culturais e do SNC; realização de Conferências; elaboração de Plano Plurianuais; instalação de Conselho Nacional de Cultura; além da implementação do Plano Cultura Viva, que fizeram crescer a politização do campo cultural e também em outros campos. A área entendeu que quando se mobilizava, obtinha resultados. A gestão de Ana de Hollanda, e posteriormente tam-

[2] Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-36364789> Acesso em 10 nov. 2020.

bém a de Marta Suplicy (mesmo conseguindo aprovações importantes no Congresso como o Vale-cultura, o SNC e a Lei Cultura Viva), não era bem vista por parte do público, que queria a volta de Juca Ferreira.

Ele assumiu o MinC em 2015, mas ficou um pouco mais de um ano, com o impedimento de Dilma Rousseff, quando o ministério foi extinto e depois recriado pelo governo de Michel Temer (2016-2018). A própria decisão de recuar da decisão de extinguir o MinC teve participação direta do campo cultural fortalecido, segundo hipóteses de Barbalho (2017), pelas políticas culturais da gestão Gil.

O retorno do MinC não acalmou os ânimos das ocupações que aconteceram nos prédios do ministério Brasil afora. Isso porque a mobilização do Ocupa MinC também se opunha ao governo que era avaliado como ilegítimo. A pauta "Ocupa MinC" também era "Fora Temer" (idem, p.247).

Essa mobilização do campo cultural cresceu com os governos Lula. As políticas culturais pluralistas, acompanhadas de diversas outras políticas sociais de distribuição de renda, fizeram crescer os avanços progressistas no imaginário político brasileiro e uma aproximação dos movimentos sociais diversos que lutavam por reconhecimento há décadas.

Esse contexto político teve como precedente diversos acontecimentos históricos que contribuíram para esse cenário. A primeira delas foi a aprovação da Declaração Universal dos Direitos Humanos (DUDH) pela Assembleia Geral da Organização das Nações Unidas (ONU) em 1948. Este é o primeiro documento de âmbito internacional a elencar e propor a proteção dos Direitos Humanos, que tem dentre eles os Direitos Culturais, possuindo o mesmo grau de importância dos demais. Desde então, também foram criados outros documentos que expandiram o corpo dos direitos humanos como o Pacto Internacional dos Direitos Civis e Políticos e o Pacto Internacional dos Direitos Econômicos, Sociais e Culturais, que junto com a DUDH formam a Carta Internacional dos Direitos Humanos, todos ratificados pelo Brasil. Igualmente, a Consti-

tuição Federal de 1988 teve muita importância, positivando muitos Direitos Humanos no seu texto como direitos fundamentais. Assim como a dedicação da sociedade civil, através principalmente de Organizações Não-Governamentais (ONGs) e movimentos sociais, à promoção dos direitos sociais, econômicos e culturais, demandando a defesa de novos direitos de grupos como negros, mulheres, homossexuais, crianças etc. Mais recentemente, principalmente a partir de 1992, foi incluída a luta também pelos direitos ambientais. Esses movimentos sociais em defesa dos Direitos Humanos e Direitos Culturais e a mobilização política do setor cultural podem ser identificados como alinhados com o campo da esquerda. As pautas que estão "do lado dos mais fracos" são mais identificadas com os programas mais à esquerda (BOBBIO, 1995) ou podem ser ainda chamadas de pautas progressistas ou intervencionistas.Apesar de direita e esquerda serem conceitos polissêmicos e terem noções insuficientes e datadas, os termos serão adotados, visto que estão presentes nos discursos sociais e uma forma de construir as identidades dos agentes políticos em questão.

Paralelamente, grupos heterogêneos mais à direita passam a identificar-se com pensamentos entre liberais, desenvolvimentistas e conservadores. Os programas da direita, para Bobbio (1995), prezam pelo individualismo, crescimento econômico em detrimento da preservação ambiental, valorização da tradição, o militarismo e a intolerância à diversidade étnica, cultural e sexual, entre outros temas. Para a direita, segundo o autor, a desigualdade faz parte da sociedade e é impossível de ser eliminada. Em um intuito de compreender padrões nas pautas dos progressistas e dos conservadores, os pesquisadores Esther Solano, Pablo Ortellado e Márcio Moretto identificaram que manifestantes[3] que se identificam como progressistas ou de esquerda tem um padrão muito coeso de posições. Por outro lado, manifestantes que se definem como conservadores ou de direita, não apresentam o mesmo grau de homo-

[3] Manifestantes em eventos de apoio à Lava Jato e contra a reforma da previdência, em 2017.

geneidade. As características mais comuns entre eles são o punitivismo, a rejeição às políticas públicas de mobilidade social e o antipetismo, que é o fator que oferece maior coerência interna e identidade ao grupo (SOLANO, ORTELLADO e MORETTO, 2017, p.38).

As novas direitas agregam diversos setores da sociedade com demandas bem diversas. Neste grupo existem tons diversos, e além do antipetismo e combate a corrupção, existem algumas pautas em comum. Os principais "formadores de opinião" das direitas no Facebook, entre eles o próprio Jair Bolsonaro, integrantes do Movimento Brasil Livre (MBL), Raquel Sheherazade ou Olavo de Carvalho utilizam três campos semânticos centrais em seus discursos: antipetismo, conservadorismo moral e princípios neoliberais (MESSENBERG, 2017).

A cientista política Camila Rocha defende em sua tese Menos Marx, Mais Mises: Uma Gênese da Nova Direita Brasileira (2018) que a origem da formação de uma nova direita no Brasil remonta à organização de contra-públicos digitais, durante o auge do lulismo, entre 2006 e 2010. Em sua pesquisa, ela conta que os jovens ultraliberais afirmam que passaram a se organizar em grupos no Orkut[4], onde discutiam teóricos liberais, já que nos ambientes universitários e culturais eles se sentiam hostilizados.

Esse surgimento e crescimento das novas direitas no Brasil impactam no Financiamento à Cultura por conta da visão mais liberal (pró-mercado) que estes grupos têm, o que ecoou nas políticas culturais dos governos Temer (2016-2018) e Bolsonaro (2019-atualmente). Nos dois primeiros anos do governo Bolsonaro, já foram cinco Secretários de Cultura[5] com vinculações a dois Ministérios distintos (Cidadania e Turismo), o que confere instabilidade à pasta, uma das tristes tradições das políticas culturais no Brasil (RUBIM, 2007). E desde que tomou posse, o presidente Bolsonaro extinguiu o MinC e não fez nenhuma consideração ao

[4] Orkut foi uma rede social que fez muito sucesso no Brasil entre 2004 e 2014

[5] Cinco secretários especiais: Henrique Pires, Ricardo Braga, Roberto Alvim, Regina Duarte e Mário Frias. Ainda tem José Paulo Soares Martins, considerado interino, mas ficou 390 dias como responsável da pasta.

ProCultura. Embora tenha sido realizadas, em abril de 2019, algumas alterações na Lei Rouanet[6], como limites do valor máximo por projeto e proponente, o governo parece mais preocupado em responder às demandas das redes sociais do que estabelecer diálogo de como será financiada a cultura no país.

Guerras Culturais e Financiamento

Apesar de existirem escândalos desde o nascimento da legislação, é a partir de 2011, e ainda mais fortemente a partir de 2016, que cada vez mais polêmicas envolvendo a Lei Rouanet ganham repercussão nas mídias tradicionais e nas redes sociais. Tudo isso em meio a um cenário de polarização política com acontecimentos como impeachment de Dilma, prisão de Lula, crescimento da extrema direita, o surgimento de novas direitas no Brasil e eleição de Bolsonaro para presidência.

A polarização de temas polêmicos causam divisões profundas e as discussões de temas com paixão. Essa polarização tem sido chamada de Guerras Culturais, um acirramento de ideias, disputas mais radicais, em especial uma luta entre ideias progressistas e conservadoras, dividindo a sociedade por motivações morais. Eduardo Wolf (2019) diz que o termo Guerras Culturais, apesar de utilizado já a algum tempo nos EUA e Europa, passou a ser usado no Brasil quando a esquerda perdeu sua hegemonia no campo cultural, a partir de 2014. Artistas, professores, intelectuais e jornalistas passam a reivindicar seus lugares de fala como conservadores e liberais (as chamadas novas direitas) e nascem então estes conflitos nas visões de mundo.

Diversas manifestações culturais, com destaque para as produções artísticas, sofreram ataques da sociedade civil organizada em torno de uma agenda conservadora. Em setembro de 2017, a exposição Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira foi fechada

[4] Alterações através da Instrução Normativa nº 2, de 23 de abril de 2019. Disponível em: <https://www.in.gov.br/web/dou/-/instru%C3%87%C3%83o-normativa-n%C2%BA-2-de-23-de-abril-de-2019-84797797>. Acesso em 10 out. 2020.

pelo Santander Cultural, em Porto Alegre, respondendo a críticas de grupos que viram nas obras apologia a pedofilia, zoofilia e blasfêmia. A mesma exposição foi vetada também no Rio de Janeiro. Em Salvador, durante a 10ª edição do Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia (FIAC Bahia), em outubro de 2017, a proibição por meio de liminar judicial de encenação da peça teatral O evangelho segundo Jesus, rainha do céu que tem a personagem de Jesus Cristo interpretada pela atriz e mulher trans Renata Carvalho, desautorizado também em outras cidades do país. A performance La Bête, do artista Wagner Schwartz, sofreu linchamento virtual após ter fotos de sua apresentação veiculadas nas redes sociais, nas quais mostrava o artista nu e uma criança tocando seu corpo, sendo taxado de pedófilo. Infelizmente, esses são só exemplos, diversos outros casos ocorreram no país e foram identificados com maior frequência desde o Golpe de 2016.

Estes episódios demonstram um pouco de como a polarização política atual, rebate no financiamento às culturas e às artes. Aparentemente, os discursos sobre a Rouanet têm em sua raiz um viés liberal, que compreende que o Estado não deve financiar as artes e culturas, não da forma que vem financiando, cabe ao mercado parte mais significativa deste "dever". Mas não só de liberalismo vivem as novas direitas. Um conservadorismo moralista também toma conta dos discursos sobre o financiamento às artes, quando essas artes são produzidas por ou sobre pessoas LGBTQIA+ ou ainda são obras marcadamente feministas ou antirracistas. Luis Felipe Miguel afirma que:

> o golpe acentuou tendências repressivas que nunca deixaram de estar presentes no nosso Estado, mas que, nos governos democráticos, eram enfrentados por contratendências, que então se expressavam com mais firmeza. Ampliou-se a repressão a manifestações populares e a vigilância sobre movimentos sociais. E também a pressão sobre vozes dissidentes, na forma combinada de censura e de intimidação. (MIGUEL, 2019, p. 40).

No esteio dessa onda conservadora no Brasil, Bolsonaro ganhou a eleição presidencial e seu governo tem recebido muitas críticas da co-

munidade artística e cultural. A edição de Portaria nº 1.576/2019 assinada pelo então Ministro da Cidadania Osmar Terra, que suspendeu o Edital de chamamento para TV's públicas, após pronunciamento do Presidente em redes sociais criticando projetos com temática LGBTQIA+ selecionados pelo referido Edital, sofreu muitas críticas e o ministro foi acusado de censura[7]. Porém, o termo censura é controvertido já que a suspensão do edital foi justificada pela necessidade de recompor os membros do Comitê Gestor do Fundo Setorial do Audiovisual que selecionam os projetos culturais inscritos no edital.

A Constituição Federal acabou com o mecanismo censório do Estado presente na Ditadura Militar e proibiu a censura à atividade intelectual e artística, portanto, dificultou a caracterização de atos governamentais enquanto atos de censura. Entretanto, Maria Cristina Castilho Costa pondera:

> A censura não tem mais uma logomarca ou um processo burocrático legitimador como no passado; hoje ela se manifesta por meio de ações judiciais, de pressão econômica, de 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, 2019, p. 29)

Diante desse contexto, vemos como a polarização política influencia diversos temas da sociedade, inclusive o financiamento público à cultura. O governo Bolsonaro, fortemente influenciado por essa polarização, tomou poucas medidas significativas de financiamento. As políticas culturais do atual governo se resumiam às Políticas de identidade nacional, conforme categorização de Lima, Ortellado e Souza (2013), nas

[7] MPF no RJ move ação contra Omar Terra por censura em edital da Ancine. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/10/02/mpf-no-rj-move-acao-contra-ministro-osmar-terra-por-censura-em-edital-da-ancine.ghtml> Acesso em 20 nov. 2020.

quais buscam consolidar a identidade nacional e preservar o patrimônio, em detrimento da diversidade cultural. Exemplo importante dessa política é o vídeo institucional do Secretário da Cultura, Mário Frias, divulgado na página oficial no Twitter da Secretaria Especial de Comunicação Social da Presidência da República (Secom). Nesse vídeo, o secretário fala sobre a homenagem aos heróis nacionais enquanto olha para os bustos de Dom Pedro I, de Pedro II e da princesa Isabel e o texto de apresentação no Twitter afirma: "O Brasil tem História. [...] Uma História tão bela e grandiosa quanto desprezada e vilipendiada por anos de destruição de identidade nacional." (REPÚBLICA, 2020).

A situação mudou com a Pandemia do Covid-19, que provocou diversas e profundas transformações em todo o mundo. Sem o objetivo de apenas consolidar a identidade nacional, as políticas culturais de financiamento à cultura ganharam mais um instrumento, a Lei Aldir Blanc.

Aldir Blanc: Uma Lei na Pandemia

A Lei nº 14.017 foi publicada em 29 de junho de 2020 e permite novas reflexões para este debate, pois dispõe sobre ações emergenciais para o campo da Cultura, a serem adotadas durante o período de calamidade pública, provocado pelo coronavírus (Covid-19). A "Lei Aldir Blanc"[8] é publicada três meses após o Decreto de calamidade pública, divulgado em 20 de março de 2020, o que já diz muito sobre a prioridade do setor cultural nas políticas públicas no Brasil.

A pandemia escancara ainda mais os efeitos da polarização política na cultura, bem como demonstra as consequências da falta de um sistema eficiente de financiamento à cultura, mas em especial, "a ausência de um sistema de fomento nacional, que consiga abarcar a heterogeneidade do campo e da diversidade regional do país" (PAIVA, 2020). O Relatório final da Pesquisa organizada pelo Observatório de Economia Criativa da Bahia (OBEC-BA), intitulada "Impactos da Covid-19 na Eco-

[8] Em homenagem ao compositor e escritor que morreu em maio de 2020, vítima do Covid-19.

nomia Criativa: relatório final de pesquisa" aponta dados sobre o impacto da pandemia no setor cultural, estratégias e necessidades do setor criativo, bem como evidencia informações sobre relações prévias que os agentes culturais participantes tinham como os mecanismos de financiamento à cultura.

A pesquisa consolida dados sobre necessidade de políticas de financiamento à cultura, dando destaque para vulnerabilidade do setor, que indica que até o mês de março 80,7% dos profissionais da cultura não possuía vínculo empregatício formal e que 71,2% destes indivíduos e 77,8% das organizações só tinham reserva financeira para o período de até três meses.

A amplitude do impacto da pandemia é um outro resultado relevante, ao indicar que, em média, 83,7% das organizações e indivíduos alegam terem sido muito impactados pela suspensão de atividades e destacam maior dificuldade de captação de recursos junto a entidades privadas e públicas. Além do indicador que 79,3% dos respondentes cancelaram entre 50% e 100% de suas atividades em abril.

É neste cenário que a Lei foi aprovada no Senado com 76 votos a favor e sem votos contrários. O valor de três bilhões de reais foi direcionado para Estado, Distrito Federal e Municípios para aplicação pelos Poderes Executivos locais, como ações para minimizar os impactos da pandemia no setor cultural, tendo como determinação três formatos: (I) renda emergencial aos trabalhadores e trabalhadoras da cultura (três parcelas mensais de R$600 - que foram prorrogadas por mais três meses); (II) subsídio mensal para manutenção de espaços que tiveram as atividades interrompidas pelo isolamento social (valores com variação de R$3.000 a R$10.000, a partir de critérios definidos localmente); e (III) editais, chamadas públicas, prêmios e aquisição de bens e serviços para manutenção de agentes, espaços, entre outras iniciativas culturais.

Mesmo com a demora na aprovação, diante da calamidade pública, a Lei é recebida no setor como um bom processo no meio de

um governo que propunha a completa inação do estado com relação ao financiamento e com a abertura de algumas oportunidades, que são indicadas por Paiva (2020) em seu artigo "Notas sobre a Lei Aldir Blanc e os desafios da cultura brasileira frente à pandemia de Covid-19"[9], em junho deste ano.

Segundo o pesquisador, cinco oportunidades identificadas com a aprovação da Lei, dentre elas: (1) Possível expansão do repertório sobre atuação política, pois, historicamente como já foi explanado, as demandas culturais são direcionadas ao executivo, quando as soluções podem ser articuladas via legislativo; (2) A materialização de uma descentralização do governo federal para instâncias estaduais e municipais, que permite maior qualidade na seleção dos projetos, melhor acompanhamento do investimento e maior alcance na distribuição territorial do financiamento; (3) Estruturar o setor cultural com equipamentos para atividades na quarentena, equipamentos de segurança para retorno ao presencial e capacitações necessárias para o novo momento; (4) A expansão de públicos atendidos pelos órgãos de cultura dos estados e municípios, com a necessidade de relacionamento entre eles, pode gerar maior compreensão entre papel do estado e a atuação deste setor em cada contexto e (5) Arte e cultura tendo o seu valor social evidenciado ao dar sentido no compartilhamento das experiências individuais e coletivas.

Das oportunidades apontadas por Paiva (2020) sobre a Lei Aldir Blanc, duas delas ganham destaque neste cenário que considera a polarização política vivenciada na política brasileira: a possibilidade de descentralização do financiamento da cultura e o valor social da arte e da cultura ganhando outros contornos.

A descentralização pode gerar um maior diálogo com a diversidade de territórios e identidades, pois é observada que a dinâmica de incentivo fiscal anteriormente aplicada se expande somente nos estados

[9] Disponível em: <https://medium.com/@cpaiva.cultura/notas-sobre-a-lei-aldir-blanc-e-os-desafios-da-cultura-brasileira-frente-%C3%A0-pandemia-de-covid-19-10d9ec97404f> Acesso em 29 out 2020.

com maior concentração populacional, em especial os grandes centros urbanos, com maior atividade econômica e amplos mercados. Então, ao ter os recursos direcionados para estados e municípios - estes sendo bem preparados para a gestão pública do setor - o financiamento da cultura pode agregar ainda mais valor com iniciativas locais, plurais e com maior alcance a identidade do sujeito pós-moderno, que como bem aponta Hall (2005):

> A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar - ao menos temporariamente. (HALL, 2005, p. 13)

Incorporar a visão da identidade cultural do sujeito pós-moderno às políticas de financiamento e fomento à cultura é ponto de partida para que a segunda oportunidade apontada por Paiva (2020) - o valor social da arte e da cultura - ganhe ainda mais possibilidades de ser consolidada, em especial com o contexto histórico apontado neste texto sobre o processo de financiamento no Brasil.

Considerações Finais

O levantamento do contexto histórico do financiamento à cultura no Brasil, incluindo uma análise crítica aos modelos elaborados pelos governos brasileiros, possibilita uma análise sobre o desencadeamento de crises e como a polarização política impede o avanço do debate cuidadoso sobre o tema, em especial ao surgir espaços para as Guerras Culturais.

Durante a pandemia, foram evidenciados vários relatos das pessoas em isolamento social que precisaram recorrer à cultura para sobrevivência, um refúgio para além do visto como básico na sociedade capitalista, mas uma sobrevivência para identificação enquanto seres humanos e seres sociais.

O valor social da cultura está diretamente atrelado com as possibilidade de expressão e liberdade, que assim como defende Amartya Sen (2010), o conceito de liberdade está diretamente associado ao desenvol-

vimento. Em sua obra "Desenvolvimento como Liberdade", Sen (2010) estabelece a relevância das formas de governo, com foco na democracia, para garantia do desenvolvimento, que está associado diretamente ao conceito de liberdade.

Para construção deste texto, que versa sobre financiamento e fomento, a cultura é vista como elemento essencial para o desenvolvimento. Entretanto, não somente com um olhar limitado sobre desenvolvimento, muitas vezes confundido como crescimento econômico, mas em uma perspectiva que deve ir muito além da acumulação de capital, do crescimento do Produto Interno Bruto (PIB) e de outros indicadores relacionados somente à renda de uma população.

> O desenvolvimento tem de estar relacionado sobretudo com a melhora da qualidade de vida que levamos e das liberdades que desfrutamos. Expandir as liberdades que temos razão para valorizar não só torna nossa vida mais rica e mais desimpedida, mas também permite que sejamos seres sociais mais completos, pondo em prática nossas volições, interagindo com o mundo em que vivemos e influenciando esse mundo. (SEN, 2010, p. 29).

A partir deste olhar sobre o conceito de desenvolvimento e sua relação com o conceito de liberdade - política, econômica, social, expressão, religião, gênero, entre outras tantas - entender que a polarização política afeta diretamente as políticas de financiamento à cultura é decisivo, e mobiliza para entender ainda mais as relações globais e locais que este cenário configura. É conveniente para os projetos políticos do Brasil uma comunidade ter consciência da sua identidade e da potência do desenvolvimento local? Quanto essa polarização impede a valorização do sujeito enquanto humano e ser social? Em que medida as guerras culturais têm favorecido um cenário de invisibilidade para as pautas da liberdade e desenvolvimento efetivo? Quanto a liberdade é cerceada pelo governo, ao negar projetos efetivos de financiamento e fomento à cultura?

Referências

BARBALHO, Alexandre. Política Cultural em Tempo de Crise: o Ministério da Cultura no governo Temer. Revista de Políticas Públicas. V. 22, nº 1 (2017). Disponível em <http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rppublica/article/view/9230/5497>. Acesso em 17 out. 2020.

BARBALHO, Alexandre. Políticas Culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença. In: BARBALHO, Alexandre; RUBIM, Albino (orgs.). Políticas culturais no Brasil. Salvador, EDUFBA, 2007. p. 37-60. Disponível em <http://www.repositorio.ufba.br:8080/ri/bitstream/ufba/138/4/Politicas%20culturais%20no%20Brasil.pdf >. Acesso em 15 nov. 2020.

BOBBIO, Norberto. Direita e Esquerda. Razões e significados de uma distinção política. São Paulo: UNESP, 1995.

BRASIL. Lei nº 14.017, publicada em 29 de junho de 2020. Disponível em: <https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/lei-n-14.017-de-29-de-junho-de-2020-264166628> Acesso em 30 nov. 2020.

COSTA, Maria Cristina Castilho; SOUSA JUNIOR, Walter de. Censura e pós-censura: uma síntese sobre as formas clássicas e atuais de controle da produção artística nacional. Políticas Culturais em Revista, [s.l.], v. 11, n. 1, p.19-36, 11 fev. 2019. Universidade Federal da Bahia. http://dx.doi.org/10.9771/pcr.v11i1.28154. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/28154>. Acesso em: 30 set. 2019.

FICHEIRA, Carolina Marques Henriques; HOLLANDA, Heloisa Helena Oliveira Buarque de. Política Cultural por meio do incentivo fiscal, 26 anos de caminhada: retrato da captação global e setorial no campo das humanidades. Políticas Culturais em Revista, [s.l.], v. 11, n. 1, p. 255-277, 11 fev. 2018. Universidade Federal da Bahia. http://dx.doi.org/10.9771/pcr.v11i1.28154. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/28154>. Acesso em: 30 set. 2019.

FRASER, N. Reconhecimento sem Ética? Em: Lua Nova, São Paulo, 70, 2007. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ln/n70/a06n70.pdf>. Acesso em 12 nov. 2020.

GUIMARÃES, Fabiana e SILVA, Raiany. Estudos sobre financiamento e fomento à cultura nos estados e Distrito Federal. Em: RUBIM, Antônio Albino Canelas e VASCONCELOS, Fernanda Pimenta (orgs). Financiamento e fomento à cultura no Brasil: estados e distrito federal. Salvador, Edufba, 2017 (p.15-61). Disponível em <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/25648>. Acesso em 25 out. 2020.

HALL, Stuart. A Identidade Cultural na Pós-Modernidade. 10ª edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

MESSENBERG, Débora. A Direita que Saiu do Armário: a cosmovisão dos formadores de opinião dos manifestantes de direita brasileiros. Em Revista Sociedade e Estado, v. 32, n. 3, 2017 Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/se/v32n3/0102-6992-se-32-03-621.pdf>. Acesso em 20 out. 2020.

NASCIMENTO, Alberto Freire. POLÍTICA CULTURAL E FINANCIAMENTO DO SETOR CULTURAL. Em IV ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, maio de 2008. Disponível em http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14368.pdf . Acesso em 11 dez. 2020.

PAIVA NETO, Carlos B. Modelo federal de financiamento e fomento à cultura. Em: RUBIM, Antônio Albino Canelas e VASCONCELOS, Fernanda Pimenta (orgs). Financiamento e fomento à cultura no Brasil: estados e distrito federal. Salvador, Edufba, 2017. Disponível em <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/25648>. Acesso em 25 out. 2020.

Pesquisa Impactos da Covid-19 na Economia Criativa: relatório final de pesquisa / Daniele Pereira Canedo, Carlos Beyrodt Paiva Neto, (coordenadores) – Salvador: Observatório da Economia Criativa: Santo Amaro: UFRB, 2020

QUINTERO, L.F.A. e MARTOS, L.A.P. (2011). ¿Debeel Estado financiar las artes y la cultura?Revisión de literatura. Economia e Sociedade, 20, 195-228. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ecos/v20n1/v20n1a08.pdf> Acesso em 20 out. 2020.

REPÚBLICA, Secretaria Especial de Comunicação Social da Presidência da. O Brasil tem História. Uma História com verdadeiros líderes, respeitados intelectuais e grandes heróis nacionais. Alguns, conhecidos; muitos, ignorados. Uma História tão bela e grandiosa quanto desprezada e vilipendiada por anos de destruição da identidade nacional. Brasília, 3 set 2020. Twitter: @secomvc. Disponível em: <https://twitter.com/secomvc/status/1301662696111321090>. Acesso em: 07 out 2020.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: Tristes tradições, enormes desafios. In: BARBALHO, Alexandre; RUBIM, Albino (orgs.). Políticas culturais no Brasil. Salvador, EDUFBA, 2007, p.11-36. Disponível em:<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ufba/138/4/Politicas%20culturais%20no%20Brasil.pdf> Acesso em 01 set 2020.

SEN, AMARTYA. Desenvolvimento como Liberdade. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SOLANO, E., ORTELLADO, P. e MORETTO, M. Guerras culturais e populismo antipetista nas manifestações de apoio a Lava Jato e conta a reforma da

previdência. 2017. Disponível em <http://opiniaopublica.ufmg.br/site/files/artigo/7.pdf> Acesso em 10 nov. 2020.

TATAGIBA, Luciana. Os protestos e a crise brasileira. Um inventário inicial das direitas em movimento (2011 – 2016). Em ALMEIDA, Ronaldo de e TONIOL, Rodrigo. Conservadorismos, fascismos e fundamentalismos: análises conjunturais. Unicamp, 2018.

WOLF, Eduardo. O que aconteceu quando a esquerda perdeu sua hegemonia cultural no Brasil?.(05m07s) Casa do Saber, 29 de janeiro de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rlO4mz4UBW8&>. Acesso em 09 nov de 2020

A ATUAÇÃO DO HAMAS NAS ARTES VISUAIS EM GAZA

Vitória Paschoal Baldin – UNIFESP– vitoria.baldin@unifesp.br

Palavras-chaves: Hamas; Palestina; Artes visuais; Gaza.

Resumo

Esse trabalho propõe refletir sobre a atuação do Hamas em relação às artes visuais na região da Faixa de Gaza. O grupo político de cunho religioso vem atuando sistematicamente, desde a Primeira Intifada, com o objetivo de associar a produção artística e cultural na região com os princípios e desígnios do grupo. Ações de censura, perseguição e incentivo — financeiro, político, social — vêm construindo o panorama regional. Desse modo, apresentaremos aqui pontos morais e estéticos utilizados, defendidos ou rejeitados pelo grupo, desde o início de sua atuação até os dias atuais, de forma a compreender o sistema artístico local.

Introdução

O Hamas se configura, atualmente, como um dos maiores atores sociopolíticos palestinos. O grupo ganhou força e expressividade no cenário político após as sucessivas falhas da secular Organização pela Libertação Palestina (OLP) de estabelecer um acordo de paz com Israel que produzisse efeitos práticos na vida da população local. Dessa maneira, é apenas com o final da Primeira Intifada (1987-1993) e a falha dos processos de paz acordados em Oslo (1993) que os palestinos dos Territórios Ocupados passam a buscar novas alternativas, enquadrando o islã no centro do cenário político. Isto é, apesar da religião muçulmana ter servido como um dos elementos da identidade nacional palestina, a

diversidade religiosa[1] da região e o caráter secularista dos grupos atuantes até então, posicionaram o islã na periferia da vida política. Assim,

> o Islã político não constitui uma nova presença na comunidade palestina, porém seu surgimento enquanto oponente sério e politicamente organizado para a hegemonia — em oposição à liderança nacionalista existente — só começou no final dos anos 80, em relação às percebidas "rendições" da OLP a Israel, a sua crescente burocratização e corrupção, e a sua incapacidade em conseguir o mínimo aceitável para o povo palestino. Hamas e outros partidos muçulmanos menores (tais como o Jihad Islâmica) não desenvolveram somente uma liderança alternativa mas também uma rede de instituições sociais ao redor da mesquita (escolas, hospitais, centros sociais, etc.), com a finalidade de preencher o vazio deixado tanto por Israel quanto pela OLP. (DEMANT, 2001, p. 244)

Apesar dos grupos políticos utilizarem-se basicamente da mesma narrativa histórica — com experiências de descolamentos, discriminação, marginalização e guerras, repletas de memórias coletivas sobre assassinatos, perseguições, humilhações e privações — para o desenvolvimento de suas agendas, a principal distinção entre eles diz respeito a forma pela qual esses grupos ressignificaram esse passado, pautanto seus objetivos para o futuro. Nesse sentido, para os grupos de caráter religioso, não há nenhum espaço para qualquer forma de negociação ou divisão territorial da Palestina, tendo em vista, que esse espaço é, para eles, patrimônio inalienável dos muçulmanos. Ou seja,

> os fundamentalistas muçulmanos tentaram desviar a definição política da comunidade palestina de uma vinculação territorial e de uma limitada definição nacional, como é defendida pelo Fatah, para uma mais universal que englobasse em princípio todos os crentes muçulmanos. (...) Eles advogam o estabelecimento de um Estado teocrático em toda a Palestina, onde a vida política, social e econômica seria baseada na shari'ah, lei religiosa muçulmana; tanto os palestinos cristãos quanto os eventuais remanescentes judeus seriam relegados ao status de "minoria protegida". (DEMANT, 2001, p. 244-245)

[1] A divisão da população palestina entre cristãos e muçulmanos que, apesar disso, partilhavam as mesmas trajetórias familiares e memórias históricas semelhantes possibilitou a falta de ênfase na religião como um aspecto da mobilização política até esse momento.

O apoio popular conquistado por esses movimentos possui relação direta com o oferecimento de "um sentido à vida desorganizada e sem perspectivas, proporcionando defesas psicológicas 'seguras' contra tentações" (DEMANT, 2014, p. 310) de naturezas diversas. A religião se demonstrou uma resposta eficaz as pressões cotidianas, como a privação e a discriminação (PAPPE, 2007).

O Hamas, bem como a Jihad Islâmica, participaram ativamente e organizaram manifestações, greves, boicotes e outros movimentos populares que foram essenciais para a estruturação da intifada (KAMRAVA, 2013). E, além disso, o grupo, graças a sua organização descentralizada, era difícil de ser combatido ou responsabilizado de forma mais direta, dessa maneira, apesar de suas ações de caráter violento, "para a maioria dos palestinos, o Hamas era sinônimo de uma rede assistência social, mais ampla e honesta do que a oficial da Autoridade Palestina" (DEMANT, 2014, p. 278).

O grafite na Primeira Intifada: uma ferramenta política e comunicacional

Contudo, o início de suas ações, principalmente aquelas centradas no campo da cultura, são anteriores à ascensão do grupo à esfera política — tanto como um elemento de oposição ao Fatah quanto após conquistar as eleições em Gaza no ano de 2007. Como já apontamos, o grupo teve participação ativa no processo da Primeira Intifada. Essa atuação diz respeito não apenas a organização de mobilizações populares, mas também, da estruturação e da legitimação desse movimento. É, nesse sentido, que o grafite passou a ser utilizado como plataforma comunicacional do grupo.

Os grafites se configuraram como um importante meio de comunicação pública nesse período, utilizada por diversos grupos. Isso decorre da forte censura estabelecida por Israel à imprensa e a cultura palestina, com o objetivo de desarticular as manifestações. Por conta da rapidez e da pouca demanda de materiais e técnicas específicas, o grafi-

te se demonstrou um meio pelo qual a intifada poderia ser organizada, incentivada e legitimada. Como a figura 1, em que lê-se: "A intifada contínua... — Hamas". Dessa forma, podemos observar dois aspectos importantes desta prática: a utilização do grafite para (1) incentivar a manifestação e para (2) demarcar a presença do grupo na região, em um movimento semelhante ao grafite de gangue norte-americano (CAMPOS, 2010; ZIELENIEC, 2016).

Figura 1: Grafite produzido pelo Hamas na Primeira Intifada.

Fonte: PETEET, 1996, p. 140.

As *tags* — assinaturas feitas de forma rápida —, portanto, também são uma ferramenta utilizada pelo grupo. Elas auxiliam a demarcar visualmente a influência e atuação em determinados locais, fortalecendo a publicidade de grupo e inibindo potenciais rivais. Essas comunicações foram um importante mecanismo para o crescimento sociopolítico do Hamas na região, principalmente, na Faixa de Gaza. Nesse momento, o grupo passou a reconhecer a potência política e cultural das comunicações públicas, passando a utilizar e incentivar a produção de grafites. Incentivando particularmente a associação direta entre o grafite e a caligrafia. Isto é, enquanto, uma organização de carácter religioso, entendia-se que o grupo tinha o dever de pintar as palavras

do Alcorão com o maior cuidado e atenção. A organização passou "a oferecer cursos para grafiteiros nas seis principais escritas caligráficas árabes, exigindo que o artista fosse proficiente antes de ser confiável para pintar nas paredes" (ROLSTON, 2014, p. 47-48. Tradução nossa).

Os incentivos à Arte de Rua

Por conta desse entendimento, a arte de rua segue sendo uma das expressões artísticas incentivadas pelo grupo. Isto é, "a escolha de pintar murais também enraíza os artistas em uma tradição cultural ainda mais longa de comunicação pública" (LOVATT, 2010, p. 24. Tradução nossa). Neste panorama, murais, pinturas e caligrafias ocupam as paredes nesses locais atestando a ligação direta estabelecida entre cultura e política. Essas expressões "vão desde desenhos do mapa da Palestina pré-1948 a logotipos de partidos políticos e caligrafía de textos religiosos e poesia" (JARBOU, 2017, p. 118. Tradução nossa).

Diversas vezes, esses grafites fazem menção a momentos históricos de importância cultural para a comunidade palestina. Cenas disseminadas na Primeira Intifada são repetidas em diversas comunicações, oferecendo apelo emocional a essas comunicações e estabelecendo paralelos entre esses panoramas. Como o outdoor instalado na entrada do prédio do Conselho Legislativo Palestino na Cidade de Gaza (Figura 2), em que podemos observar um homem com um estilingue, ele ergue seu corpo em diagonal para o canto superior direito da composição, enquanto ao lado esquerdo, um militar aponta um fuzil diretamente para seu peito. Podemos associar a essa comunicação ao repertório visual da Intifada, tendo em vista que

> a reação inicial desajeitada e sangrenta das forças israelenses às primeiras fases do levante, que acabou sendo muito mais disseminada do que o normal, transformou a raiva e a frustração em um agudo senso de desafio e ousadia, que foi rapidamente revelado como um "mina de ouro" da mídia pela causa palestina. (BAR-ON, 1988, p. 48. Tradução nossa)

Nesse sentido, a Intifada foi capaz de atingir um dos principais objetivos: colocar a questão Palestina na agenda política internacional,

em que a repressão ganhou projeção enfática para o mundo. Assim, a imprensa internacional foi invadida por uma série de "cenas brutais de soldados israelenses armados espancando palestinos desarmados" (BAR-ON, 1988, p. 50. Tradução nossa). Assim, a imagem de jovens lutando contra um exército israelense fortemente armado auxiliou a disseminação, legitimação e consolidação das demandas palestinas de autodeterminação e a deslocar a imagem icônica do terrorista palestino (STEIN; SWEDENBURG, 2005). Essas imagens preenchem o repertório imagético do ativismo palestino, por conta disso, compõem diversas comunicações públicas que buscam exaltar a luta nacional.

Figura 2: Outdoor em homenagem aos lançadores de pedras da Intifada, Rua Al Nasser, Gaza

Fonte: ROLSTON, 2014, p. 53

O Hamas ainda produz diversos murais com referências específicas ao grupo, funcionando de forma análoga às tags. Isto é, os repertórios visuais associados ao grupo são mobilizados de forma a demarcar a potência, influência e atuação do Hamas nesse espaço. Além disso, esses grafites são utilizados para relembrar a população do grupo, enfa-

tizando sua dedicação em defender, proteger e lutar por esses sujeitos. Como a figura 3 explicita, há a associação entre símbolos nacionais, o Hamas e o tema da militância. À direita, um homem tem a boca e o nariz cobertos. Ele utiliza trajes militares e porta um fuzil. No centro, há um grande míssil apontado para o canto superior direito. Na esquerda, o Domo da Rocha está representado. Sua bandana faz referência às utilizadas pela Brigada dos Mártires de Al-Aqsa.

Nesse sentido, cabe ressaltar que o domo da rocha faz parte do próprio símbolo da brigada, conectando o grupo a tal símbolo. A construção, além de ser uma construção de caractér sagrado para o islã, é um importante signo do nacionalismo palestino de forma mais geral, isto é, com a impossibilidade de acesso à Jesusalém, os palestinos perderam qualquer forma de contato com uma das mais símbolicas contruções da região. Cria-se, portanto, uma associação entre a construção, o nacionalismo e a militância — especialmente, o martírio —, vista como uma forma pela qual se pode reconquistar a vista ao Domo da Rocha e, concomitantemente, Jerusalém e o Estado-nacional.

Figura 3: Mural em referência à ala armada do Hamas , Gaza

Fonte: Gaza Graffiti (página). Disponível em: https://www.facebook.com/gazagraffiti

Figura 4: Grafite sobre o sofrimento feminino, Gaza.

Fonte: ROLSTON, 2014, p. 52

As mulheres são signo minoritário nos grafites autorizados ou produzidos pelo grupo. Nessas produções, as imposições morais do Hamas à população local, principalmente no que diz respeito a utilização do hijab e dos valores e posturas esperados delas, se refletem na forma pela qual as mulheres são representadas. Yassin, um dos fundadores e líder do Hamas, afirmou que elas devem estar em casa e evoca seus corpos como primordialmente acolhedores, de luto e de sofrimento (HAMAMRA, 2018). Dessa forma,

> constituía as mulheres em imagens contraditórias da "mãe tradicional e sacrificial", cujo papel principal era (re)produzir sua nação, fornecendo lutadores masculinos, e da "militante revolucionária" que deveria se juntar a seus irmãos na luta pela libertação da nação.(J□D, 2018, p. 69. Tradução nossa)

Apesar de tal perspectiva ter sido questionada por diversas ativistas do período, este segue sendo o entendimento predominante

para as representações públicas. Na figura 4 essa postura pode ser observada. O tema do sofrimento feminino é mobilizado a partir do tropo da mãe, que chora por seus filhos mortos. Para o grupo, as mulheres fazem parte da segunda frente da resistência palestina, isto é, preservando a palestinidade, transmitindo as demandas nacionais para seus filhos — que, eventualmente, tornaram-se mártires.

Dessa maneira, as artes de rua têm sido a principal ferramenta utilizada pelo grupo para disseminar visualmente suas pautas. Os temas predominantes dizem respeito, portanto, (1) ao grupo, (2) a associação dele com aspectos da identidade palestina e (3) os valores morais por ele defendidos. Apesar disso, sua atuação na região não diz respeito apenas ao incentivo, mas, principalmente, à censura àquelas comunicações que vão de encontro aos interesses do grupo.

A censura

Em decorrência da atuação incisiva do Hamas em relação às produções culturais, o fazer artístico era, e segue sendo, uma ação extremamente arriscada nesses locais, principalmente, para aqueles que buscam uma produção considerada pelo grupo como transgressora. Em Gaza existem diversas barreiras morais à atividade, principalmente, nas regiões mais centrais, em que o controle do grupo é mais categórico. Como, por exemplo, na cerimônia de formatura do Al-Aqsa Fine Arts College em 2009, as telas expressionistas dos irmãos Arab e Tarzan Nasser foram destruídas durante a noite porque falavam de mulheres, de amor e não dos sofrimentos do povo palestino (SLITINE, 2018). Nesse período, como Slitine (2018) afirma, em Gaza, imagens de mulheres nuas ou sem véu foram apagadas de livros, modelos vivos foram proibidos. Em 2010, o Departamento de Belas Artes foi fechado pelo Hamas que entendeu que a liberdade e a diversidade de gênero nesse local eram excessivas.

As produções censuradas em 2009 não foram registradas, mas os trabalhos posteriores dos irmãos podem nos oferecer maior entendimento do repertório utilizado e os motivos do incômodo do grupo. Na pintura Ilegal (Figura 5) de Arab Nasser apresenta em estilo impressionista um casal antropozoomorfico deitado em uma cama. Apesar da

aparente desconexão entre a representação e o título, os irmãos em entrevista ao Edmonton Journal nos apresentam um encaminhamento a analítico:

> Temos que dizer que quando a guerra é apresentada como uma ideia, a primeira coisa que vem à mente das pessoas é assassinato, destruição, deslocamento, baixas... mas em nossa opinião essas são as grandes manchetes que nós e o mundo estamos acostumados a ver e entendimento. Mas existem pequenos detalhes, talvez triviais, que acontecem na guerra aos quais não prestamos atenção e que podem ser muito mais importantes do que aquelas grandes manchetes. Tentar fazer amor em tempo de guerra, mesmo que seja uma tentativa fracassada, pode ser tão importante do que matar e destruir, porque não é o mais básico dos direitos humanos naturais, agora negados pela guerra? Se a guerra roubou do indivíduo seu direito mais primordial, o que dizer do resto de seus direitos? (2014, s/p. Tradução nossa)

Dessa maneira, apesar do enfoque no amor e nas relações interpessoais ocuparem papel central nas produções dos irmãos, para eles, isto não está desarticulado com o sofrimento e as pautas sociopolíticas palestinas. Mas, na verdade, elas refletem sobre o impacto do conflito sobre a vida pessoal dos sujeitos que vivem nesses locais.

Figura 5: Arab Nasser, Ilegal, 2012. Acrílico s/ tela, 150 x 100 cm

Fonte: Edmonton Journal. Disponível em: <https://edmontonjournal.com/entertainment/2014-01-07-tarzan-and-arab-full-transcript>

Ainda nesse sentido, as pinturas não são a única linguagem artística reprimida pelo grupo. Outras expressões, como grafite e música, também foram alvo de ações repressivas. Como, por exemplo, o rapper Khaled Harara porque produzia músicas que frequentemente criticavam a falta de liberdade de expressão e o sofrimento dos palestinos sob o governo do Hamas, foi detido pelo governo em várias ocasiões. O grupo de Harara, Unidade Palestina, foi banido pelo governo do Hamas, junto com workshops de hip hop que eles organizavam para jovens palestinos. O jovem, bem como os Irmãos Nasser, foi forçado a fugir da região para preservar sua vida. Dessa maneira, fica evidente a utilização sistemática de ações de destruição de produções culturais, ameaças, prisões arbitrárias e perseguições dos agentes culturais que não se adequassem às causas, valores e objetivos do Hamas.

Conclusão

Na região, atualmente, a maior parte dos artistas é jovem e autodidata (SLITINE, 2018), tendo em vista, o fechamento de centros de ensino artístico. As técnicas e linguagens utilizadas são diversas. Apesar disso, o sistema de arte ainda é dependente de redes internacionais. Ainda em 2012, como Slitine (2018) aponta, foram registrados 69 centros culturais em Gaza e 59 em Ramala — uma das maiores cidades Palestinas na Cisjordânia. No mesmo ano, na Faixa de Gaza foram realizadas 69 exposições, enquanto em Ramala foram registradas 29. Em comparação, em Jerusalém foram realizados apenas 3 eventos desse tipo. Mesmo em 2014, "Gaza contava apenas com algumas galerias de arte, nenhum museu de arte ativo e zero cinemas (já que todos eles foram fechados por grupos radicais na década de 1980)" (SLITINE, 2018, p. 50. Tradução nossa). Esses centros culturais são majoritariamente fruto de investimento direto do Hamas, enquanto apenas alguns são resultado de esforços individuais ou de coletivos de artistas locais interessados na estruturação de um circuito e um movimento de arte palestina moderno, coeso e forte. Assim, eles reconhecem que "suas obras precisam ser expostas para receberem legitimidade, bem como os principais atores do mundo da arte (curadores) e eventos internacionais de arte contemporânea" (SLITINE, 2018, p. 51. Tradução nossa).

Dessa maneira, o grupo possui imensa influência nesses centros culturais, obtendo embasamento para a interferências diretas no conteúdo desses locais. Apesar disso, a grande preocupação do grupo está centrada nas comunicações públicas. Na paisagem urbana de Gaza, diversos grafites são apagados logo após sua produção. Sujeitos que comuniquem nesse espaço sem o aval direito do Hamas correm grande risco. Os grafites insurgentes desaparecem da cidade, demonstrando a grande eficiência do grupo em regulamentar, censurar e incentivar obras de acordo com seus princípios.

O Hamas é um importante ator no sistema artístico e cultural na região. O panorama cultural em Gaza é perpassado pela ação e os interesses do grupo. As imagens possuem grande carga de significado simbólico e estão fortemente relacionadas com a coletividade. Ela provoca reações diversas em seus receptores "que têm merecido a atenção da ciência e do cuidado do poder político ou religioso". (CAMPOS, 2010, p. 29). Dessa forma, muito do poder da imagem está na possibilidade de despertar em nós sentimentos diversos, como desejo, medo, ódio, paixão e, ainda, auxiliar na construção subjetiva de repertórios imagéticos que guiam nosso olhar e nossa imaginação. O grupo, ciente disso, utiliza-se das imagens como parte da agenda política e social na região, de maneira a mobilizar imaginários e emoções utilizadas na captação de apoio e legitimidade para o Hamas.

Referências

ASMELASH, Leah. Artist in Exile: Khaled Harara's music reflects Palestinian political reality. In: Index on Censorship, 31 de outubro de 2018. Disponível em: <indexoncensorship.org/2018/10/artist-in-exile-khaled-hararas-music-reflects-palestinian-political-reality/> Acesso em: 18 de fevereiro de 2021.

BAR-ON, Mordechai. Israeli Reactions to the Palestinian Uprising. In: Journal of Palestine Studies, Volume 17, número 4, 1988, p. 46–65.

CAMPOS, Ricardo. Por que pintamos a cidade? Uma abordagem etnográfica do Graffiti Urbano. São Paulo: Fim de século, 2010.

DAHDAL, Sylvia H. The Rhetorics of Political Graffiti on A Divisive Wall. Tese (Doutorado em Filosofia), Arizona State University, Arizona, 2017.

DEMANT, Peter. Identidades israelenses e palestinas: questões ideológicas. In: DUPAS, Gilberto; VIGEVANI, Tullo (org.). Israel-Palestina: a construção da paz vista de uma perspectiva global. São Paulo: UNESP, 2001.

DEMANT, Peter. O mundo muçulmano. São Paulo: Contexto, 2014.

GAZA GRAFFITI. Página. Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/gazagraffiti > Acesso em: 18 de Janeiro de 2021.

GRIWKOWSKY, Fish. 2014.01.07 ~ Tarzan and Arab, full transcript. In: Edmonton Journal, 7 de janeiro de 2014. Disponível em: <https://edmontonjournal.com/entertainment/2014-01-07-tarzan-and-arab-full-transcript> Acesso em 18 de fevereiro de 2021.

HAMAMRA, Bilal Tawfiq. Witness and martyrdom: Palestinian female martyrs' videotestimonies. In: Journal For Cultural Research, Volume 22, Número 3, 2018, p. 224–238.

JARBOU, Rana. The Resistance Passed Through Here: Arabic Graffiti of Resistance, Before and After the Arab Uprisings. In: AWAD, Sarah H.; WAGONER, Brady (org.). Street Art of Resistance. Cham: Palgrave Macmillan, 2017. p. 113–153.

JA□D, Is□la□h. Palestinian women's activism: nationalism, secularism, Islamism. New York: Syracuse University Press, 2018.

KAMRAVA, Mehran. The Modern Middle East – A Political History Since the First World War. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 2013.

LOVATT, Hugh. The Aesthetics of Space: West Bank Graffiti and Global Artists. 2010. Dissertação (Mestrado em Artes). Culture and Society of the Near and Middle, East School of Oriental and African Studies, University of London, London.

PAPPÉ, Ilan. Historia de la Palestina moderna: un territorio, dos pueblos. Madri: AKAL, 2007.

PETEET, Julie. The Writing on the Walls: The Graffiti of the Intifada. In: Cultural Anthropology, Volume 11, número 2, 1996, p. 139–159.

ROLSTON, Bill. Messages of allegiance and defiance: the murals of Gaza. In: Race & Class, Volume 55, número 4, 2014, p. 40–64.

SLITINE, Marion. Contemporary art from a city at war: The case of Gaza (Palestine). In: Cities, Número 77, 2018, p. 49–59.

STEIN, Rebecca L; SWEDENBURG, Ted (org). Palestine, Israel, And The Politics Of Popular Culture. London: Duke University Press Durham & London, 2005.

ZIELENIEC, Andrzej. The right to write the city: Lefebvre and graffiti In: Environnement urbain/ urban environment, Volume 10, 2016, p. 1–21.

FORMAÇÃO CULTURAL NA SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA DE SÃO PAULO - UM ESTUDO DE CASO SOBRE O PROGRAMADE INICIAÇÃO ARTÍSTICA (PIÁ).

Fabiana Regina de Freitas - fabbifreitas@hotmail.com[1]

Palavras-chaves: Políticas Culturais; Formação Cultural; Iniciação Artística.

Resumo

O estudo objetiva aprofundar o olhar sobre as ações de formação cultural direcionadas ao público infanto-juvenil destacando o Programa de Iniciação Artística (PIÁ), em razão de seu ineditismo e inovação. Serão abordados dados históricos que tratam de sua gestão, organização, estruturas e metodologias, bem como o projeto artístico pedagógico no qual as práticas e ações estão fundamentadas.

Introdução

Este estudo integra a pesquisa de mestrado intitulada *Políticas Culturais para Arte Educação na Cidade de São Paulo: os Programas de Iniciação Artística*[2], a qual apresenta um panorama histórico das principais iniciativas que aproximam arte e educação, em ações multidisciplinares,

[3] Mestre em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo.

[2] Pesquisa finalizada em 2019, pelo programa de pós-graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo, com orientação do Professor Dr. Vinicius Spricigo.

realizadas pela Prefeitura Municipal de São Paulo, desde a criação do Departamento Municipal de Cultura em 1945 até 2018.

Nesse período, diferentes iniciativas que buscam aproximar arte e cultura em processos educacionais voltados para a infância e juventude foram implementadas, entretanto muitas delas foram descontinuadas. Atualmente, o departamento de formação cultural da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo coordena quatro importantes programas de formação artístico-cultural, que juntos oferecem cerca de dez mil vagas em atividades contínuas em mais de cem equipamentos culturais distribuídos em todas as regiões da cidade.

O Programa de Iniciação Artística (PIÁ) é uma dessas ações e está presente em mais sessenta equipamentos culturais da cidade. Estruturado em parceria orçamentária com a Secretaria Municipal de Educação o programa oferece aulas de iniciação artística para crianças de cincoa quatorze anos, e busca, por meio da integração de linguagens artísticas e atuação simultânea de artistas educadores de diferentes áreas, promover experiências artísticas e pedagógicas que estimulem a criatividade e valorizem as culturas da infância e adolescência.

O PIÁ

O Programa de Iniciação Artística (PIÁ) surgiu em 2008, como forma de expandir as ações da Escola Municipal de Iniciação Artística (EMIA), atendendo crianças de diferentes regiões da cidade nos Centros de Educação Unificados (CEUs).

Estruturado em parceria orçamentária com a Secretaria Municipal de Educação, atualmente o programaestá presente em CEUS, Bibliotecas, Centros Culturais, Teatros e Casas de Cultura e oferece aulas gratuitas de iniciação artística para crianças na faixa etária entre cinco e quatorze anos, no período de março a novembro.

A proposta pedagógica baseia-se na Ação Cultural, por meio da instauração de processos artístico culturais; Formação Continuada, por meio de ações de formação e reflexões acerca das práticas do programa; e Territorialidades, que pressupões atuação próxima e articulada

com as comunidades onde o programa acontece, visando a potencialização das expressões culturais do território.

As ações apoiam-se em metodologias que se adaptem às necessidades apresentadas pelos diferentes grupos atendidos pelo programa, levando em consideração as características socioeconômicas das crianças, os espaços físicos dos equipamentos onde o programa acontece e as experiências individuais e repertórios de educadores e alunos. Busca-se relacionar processos artísticos, ludicidade e experimentaçãoestética e promover o convívio entre artistas educadores, famílias, crianças e adolescentes por meio de atividades baseadas no fazer artístico, na criatividade e expressividade.

A metodologia inspira-se na EMIA, com atuação conjunta de educadores (duplas ou quartetos) de linguagens artísticas diferentes que desenvolvem processos criativos em uma mesma turma. Além disso as ações desenvolvidas possibilitam o contato dos participantes com múltiplas referências artísticas e experiências culturais que dialogam com suas variadas situações de vida, potencializando a sensibilidade e aprimorando o senso crítico e estético.

Na figura abaixo é possível observar a realização de diferentes atividades pela equipe do CEU Heliópolis. Na primeira imagem as crianças desenvolvem atividades de jardinagem, na segunda é possível observar a realização de uma intervenção artística com tecidos nas árvores do espaço e na terceira imagem a criação coletiva de um painel.

Figura 1 - Crianças CEU Heliópolis em Atividades | Imagem1: Plantio | Imagem 2: Intervenção com tecidos | Imagem 3: Painel Coletivo Fotos: Acervo PIÁ

O trabalho estrutura-se a partir de encontros semanais com turmas divididas por faixa etária. As aulas têm duração de duas horas para crianças de cinco a sete anos, e de três horas para as faixas etárias de 8 a 10 anos e 11 a 14 anos.

Além dos encontros artístico-pedagógicos nos equipamentos culturais asequipes do PIÁ realizam ações que buscam oferecer diferentes vivência artísticas aos participantes, como visitas a parques, exposições, planetários, circos, etc., e ações periódicas com os familiares das crianças e adolescentes, com objetivo de aproximá-los do programa por meio de vivências artístico-culturais. Além disso as equipes também organizam ações com funcionários dos equipamentos,para que possam compreender o funcionamento do programa.

Outras ações das equipes incluem:as semanas de formação dos artistas, que acontecem dois momentos, a primeira, no início de cada edição do programa,tem como objetivo apresentar os instrumentais administrativos e de divulgação, além dos pilares norteadores das atividades e das ações culturais para os novos participantes, a segunda acontece no início do segundo semestre e objetiva propiciar momentos de trocas de processos artísticos em desenvolvimento, discussões de temas emergentes e reflexão sobre o programa no contexto da edição; e a Pesquisa de Impactos com Familiares, iniciada em 2016 pelos co-

ordenadores pedagógicos daquela edição a fim de ouvir a opinião das famílias sobre as atividades realizadas pelas crianças e adolescentes no PIÁ, coletar dados que possibilitem avaliar os impactos das ações artístico-pedagógicas e por consequência avaliar a qualidade do programa.A ação é uma das poucas iniciativas desta natureza observadas durante o estudo das políticas culturais promovidas pelo município.

Vale ressaltar que a pesquisa de impactos com familiares é o primeiro instrumento de avaliação do programa, podendo ser entendida como importante ferramenta para fornecer elementos para novos planejamentos, afinal somente o registro, sistematização e avaliação garantem condições de análise e de realização de ajustes que tornam uma iniciativa não apenas mais significativa para os diferentes públicos que dela se beneficiam, como também mais facilmente replicável/adaptável em outros contextos.

Em seus primeiros 10 anos de existência o programa atendeu mais de 16 mil crianças e adolescentes em mais de 60 equipamentos culturais da cidade de São Paulo.

A tabela abaixo demonstra a evolução de atendimentos ao longo dos 10 anos de existência do PIÁ.

ANO	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017*	2018
Equipamentos Atendidos	9	11	15	16	18	19	31	32	16	62
Vagas Oferecidas	590	900	1370	1537	1785	1864	3197	3600	1495	3600

Tabela 1 - Evolução de atendimentos do PIÁ

* 2017 foi um ano atípico em razão das mudanças efetuadas pela nova gestão municipal e do cancelamento do processo seletivo realizado na gestão anterior.

Observa-se que o aumento da oferta de vagas e o aumento do número de equipamentos que recebem o programa é constante ao

longo do período, entretanto os número relativos ao ano de 2018 sofrem variação em relação à proporcionalidade de vagas x equipamentos. Isso se deve ao fato de a Supervisão de Formação ter estabelecido a ampliação do programa para outros equipamentos com a mesma quantidade de artistas educadores contratados. De acordo com o *Caderno de Formação 2018*, houve diminuição no número de equipes formadas por quatro educadores e equipes que trabalharam em mais de um equipamento. Segundo informações da coordenação da Supervisão de Formação, as variações ocorrem em razão das análises para expansão do programa para novos equipamentos. De acordo com essas informações a expansão acontece de forma gradual e em caráter experimental, desse modo os novos equipamentos atendidos iniciam no programa com uma equipe de dois artistas educadores caso haja demanda e as vagas disponíveis sejam preenchidas, a proposta é de que o equipamento receba uma equipe de quatro educadores na edição seguinte.

Quanto aos investimentos é possível observar que têm tido aumentos contantes e graduais ao longo dos 10 anos de existência do programa.

Gráfico 1- Valores investidos no PIÁ - Série Histórica | Fonte: Secretaria Municipal de Cultura

[3] Informações obtidas durante entrevista presencial realizada no dia 28 de janeiro de 2019 com a coordenadora Natália Cunha.

O gráfico aponta uma variação do padrão de investimentos em 2017, com queda significa de valores. Assim como a diminuição do número de vagas ofertadas a diminuição pontual no ano de 2017 é resultado das mudanças realizadas pelo então prefeito João Dória, que congelou mais de 40% do orçamento anual da cultura naquele ano.

Contratação e atuação de Artistas

A equipe de trabalho do programa é composta por Artistas, obrigatoriamente atuantes em suas áreas, que são contratados por meio de edital público de seleção para exercer diferentes funções:

> Artistas Educadores (AEs), que divididos em duplas ou quartetos, que atuam diretamente com as crianças e adolescentes, desenvolvendo ações e promovendo interações que despertam processos criativos e possibilitam vivências artísticas;
>
> Artistas Articuladores Regionais, responsáveis por acompanhar o trabalho dos AEs, mediar e articular ações e contatos com outros programas e equipamentos com objetivo de potencializar as ações do PIÁ no território onde ele acontece;
>
> Artistas Articuladores da Áreas, que se dividem em três grupos: Articuladores de Comunicação e Divulgação, responsáveis por planejar e articular a comunicação interna e externa do programa; Articuladores da Área de Instrumentais e Pesquisa, cuja função é criar e aplicar ferramentas para o mapeamento quantitativo e qualitativo do Programa; e os Articuladores da Área de Processos Artístico-Pedagógicos, que tem como atribuição orientar as pesquisas e desenvolver ações de formação;
>
> Coordenadores Artístico-Pedagógicos, cuja função é realizar o planejamento de cada edição do programa, orientando a implantação e a realização das ações nos diversos equipamentos, além de colaborar com as ações de planejamento de diretrizes para a atuação das equipes.

Importante ressaltar que em razão de não haver uma Lei o Decreto que regulamente o programa, esse formato de equipe é variável e sofre alterações de acordo com os interesses da gestão municipal.

Em anos anteriores, nos quais não havia a figura dos articuladores de áreas, o traballho de comunicação e divulgação, os registros das atividades, a coleta de dados quantitativos e qualitativos e a organização

das ações de formação somavam-se às funções de artistas educadores, coordenadores de equipes e coordenadores artístico- pedagógicos.

De acordo com dados disponíveis no Caderno de Formação (2017), por não haver uma sistematização dessas ações as equipes da edição 2011 criaram os Cadernos de Formação, uma espécie de dossiê/ anuáriocom propósito de registrar as ações ocorridas, compor a memória do programa e orientar os artistas educadores e coordenadores das edições futuras. A publicação traz a documentação das práticas do programa, atas de reuniões, relatos das ações, instrumentais de avaliação e reflexões sobre o conjunto das ações. Vale destacar a relevância do documento, que serve como referência não apenas para os novos integrantes das equipes, mas também como memória do programa, compilando as ações de cada edição.

As contratações acontecem por meio de edital de seleção anual e tem duração de nove meses (março a novembro), período em que as atividades do programa ocorrem.

Considerando a complexidade e abrangência do PIÁ, que acontece em dezenas de equipamentos culturais, com diferentes focos de atuação, (bibliotecas, centros culturais, teatros, CEUs), a realização de reuniões e encontros para discussão e integração das ações pedagógicas é fundamental para que o programa mantenha suas características basilares. Além disso a atuação dos artistas educadores é orientada por uma perspectiva de formação contínua e pressupõe a participação em diferentes ações formativas.

Nesse sentido são realizados diferentes tipos de ações que possibilitam aos artistas educadores compartilhar suas vivências com outros participantes do programa, professores e profissionais da área.

Fazem parte do calendário de ações: a semana de formação, as reuniões de equipes e de coordenadores, as reuniões gerais e os encontros de processos artísticos.

A semana de formação tem como objetivo acolher a nova equipe e apresentar o PIÁ para os novos integrantesda edição anual do

programa. Busca-se aproximar os participantes das práticas e princípios que norteiam as ações a serem desenvolvidas ao longo do período.

As reuniões artístico-pedagógicas acontecem em três frentes: Encontros semanais das equipes de artistas educadores que acontecem nos equipamentos de atuação e possibilitam o contínuo diálogo e planejamento de ações compartilhadas. Estas reuniões se estabelecem como garantia de uma estrutura de sustentação na formação continuada dos artistas do programa.

Reuniões semanais de Articuladores Regionais e de Áreas com a participação dos Coordenadores artísticos-pedagógicos, nas quais são discutidas questões de planejamento geral e específicos, com temas trazidos pelas equipes, além de reflexões sobre a formação artístico-pedagógico das equipes, esobre ações externas ao Programa.

Reunião geral mensal, realizada entre todos os educadores, coordenadores de área e coordenação artístico-pedagógica, com objetivos e formatos adequados aos diferentes momentos e necessidades.

Os encontros de processos artísticos acontecem anualmente, desde 2014, em formato de seminário público e gratuito e buscam discutir arte, infância e formação artístico-cultural na cidade de São Paulo.

Considerações

Devido à sua capilaridade e alcance os programasde formação cultural coordenados pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo atuam como importantes agentes articuladores de dinâmicas culturais locais, com potencialidades que ultrapassam as barreiras da arte/educação e reverberam em ações que impactam de forma positiva o tecido social nos territórios onde acontecem.

Nota-se que o Programa de Iniciação artística, em conjunto com outros dois programas, atualmente desenvolvidos pelas Secretaria Municipal de Cultura (Escola de Iniciação Artística e Vocacional), representam, no universo das políticas culturais do munícipio, uma nova forma de política cultural, na qual predominam a concepção de democracia cultural, que, conforme esclarece Botelho (2016), deve considerar a participação

dos diversos públicos, advindos de diferentes estratos sociais, como participantes ativos, tanto no processo de criação como no processo de fruição da arte, cujo conceito também deve ser ampliado para abarcar todas as práticas culturais e não apenas as práticas erutidas.

É possível afirmar que ações propostas por estes programas abarcam as várias dimensões da cultura, e oferecem possibilidades de práticas e vivências das múltiplas manifestações artísticas.

A formação do corpo docente por artistas de diferentes linguagens, o trabalho conjunto entre eles e a participação ativa das crianças durante as aulas / encontros reforça a valorização da diversidade cultural, pois garante não apenas acesso a obras artísticas e possibilidade de consumo de bens e práticas culturais, mas oferece também condições de participação e criação, com potencialidades para formar públicos e artistas.Entretanto, é preciso ressaltar que ainda há muito o que ser feito para que esses programas atuem com toda sua capacidade.

No caso do Programa de Iniciação Artística (PIÁ)observa-se que, embora ativo há mais de dez anos, não houve atuação governamental efetiva para a criação de uma Lei ou Decreto que sistematize e regulamente as ações do programa, o que impacta diretamente a qualidade da política pública, tanto pelas mudanças realizadas a cada nova gestão municipal, como também pela insegurança em relação à continuidade das ações.

Durante a pesquisa foi possível verificar que ao final de cada edição tanto os artistas contratados, como familiares das crianças e adolescentes que participaram das ações, manifestam grande preocupação em relação ao lançamento dos editais de seleção para o ano seguinte. Apreensões pertinentes tendo em vista que em alguns anos houve atraso no processo de seleção e as atividades com alunos tiveram início apenas no segundo semestre.

De acordo com informações obtidas em entrevista[4] realizada com a mãe de uma aluna que participou da edição de 2018, o fato de não ter garantias de que o programa será retomado em 2019 a deixa

[4] Entrevista realizada com, Alessandra Andrade, mãe de aluna participante da edição 2018, durante o Encontro de Famílias no dia 11 de novembro de 2018.

muito apreensiva, pois há uma rotina já estabelecida para a filha, que frequenta os encontros semanalmente, e que, em caso de o programa não retomar as atividades no mesmo período das aulas regulares no próximo ano, será preciso buscar outras atividades para que a filha ocupe o período, além disso Alessandra comenta o impacto positivo que a frequência ao programa trouxe para a vida da menina de 7 anos, que passou a brincar mais e a comunicar-se melhor após iniciar no programa.

É possível verificar ainda que a falta de regulamentação impõe aos profissionais contratados diversos desafios, pois o desenvolvimento de ações que considera os princípios e diretrizes basilares do programa em diferentes equipamentos culturais, nas diferentes regiões da cidades demandam maior comprometimento e integração com todas a equipes, exigindo que o artista dedique mais tempo às tarefas burocráticas e consequentemente não se dedique com todo seu potencial às atividades artístico-pedagógicas. Além disso, a contratação por meio de editais públicos, com durabilidade de apenas nove meses, sem que haja nenhuma garantia ou direito trabalhista reforça a precarização do trabalho da classe artística.

Importante destacar a relevância da iniciativa das equipes que criaram os Cadernos de Formação do PIÁ, pois apesar dos percalços, em razão das diversas alterações sofridas a cada nova gestão, registram as ações do programa, publicando relatórios e registros fotográficos das principais atividades desenvolvidas durante cada edição. O documento serve como referência para os novos participantes e também instrumento de avaliação e orientação para novas edições.

Em relação a continuidade do programa é possível afirmar que a longevidade do PIÁ está intrinsicamente relacionada à sua vinculaçãoaos Núcleos de Cultura dos CEUs, com parte de suadotação orçamentária oriunda da pasta de educação, o que o torna parte de uma políticaeducacional mais ampla, cujos recursos são garantidos pela Constituição, e portanto tem menores chances de ser descontinuada.

Referências

BOTELHO, I Dimensões da Cultura, Políticas Culturais e Seus Desafios. São Paulo. Edições Sesc São Paulo. 2016.

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. Programa de Iniciação Artística. 2017. Disponível em: https://www.slideshare.net/divform/caderno-de-formacao-2017

DIÁLOGOS
SOBRE GESTÃO CULTURAL

GT 4

Gestão Cultural e Insurgências Contemporâneas

Resumos

KRS ONE–DA DISPUTA DE NARRATIVA ACERCA DA VIOLÊNCIA À GESTÃO CULTURAL CONTRACOLONIAL DA CULTURA HIP HOP

Igor Polatschek – Unipampa - mcursinhopimpao@gmail.com[1]

Palavras-chaves: Cultura Hip Hop; KRS-One; Violência; Gestão cultural contracolonial.

Em 10 de setembro de 1987, na casa de show de nome Nassau Coliseum, na região de LongIsland, cidade de Nova York (EUA) acontecia um show de rap quando houve um estopim de violência. Membros de gagues que haviam entrado na festa portando facas no intuito de roubar acessórios dos espectadores acabaram causando uma briga generalizada em decorrência da qual várias pessoas foram esfaqueadas e uma delas veio a óbito.

A despeito de discussões acerca da qualidade do trabalho da equipe de segurança do evento, ou do problema da segurança pública da cidade, a grande mídia estadunidense da época escolheu noticiar a triste ocorrência se valendo de jargões como "RAP VIOLENCE!" (GEORGE, 1990, P.13), sem fazer questão de distinguir os agressores de suas vítimas, reforçando um processo de estigmatização que a manifes-

[1] Bacharel em Produção e Política Cultural pela Universidade Federal do Pampa.

tação cultural já vinha sofrendo.

Em resposta à situação, um dos MC's que se apresentou na noite fatídica, KRS-One, liderou a iniciativa que veio a ser batizada de Stop The Violence Movement (Movimento Pare a Violência). Reuniu alguns dos artistas de rap de maior relevância da época, como MC Lyte, KoolMoeDee, PublicEnemy, dentre vários outros, que juntos realizaram o lançamento de um documentário[2], um single musical e um vídeo clipe[3] de título Self Destruction (Auto Destruição). A letra da música aborda a problemática do crime de negros contra negros de maneira a se contrapor à narrativa que aponta o rap como motor desse processo, ao mesmo tempo que evoca unidade e fraternidade negra.

O single (à época prensado em vinil) foi lançado na simbólica data de 15 de janeiro de 1989, data de aniversário do grande líder negro Dr. Martim Luther King Jr. Vendeu bastante. Os mais de 200 mil dólares arrecadados foram integralmente investidos em projetos sociais da NationalUrbanLeague,uma organização de luta pelos direitos civis dos negros nos EUA. O videoclipe foi lançado em 14 de fevereiro do mesmo ano, em conferência de imprensa realizada no ponto final de uma manifestação organizada pelo Stop The ViolenceMovement, no Harlem, tradicional bairro negro de Nova York (GEORGE, 1990).

Em 1992, KRS-One e Chuck D – este último líder do grupo Public Enemy (dois dos mais proeminentes integrantes do Stop The Violence Movement) participam de um programa da NBC, uma das principais emissoras de TV dos EUA[4]. Em debate com o âncora do

[2] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=dloqtWkao-4&t=1s Acesso em: 5 de fev. 2021.
[3] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=joA_1aJzjQQ Acesso em: 5 de fev. 2021.
[4] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=c3G-EywWyykAcesso em: 5 de fev. 2021.

programa (um homem branco) discordam veementemente acerca das causas e possíveis soluções para o problema de crimes de negros contra negros e inserem a pauta da reparação histórica na discussão.

Um ano depois de liderar o Stop The Violence Movement, em 1990 KRS-One utilizou uma estratégia semelhante para um novo projeto, o H.E.A.L – Human Education Aginst Lies (que traduzindo fica "Educação Humana Contra Mentiras", formando a sigla que compõe a palavra "heal", que significa "cura" em inglês). Também participaram artistas de grande relevo do rap da época, como Run DMC, Queen Latifah, Ms. Melodie (dentre outros) na realização de um videoclipe[5], um documentário[6] e um álbum musical[7]. As obras reuniram temas como o orgulho negro, o respeito às mulheres e a valorização de idiomas africanos como o suaíli, de maneira a organizar um discurso que alertava para as armadilhas de um sistema educacional de base colonial. O plano era investir o dinheiro arrecadado na distribuição gratuita de fitas cassetes do registro de uma palestra que KRS-One realizou sobre a questão na Universidade de Stanford (KRS-ONE; LIPSCOMB, 1992) e de livros referência no assunto nas periferias empobrecidas da cidade de Nova York.

Para a frustração dos MC's, ao contrário do Self Destruction, o disco do projeto H.E.A.L não ultrapassou a marca de 100 mil cópias vendidas, um número baixo para os patamares dos artistas envolvidos na época, o que limitou o alcance da distribuição dos materiais didáticos previstos. Desgostoso com as preferências de consumo do público, KRS, em um gesto criticamente simbólico, lançaria na sequência o álbum Sex andViolence (Sexo e Violência), de 1992, que vendeu bem mais (Ibid.).

[5] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=89QCzvwdHDEAcesso em: 5 de fev. 2021.
[6] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=F9DQhMJVpUkAcesso em: 5 de fev. 2021.
[7] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=q28b4oHZiYQ&t=21sAcesso em: 5 de fev. 2021.

Com o propósito de estabelecer uma pedagogia própria da cultura Hip Hop, a partir dos ensinamentos daqueles que foram professores através das práticas próprias dessa cultura, KRS-One funda, em 1996, The Templeof Hip Hop (O Templo do Hip Hop), uma instituição educacional autônoma, sediada na cidade de Nova York.

A atuação do Templo do Hip Hop, tem como uma de suas mais marcantes características a definição rigorosa de quem tem autoridade para ensinar a cultura e quem não tem. Um exemplo recorrente é trazido à baia para fundamentar esse posicionamento: a ideia de que se a pessoa tem um diploma em Direito, isso não a autoriza a lecionar sobre Medicina, logo, um diploma de Ciências Sociais não a autoriza a ser um educador do movimento Hip Hop. São travadas batalhas contra outras formas de produção de conhecimento acerca da cultura Hip Hop, de maneira a questionar a legitimidade de produções que não integram de maneira satisfatória a participação dos autênticos membros dessa cultura. Dois exemplos disso são quando KRS afirma em entrevista[8] que as universidades estão tratando de colonizar o Hip Hop – através da criação de cursos sobre o tema ministrados por professores que não são membros da cultura; e quando KRS faz uma intervenção pública durante a conferência de imprensa da inauguração do Hip Hop Museum (Museu do Hip Hop)[9] devido ao fato de a gestão do espaço não ter integrado os pioneiros da cultura de maneira apropriada nos seus planos de gestão.

O objetivo do presente trabalho é demonstrar algumas iniciativas da trajetória de KRS-One, e algumas de suas perspectivas como um líder intelectual da cultura Hip Hop (Ibid.) nos esforços para gerir a própria cultura. Espera-se que seus conflitos (internos e externos à

[8] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=QU3RyWIJAPgAcesso em: 5 de fev. 2021.
[9] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=zMn2PCfd5LAAcesso em: 5 de fev. 2021.

sua cultura) e sua relação com universo acadêmico (com o qual dialoga e ao qual se contrapõe), possam aqui servir de ponto de partida para reflexões acerca dos desafios de uma gestão cultural verdadeiramente Contracolonial.

Referências

GEORGE, Nelson. Stop The ViolenceMovement: Overcoming Self Destruction. Pantheon Books, Nova York, EUA, 1990.

KRS-ONE; LIPSCOMB, Michael. CAN THE TEACHER BE TAUGHT?. Transition No. 57, P. 168-189, Indiana University Press, Bloomington, Indiana, EUA, 1990. Disponível em:http://www.jstor.org/stable/2935165 Acesso em: 5 de fev. 2021.

DIÁLOGOS
SOBRE GESTÃO CULTURAL

GT 4

Gestão Cultural e Insurgências Contemporâneas

Artigos

UM OLHAR DE FORA: A EMERGÊNCIA DO PARECERISTA EXTERNO NA ANÁLISE DE PROJETOS EM EDITAIS DE FOMENTO À CULTURA

Claudia Holanda[1]
Cristiane Marques de Oliveira[2]
Ana Silveira Martins[3]

Palavras-chaves: Política Cultural; Parecerista Cultural; Agente Cultural; Fomento às Artes e Leis de Incentivo.

Resumo

O artigo visa apresentar a figura do parecerista externo na seleção de projetos nos editais brasileiros de fomento à cultura. Aborda um breve histórico do surgimento e o perfil deste profissional, e o que consiste sua prática laboral. Explicita como são realizados os trâmites de seleção, contratação e prazos para prestação de serviço em alguns editais de fomento à Cultura e as artes existentes no país. O objetivo é comparar processos seletivos de alguns Estados no intuito de fomentar a discussão e apontar melhores práticas no exercício deste ofício.

[1] Jornalista, cantora, compositora e artista sonora. Graduada em Comunicação Social pela UFPE, mestra e doutora em Engenharia de Produção com pesquisa sobre cartografias sonoras pela Universidade Federal do Rio e Janeiro e Queen'sUniversity Belfast (UK). holanda.claudia22@gmail.com

[2] Gestora cultural e analista internacional. É doutoranda na área de Diplomacia Cultural no CEIS20, Universidade de Coimbra (PT), e ResearchConsultant na PIRC (UK). cristianemarquesdeoliveira@hotmail.com

[3] Produtora cultural, radialista, cantora, compositora, especialista em Educação a Distância pelo Senac RJ e especializanda em Patrimônio Cultural pelo CEFET . anasilveiramartins@gmail.com

Os editais para seleção depareceristas analisados foram escolhidos com base na continuidade das políticas públicas e recorte geográfico de forma a ter um estado de cada região brasileira. São eles: Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal (FAC-DF) (DF), Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (PE), Prêmio Manaus Conexões Culturais (AM), Programa de Ação Cultural de São Paulo (Proac) e Programa de Apoio e incentivo à Cultura Fundo Municipal da Cultura de Curitiba (PR).

O objetivo deste estudo comparativo é apontar similaridades e diferenças, bem como práticas inovadoras, no intuito de colaborar com o aprimoramento desses processos. O trabalho toma por base as fontes primárias, através de entrevistas com profissionais da cultura, análise de editais e bibliografia especializada. Buscou, também, a interlocução com gestores dos principais editais no Brasil, contudo, esbarramos com a indisposição desses profissionais para o estabelecimento desse diálogo.

Introdução

Quem é esse trabalhador da cultura?

O parecerista é compreendido como aquele que exerce atividade de análise de projetos e emite, com base em sua *expertise*, parecer técnico sobre as propostas culturais apresentadas aos editais de fomento à cultura, seja na esfera federal, estadual ou municipal. É nomeado comumente como "analista", "perito técnico", entre outros termos genéricos, sendo este considerado um profissional *Ad-hoc*[4].

É preciso ser um conhecedor de determinada linguagem artística, e, da mesma forma, ter a capacidade para analisar tecnicamente a viabilidade do projeto. Além disso, ser capaz de abordar estética e subjetivamente o produto que se pressupõe resultante da proposta.

[4] Trata-se de termo jurídico em latim que significa a nomeação de alguém para realização de determinado ato. A tradução literal significa "para isto", "para esta finalidade".

Acrescente-se a isso, que é papel fundamental do parecerista exercer uma função pedagógica ao explicitar ao proponente o que é preciso esclarecer e/ou aperfeiçoar no projeto proposto a fim de que seja salutar o seu desenvolvimento.

Para atuar como parecerista é necessário comprovar formação, experiência e atuação no campo, seja como artista, produtor ou gestor cultural. Outro requisito trata da sua imparcialidade. Os editais podem, ainda, aplicar dois critérios com base no que definimos como parecerista "externo": 1) aqueles que não possuem cargos autárquicos nas instâncias públicas de onde se origina a referida convocatória; 2) aqueles que são externos geograficamente, ou seja, profissionais residentes fora ou no mesmo município, ou Estado.

A contratação de pareceristas externos se dá, em grande parte, por meio de chamamento público e aberto, sendo este um primeiro aspecto que se diferencia do modelo por convite, ainda utilizado em vários editais. Muitas vezes é exigida formação acadêmica em áreas culturais ou afins, e a titulação é um dos critérios de pontuação. Embora seja questionado o modelo por convite, a discricionariedade parte do critério do notório saber.

Dentre as características para contratação por meio de chamamento público, destacam-se a isonomia e a impessoalidade, por isso a relevância da inexistência de vínculos locais ou contratuais. Busca-se dessa forma, um tratamento mais equitativo na avaliação dos projetos, o que sinaliza credibilidade aos participantes, contratantes e gestores dos editais.

É importante citar que o sistema de análise em geral dos editais, ocorre muitas vezes em duas etapas: a primeira remota, em que os pareceristas avaliam os projetos individualmente; e a segunda, remota ou presencial conhecida como "socialização".

A socialização pressupõe o encontro dos pareceristas para discutir os projetos e tornar a escolha dos contemplados e suplentes ou o ranking de pontuação mais justo. Outro ponto relevante trata da avaliação dos pro-

cedimentos de trabalho, algo solicitado por algumas das instituições. Não é raro verificar que sugestões dadas nessas conversas são adotadas em anos posteriores. Igualmente, considerando o caráter pedagógico na avaliação dos projetos, se nota que os proponentes acabam por melhorar seus projetos a cada ano, com base no parecer recebido anteriormente.

Os prazos para avaliação dos projetos são os mais variados, passando desde dias até meses. Uma experiência relevante neste âmbito tratou das avaliações dos editais da Lei Aldir Blanc levadas a cabo no ano de 2020, em que foram praticados prazos muito curtos para execução das propostas, o que também acabou por pressionar o prazo das avaliações, algumas vezes realizadas em tempo recorde.

Apesar da contratação dos pareceristas externos se traduzir em maior transparência nos processos, o que beneficia principalmente governos e cidadãos, existem alguns desafios a serem superados, tais como:

i) as bancas de avaliação geralmente contam com poucos participantes, ou seja, há contratação de um número pequeno de profissionais para um grande número de projetos;

ii) os prazos para a entrega das análises são curtos em relação ao número de projetos;

iii) muitas vezes há ausência de reuniões para o alinhamento, socialização ou defesa dos projetos;

iv) no caso das análises remotas, ocorrem problemas técnicos e tecnológicos das plataformas utilizadas para as análises, o que gera atrasos nos processos e consequentemente prejuízos aos pareceristas e proponentes;

v) o aumento das exigências curriculares, acadêmicas e profissionais de forma desproporcional à remuneração estipulada, deflagra discussões sobre o equilíbrio entre formação acadêmica versus experiência profissional;

vi) as inscrições são extremamente burocratizadas, algumas exigindo autenticação de documentos, além de solicitar inscrições de forma presencial ou via correio.

[5] Site do fórum: https://fndepareceristasculturais.jimdofree.com e grupo no Facebook : https://www.facebook.com/groups/forumparecerista , onde ocorrem alguns debates e informes. No entanto, a maior atividade do FNPC se dá através do grupo do whatsapp, onde temas relacionados ao ofício são debatidos e algumas ações são traçadas, quando é o caso.

Os apontamentos citados foram levantados em meio a discussões ocorridas no Fórum Nacional de Pareceristas Culturais (FNPC)[5], do qual as autoras são integrantes. Falaremos do fórum mais adiante.

Os Editais e a Formalização das Comissões de Avaliação

Os editais de fomento estão conectados com a criação das leis de incentivo e apoio à cultura dos respectivos Estados. Muitas delas surgiram no início dos anos 1990, influenciadas pela instituição do Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) em 1991[6]. No entanto, a contratação de pareceristas externos se efetiva apenas em meados dos anos 2000.

O Ministério da Cultura do Brasil publica em 2009, o primeiro edital para o credenciamento de pareceristas[7] por meio de chamamento público. Antes disso, a avaliação era realizada por artistas e produtores, de notório saber em suas respectivas áreas, a convite dos servidores públicos representantes das respectivas instituições.

A portaria n° 83, de 8 de setembro de 2011, do MinC passa, então, a regular essa atividade no âmbito da Funarte e outros organismos ligados ao MinC. A portaria definia as regras de classificação e distribuição de produtos e projetos culturais entre os "peritos".

A perspectiva amistosa em relação à contratação de pareceristas externos não era uma unanimidade entre os conselhos municipais e estaduais de Cultura. No entanto, foi reconhecido que o modelo de contratação por convite era problemático, por levar à repetição das mesmas pessoas nas bancas de seleção. Mais que isso, em cidades pequenas os profissionais acabavam por analisar projetos de amigos ou conhecidos, o que gerava uma sensação de parcialidade, abria espaço para desconfianças e acusações quanto à falta de transparência. Ponderamos que uma das vantagens seja a imparcialidade em relação a grupos e artistas estabelecidos nesta ou naquela região.

O que percebemos é que a partir de 2015, há um crescimento do número de municípios e Estados que aderem à contratação de pareceristas externos (ad hoc). Essa mudança foi bem vinda, dando maior transparência aos processos, pois havia cobrança da classe, através dos

conselhos, por mais transparência, embora não sem polêmicas. Atualmente existem editais que aplicam o rodízio de pareceristas de um ano para o outro, evitando assim, a repetição das mesmas pessoas em anos distintos, prática que entendemos como positiva para o processo.

Perspectiva das Práticas Regionais

O Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal (FAC) foi criado em 1991. A contratação de pareceristas por meio de chamamento público ocorre formalmente desde o ano de 2017, a partir do estabelecido na Lei Complementar nº 934, de 7 de dezembro de 2017.

O Programa de Apoio e Incentivo à Cultura de Curitiba existe desde 1991[8]. A contratação de pareceristas externos, ou conforme designado "grupo de análise técnica, formado por profissionais de reconhecida qualificação na área" é especificada no §3.º do Decreto n.º 1.549/06.

O Fundo de Cultura de Pernambuco (Funcultura) integra o Sistema de Incentivo à Cultura (SIC) do Estado de Pernambuco e foi instituído a partir de 1993[9]. A partir de 2017, formaliza-se que a análise e seleção dos projetos passaria pelo crivo de uma comissão[10]. Contudo, a atuação dos pareceristas se iniciou no ano de 2015.

O Programa de Ação Cultural de São Paulo (PAC) existe desde 2006[11], e em 2011, teve a atual designação como ProAC, ano em que é citada a formação de um grupo de pareceristas para análise dos projetos[12].

Em Manaus a Lei nº 2214, de 04 de abril de 2017, art. 5º § 4º, regulamenta as "Comissões de Análise", apesar de que o Prêmio Manaus Conexões Culturais, segundo informações da própria secretaria[13], se iniciou no ano de 2015.

[8] Programa de Apoio e Incentivo à Cultura: Lei Complementar 57/05 e Decreto n.º 1549/06, Curitiba.

[9] Lei nº 11.005, de 20 de dezembro de 1993, Pernambuco.

[10] Lei nº 16.113, de 5 de julho de 2017, Pernambuco.

[11] Lei nº 12.268, de 20 de fevereiro de 2006.

[12] Artigo 10º da resolução SC Nº 96, de 22 de novembro de 2011.

[13] E-mail enviado pela Assessoria do Prêmio Manaus Conexões culturais no dia 22 de março de 2021 (comunica.manauscult@gmail.com)

Diferenças e Similaridades

As comissões de avaliação e seleção de pareceristas são formadas geralmente por membros da própria instituição.

No caso dos editais do FAC DF, Curitiba e Funcultura, a convocatória é extensa a participantes de todo o território nacional, e por meio de chamamento público.

No caso do ProaC, é indicada uma comissão de até cinco membros, sendo dois escolhidos pelo Secretário de Estado da Cultura, e outros três indicados por entidades artísticas do Estado, sem fins lucrativos. Os indicados devem residir no Estado de São Paulo. De modo geral, por conta da epidemia do Novo Coronavírus, os processos de análise de projetos em 2020 e 2021 se deram de forma totalmente online. Em São Paulo, diante desse fato, e atendendo a um pleito do Fórum Nacional de Pareceristas Culturais (FNPC), o Secretário de Cultura e Economia Criativa, Sérgio Sá Leitão, permitiu a indicação de profissionais de outros Estados.

Nas análises do ProaC, não há parecer técnico, devendo o parecerista apenas emitir uma nota numérica, sem maiores indicações aos proponentes quanto às deficiências ou pontos fortes de seus projetos, o que é visto como fator limitante pela categoria.

No caso do Prêmio Manaus Conexões Culturais, a inscrição é por vezes estendida a todo território nacional, e por outra, somente aos residentes na cidade de Manaus. O processo de seleção ocorre, em parte, por meio de seleção de uma comissão da Manauscult (três membros), e outra por votação popular online (três membros), com base nos currículos dos inscritos, além de um participante da própria Manauscult.

A escolha pode ser realizada com base em votação. O candidato a parecerista tem que fazer uma espécie de campanha para ser indicado, o que ao nosso ver, é uma prática problemática, pois aponta o parecerista como uma espécie de subcelebridade. Considera-se que a seleção deve ocorrer de forma mais criteriosa e sóbria, e não com base numa rede de contatos e aparatos de visibilidade.

Na tabela a seguir podem ser verificados alguns dos critérios para seleção dos pareceristas:

Tab 1 – Critérios para seleção dos Pareceristas

Edital	Critérios de seleção
Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal (FAC DF)[14]	i) Experiência na análise de projetos em editais e concursos na área cultural nos últimos cinco anos; ii) Experiência profissional, na área cultural solicitada para credenciamento, nos últimos dez anos; iii) Experiência profissional na área de elaboração e gestão de políticas culturais; iv) Formação Acadêmica.
Programa de Apoio e Incentivo à Cultura Fundo Municipal da Cultura de Curitiba[15]	i) Atuação, formação e conhecimentos na área do Edital; ii) Curriculum Vitae; iii) Participação em bancas/ou Comissões; iv) Publicações/Indicações ou premiações/apresentações.
Prêmio Manaus Conexões Culturais[16]	"Os proponentes deverão ter notório conhecimento nas áreas das artes e cultura e experiência comprovada de participação em comissões de avaliação de projetos culturais, além de habilidades para a elaboração de pareceres de forma clara, objetiva e impessoal, e, ainda, residir no município de Manaus."
Fundo de Cultura de Pernambuco (Funcultura)[17]	i) Experiência na análise de projetos em editais e concursos na área cultural nos últimos cinco anos; ii) Experiência profissional na Área Cultural nos últimos cinco anos; iii) Formação Acadêmica.
Programa de Ação Cultural do Estado de São Paulo (PROAC)[18]	"A entidade deverá indicar profissionais para os segmentos nos quais possua atuação" (no caso das entidades)

[14] Edital No 12/2020 – Programa de Incentivo Fiscal. Credenciamento de Pessoas Físicas para atuarem como pareceristas para análise técnica de propostas culturais submetidas ao Programa De Incentivo Fiscal do Distrito Federal.
[15] Edital no 023/2019. Chamamento público para credenciamento de pareceristas para análise de projetos do programa de apoio e incentivo à cultura - Fundo Municipal da Cultura - edital difusão, formação e reflexão em artes visuais 2019/2020.
[16] Edital Prêmio Manaus de Conexões Culturais 2019.
[17] Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco – FUNDARPE edital de convocação nacional. Grupos Temáticos de Assessoramento Técnico à Comissão Deliberativa do Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura – FUNCULTURA (SECRETARIA DE CULTURA DE PERNAMBUCO, 2017).
[18] PORTARIA EDITAIS/UFEC N.º 62, DE 11 DE DEZEMBRO DE 2017.

Importante ressaltar que a pontuação com base na "formação acadêmica" é vista como controversa entre os pareceristas. Reclama-se quanto à "excessiva" valorização de conhecimentos teóricos em detrimento de conhecimentos práticos.

A remuneração dos pareceristas é bastante peculiar, e pode ser qualificada conforme: a) valor unitário por projeto; b) valores por patamares de quantidade pré-estabelecidos; e c) valor por prestação do serviço, independente do número de projetos a serem avaliados, conforme pode ser visto na tabela 2:

Tab 2 – Remuneração dos pareceristas[19]

Edital	Formato	Valor
Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal (FAC DF)	Valor unitário por projeto	R$200,00 (duzentos reais)
Programa de Apoio e Incentivo à Cultura Fundo Municipal da Cultura de Curitiba	Patamar por quantidade de projetos: a) 1 a 50; b) 51 a 100; c) acima de 101.	a) R$1.000,00 (hum mil reais; b) R$2.000,00 (dois mil reais) c) R$3.000,00 (três mil reais)
Prêmio Manaus Conexões Culturais[20]	Valor fixo pela prestação de serviço	R$5.000,00 (cinco mil reais)
Fundo de Cultura de Pernambuco (Funcultura)	Patamar por quantidade de projetos: a) até 11 projetos; b) adicional por projeto.	a)R$ 1.250,00 (hum mil e duzentos e cinquenta reais); b) R$125,00 (cento e vinte e cinco reais) x N
Programa de Ação Cultural do Estado de São Paulo	Critério geográfico e quantidade de projetos: a) até 150 projetos; b) mais de 150 projetos.	a.i) R$ 5.000,00 (residentes na Grande São Paulo) a.ii) R$ 5.500,00 (residentes fora da Grande São Paulo) b.i) R$ 6.000,00 (residentes na Grande São Paulo) b. ii) R$6.500,00 (residentes fora da Grande São Paulo)

[19] Valores referentes ao ano de 2020

[20] Informação fornecida pela pareceristas Juliana Machado Oliveira, que atuou no Edital de 2019 (integrante do Fórum Nacional de Pareceristas Culturais).

Conforme explicitado na tabela 2, podemos observar que há uma forte variação na relação entre quantidade de projetos por preço unitário, de forma que temos os seguintes valores: FAC DF: R$200,00; Curitiba: R$20,00; Funcultura PE: R$113,63; e PROAC SP R$33,33, o que significa um valor médio de R$91,74 por projeto. Em termos percentuais, a diferença entre o edital que oferece maior e menor remuneração é de 1000%, o que é extremamente exorbitante.

Apesar de existirem diferenças na complexidade dos projetos, há que se considerar que os critérios e rigor na avaliação não são tão discrepantes quanto o valor pago pela prestação dos serviços.

A quantidade de projetos a serem avaliados varia de acordo com os segmentos artísticos. As áreas de Música, Artes Cênicas e do Audiovisual geralmente apresentam maior número de propostas do que áreas como as Artes Visuais, Patrimônio, Literatura ou Cultura Popular.

Os orçamentos destinados aos diferentes segmentos também são assimétricos, pois em certa medida seguem a lógica de demanda, o que gera descontentamento em determinadas classes artísticas. Neste sentido, é importante pautar as políticas públicas com base numa discussão que leva em conta as perspectivas setoriais e suas especificidades, de forma a determinar os investimentos de maneira adequada e minimizar desigualdades entre as diversas linguagens artísticas.

A quantidade de pareceristas contratados por edital também varia. São geralmente de três a cinco, dependendo do volume de projetos a serem analisados. Há ainda editais com baixa demanda em que é contratado apenas um avaliador por segmento artístico.

É importante observar que o volume de projetos aprovados é extremamente baixo em relação à demanda. Podemos citar, por exemplo, o edital FAC Regionalizado DF 2020 que contemplou 103 (cento e três) projetos em face a 1200 (hum mil e duzentos) inscritos, o que significa o atendimento de 8,58% da demanda apresentada.

Mobilização: o Fórum Nacional de Pareceristas Culturais

O Fórum Nacional de Pareceristas Culturais foi criado em 2017, com a ideia de colaborar para o aprimoramento dos editais e ampliar a participação do parecerista externo e sua representatividade, uma vez que trata-se de um trabalhador relativamente novo da cultura. Atualmente, reúne profissionais de todo Brasil, abrangendo todos os segmentos e linguagens artístico-culturais.

Simone Marçal, gestora cultural e integrante do Grupo Gestor do FNPC, explica: "a partir de 2016, com o aumento do número de editais adeptos à contratação de pareceristas externos, havia um clima de empolgação com essa nova forma de trabalho. Algumas pessoas se juntaram para conversar sobre o futuro dessa profissão. Daí veio a ideia do Fórum, que montou um grupo gestor, para tentar um melhor posicionamento, de forma coletiva, dessa atividade que surgia, e sobretudo garantir respeito, seriedade e remuneração justa para todos".

O grupo gestor é atualmente formado por pareceristas de quatro Estados diferentes: Espírito Santo, São Paulo, Minas Gerais e Ceará. É um trabalho voluntário feito em revezamento pelos integrantes do fórum, e que já conseguiu algumas conquistas, como, por exemplo, atuar em caráter consultivo em algumas secretarias, pressionar gestores para agilizar pagamentos em atraso e aprimorar processos seletivos de pareceristas em alguns editais, entre outras demandas.

Apontamentos

Foram procurados os gestores do Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura e do Pronac/Funarte para realização de entrevista online. No entanto, não houve pronunciamento por parte dos solicitados. Tal comportamento pode ser uma amostra de como o setor da cultura se encontra defendido e refratário à interlocução dos problemas a serem enfrentados.

Mesmo diante desse embaraço, o objetivo deste texto é colaborar com o aperfeiçoamento das políticas públicas de cultura, as quais compreendemos como instrumento fundamental para o estímulo à produção cultural e artística brasileira.

Assim, dentre os editais objeto de nossa análise, podemos dizer que o Fundo de Apoio a Cultura de Brasília (FAC-Brasília) e o Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura - PE) são os que se encontram mais amadurecidos. Ambos se preocupam em possibilitar espaços de troca entre os pareceristas e transparência durante os processos de análise, bem como remuneração mais adequada com o rigor e volume de trabalho exigidos.

Funcultura e FAC também apresentam como semelhanças os processos de avaliação e sociabilização, que exigem uma análise detalhada e particular de cada um dos projetos propostos, e cujos processos são orientados com a participação de um representante da instituição implicada nesses editais.

Permitem, inclusive, que os representantes dos Conselhos de Cultura tenham acesso livre às reuniões de avaliação, embora sem interferir - um mecanismo que traz mais transparência ao processo. O FAC Goiás também permite esse procedimento, embora não seja objeto de nossa análise.

Os processos de análise de projetos melhoraram nos últimos anos, destacando aqueles que permitem a formação de uma banca de três ou cinco pareceristas para cada linguagem/projeto, possibilitando diversidade de opiniões, o que reforça a segurança e credibilidade.

Por outro lado, para Guilherme Moura, produtor cultural e parecerista desde 2013, há uma tendência de haver algumas comissões com perfis parecidos, às vezes ligados à academia: “Vários processos dão muito valor à experiência acadêmica em detrimento da prática. Seria interessante ter mais diversidade com bancas compostas por mú-

sicos, produtores, djs, radialistas, jornalistas, além de mais diversidade de raça e gênero. Parece que cada vez mais o muro de acesso aos chamamentos de pareceristas fica mais alto, e quase intransponível – principalmente na música".

Considerações finais

É importante destacar que a atividade de parecerista não é ainda uma profissão regulamentada, apesar do crescente número de profissionais. Os chamamentos são inconstantes e resvalam na precariedade em seus formas de remuneração e conclusão do pagamento por parte do contratante. É um trabalho, em geral, com condições precárias, exigindo muita formação sem que isso se reverta em melhores pagamentos ou processos mais fluidos. Em geral os processos precisam ser continuamente aprimorados, porém apenas quando a gestão tem esse comprometimento isso se torna politicamente viável.

Compreende-se que o parecer técnico emitido também serve, ou deveria servir, como um mecanismo didático, e não apenas como um expediente punitivo ou classificatório. O bom parecer é aquele que aponta respeitosamente as possíveis falhas de um projeto, sugerindo formas para o seu aprimoramento. É um apanhado impessoal que deve justificar, sem deixar dúvidas, porque o proponente foi apenado neste ou naquele critério. Emitir parecer não pode ser um exercício de poder, mas um respeitoso compartilhamento de saberes.

Entendemos como benéfica a análise de projetos por pareceristas externos. Todo processo dos editais com distribuição de verbas deveria contar com pessoas comprometidas e capacitadas, para que os proponentes não sejam prejudicados. É tempo de se pensar políticas de ajuste e alinhamento entre diferentes instituições, tendo em conta as especificidades de cada região, contudo, considerando as melhores práticas para a gestão dos recursos e transparência dos processos.

Consideramos uma prática a ser adotada pelas secretarias ou fundações municipais e estaduais de Cultura, e no âmbito da União, a publicação de relatórios anuais e demonstrativos de execução orçamentária com detalhes, de fácil acesso ao cidadão e amplamente publicizados. Além da geração de estudos qualitativos e quantitativos sobre as ações realizadas e prognósticos para implementação de planos de longo termo e ações futuras, desenvolvendo assim uma atuação com base em planejamento estratégico. Em geral, é necessário mais clareza nos processos de seleção de pareceristas e remuneração condizente com a responsabilidade do trabalho.

Por fim, a classe vislumbra num futuro próximo um maior reconhecimento desse profissional, sua aceitação e inclusão formal no mundo do trabalho como categoria, para que possa ser passível de representatividade legal e obtenção dos demais direitos e trâmites que toda e qualquer profissão regulamentada possui.

Referências

CALABRE, Lia. Profissionalização no campo da gestão pública de cultura nos municípios brasileiros: um quadro contemporâneo. Revista Observatório Itaú Cultural, São Paulo, n. 6, p. 66-73, 2008

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

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Cultura como recurso. Salvador: Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, Fundação Pedro Calmon, 2012.

YÚDICE, George. A Conveniência da cultura: usos da cultura na era global. Trad. Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

Editais

Brasília (DF). Edital de chamamento público n.17/2018 - FAC Áreas Culturais (2017). Secretaria de Estado de Cultura. Subsecretaria de Fomento e Incentivo Cultural

Brasília (DF). edital nº 12/2020 – Programa de incentivo fiscal credenciamento de pessoas físicas para atuarem como pareceristas para análise técnica de propostas culturais submetidas ao programa de incentivo fiscal do distrito federal. Governo do Distrito Federal. Secretaria de estado de cultura e economia criativa. 2020

Curitiba (PR) Edital nº 124/19 Pareceristas Edital Paiol Musical. 2019

Curitiba (PR) Edital nº 126/19 - Inscrição de Parecerista para o Edital nº 114/2019 - Múltiplas Ações em Literatura e Leitura . 2019

Curitiba (PR) Edital nº 127/19 - Inscrição de Parecerista para o Edital nº 115/19 – Área de Dança. 2019

Manaus (AM). Edital n. 006/2018 - Concurso Prêmio Manaus de Conexões Culturais (2018). Fundação Municipal de Cultura, Turismo e Eventos (Manauscult).

Pernambuco (PE). Edital de Convocação Nacional para Grupos Temáticos de Assessoramento Técnico à Comissão Deliberativa do Funcultura - Edital Funcultura Geral (2019/2020). Secretaria de Cultura do Estado de Pernambuco. Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco. Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura.

São Paulo. Portaria editais/Ufec n.º 62, de 11 de dezembro de 2017. Governo do Estado de São Paulo. Secretaria da cultura unidade de fomento à cultura. 2017

GESTÃO CULTURAL: UM REPTO PELA DESOBEDIÊNCIA CIVIL

Vânia Rodrigues
Doutoranda em Estudos Artísticos - Estudos Teatrais e Performativos, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra
Investigadora-Colaboradora do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra (CEIS20/UC)
vaniamariarodrigues@gmail.com

Palavras-chaves: Gestão cultural; Artes performativas; Modelos de Trabalho.

Resumo

Integrado num projecto de investigação mais amplo dedicado à análise da intersecção entre criação artística e produção cultural nas artes performativas em Portugal, este texto discute o papel e o lugar actual da produção e da gestão cultural. Fá-lo a partir da escuta aprofundada das produtoras e gestoras culturais, questionando posicionamentos discursivos e práticos e propondo uma 'refundação' da área que permita o recentramento destas profissões em valores democráticos e de mudança social.

Introdução

O artigo que se segue ocorre no seguimento da minha intervenção na 7ª Edição dos Diálogos sobre Gestão Cultural e constitui um excerto de um projecto de investigação mais amplo[1], dedicado à aná-

[1] Investigação no contexto do Doutoramento em Estudos Artísticos, – Estudos Teatrais e Performativos, na Universidade de Coimbra, sob orientação de Fernando Matos Oliveira/FLUC e co-orientação de Cláudia Madeira/FSCH-NOVA, projecto financiado pela FCT SFRH/BD/136458/2018.

lise da intersecção entre criação artística e produção cultural nas artes performativas. Trata-se de um percurso de pesquisa que não existiria, ou seria radicalmente diferente, se não tivesse raízes na minha prática profissional e experiência pessoal. Não se trata de, genericamente, constatar que decidi investigar na área em que trabalho – isso seria relativamente banal – mas de assumir mesmo que o ponto de partida da investigação, e, concretamente, as questões e hipóteses que formulei no início deste processo, têm origem não apenas numa prática consolidada de trabalho e, bem assim, de conhecimento aturado do meio, mas, sobretudo, num movimento de ruptura conceptual com as práticas tácitas e insuficiências éticas em que senti que a minha 'carreira' estava irremediavelmente ancorada.

Trabalho há aproximadamente quinze anos como gestora cultural, umas vezes dentro das organizações artísticas, outras no papel de consultora externa, o que significa que sempre estive envolvida em tarefas de pensamento e planeamento estratégico, e que tive a possibilidade de ajudar a desenvolver a missão e os modelos de trabalho de um conjunto bastante significativo de instituições e projectos artísticos e culturais em Portugal, tanto do sector independente como de equipamentos públicos, na sua maioria ligados à criação e/ou programação de artes performativas.

Nos últimos anos, o meu desconforto com as práticas de trabalho em que me via envolvida ia aumentando, e a frustração atingiu um ponto de não-retorno. Em 2018, decidi que era mais importante parar de produzir, e enfrentar as perguntas que me inquietavam, do que continuar a acumular os 'sucessos' relativos dos projectos que se sucediam a um ritmo vertiginoso. Dei então início a uma etapa de reflexão, de estudo e de investigação que se consubstanciou num doutoramento. Assumo-o sem demasiados pudores: esta investigação pode ser interpretada como um excerto da perseguição sistemática das frustrações que acumulei: frustrações com as contradições na aplicação prática do

conceito de 'colaboração', para lá da sua utilização retórica; com as relações verticalizadas, com a contradição entre um discurso artístico politicamente comprometido, 'progressista', e práticas internas de trabalho que não ofereciam resistência aos abusos do capitalismo nem procuravam distanciar-se dos modelos organizativos da esfera empresarial. Foi a circunstância de, repetidamente, ter experimentado o desencontro entre as possibilidades de transformação, no desempenho da função de gestão cultural e o pré-condicionamento dos modelos de funcionamento e esquemas de poder internos dos projectos e organizações culturais, que motivou a necessidade de compreender melhor o que significa e para que serve a crescente presença de gestores e produtores culturais trabalhando a par dos criadores.

Perante a escassez de análises aprofundadas sobre as profissões de suporte à actividade artística (Vasques, 1999; Gomes e Martinho, 2009; Kirchberg e Zembylas, 2010; Dubois, 2013; Borges,2014; Brilhante, 2018;),especialmente produtoras e gestoras (Rodrigues, 2020), decidi criar, ao longo desta investigação, um amplo espaço de escuta desses 'agentes invisíveis' (Sampaio, 2020) - as produtoras e gestoras culturais activas no terreno das artes performativas - trazendo as suas perspectivas e experiências para o centro da nossa reflexão analítica. A partir de uma inquirição profunda no terreno, através da realização de entrevistas individuais semi-biográficas[2], a investigação problematiza o lugar que ocupam, actualmente, a produção e a gestão cultural, propondo para tal uma tríade analítica apoiada nos conceitos de *subordinação, invisibilidade* e *pragmatismo*. Argumento que é possível afirmar que estas três características qualificam de forma certeira a situação actual das profissões de produção e gestão cultural, a despeito da sua trajectória de profissionalização e legitimação. Os sinais, tensões e equívocos analisados ao longo

[2] Efectivamente, o acentuado défice de publicações dedicadas a esta área justificou que, no decurso desta investigação, tivesse publicado o livro "AS PRODUTORAS - Produção e Gestão Cultural em Portugal. Trajectos Profissionais (1990-2019)", um projecto editorial revestido de alguma singularidade no panorama editorial português, ed. Caleidoscópio, 2020.

desta pesquisa são o pressuposto para uma espécie de refundação da gestão cultural, que brevemente se propõe no último segmento.

Breve roteiro metodológico

A investigação que informa este texto assumiu o desígnio de perspectivar a anatomia da relação entre criação e produção *a partir do olhar de produtoras e gestoras*[3] *activas* no terreno, um olhar que não se encontra devidamente documentado. É a partir da constatação dessa lacuna, e da consideração das suas implicações tanto para a compreensão do tema como para a construção da memória histórica das artes performativas, que se decide criar um amplo espaço de escuta destes profissionais. Opta-se, por isso, por privilegiar uma inquirição profunda no terreno, através da realização de entrevistas individuais, de forma a conhecer e registar as descrições que os próprios agentes fazem do seu campo e reconhecer o contributo que os seus relatos aportam a um conhecimento ainda incipiente dos modos de trabalho e motivações destes profissionais.

Esta opção justifica-se, igualmente, pelo interesse em aprofundar o conceito de reflexividade individual e a respectiva aplicabilidade, na medida em que o projecto de investigação tem origem num conjunto de inquietações reveladas ao longo do meu próprio percurso profissional, e que me levaram a questionar muito do conhecimento e práticas tácitas em que o mesmo assentou. Em consequência disso, interessou-me utilizar o conceito da reflexividade como forma de colocar em diálogo a minha experiência profissional e a prática científi-

[3] Ao longo do texto, envidarei esforços para me aproximar de uma linguagem neutra de género; no entanto, uma vez que esta investigação dedicou particular atenção à escuta das vozes, posicionamentos e mundividências dos profissionais que se dedicam à produção e gestão cultural, muitas serão as vezes em que julgarei oportuno sublinhar essa pessoalidade, recorrendo às expressões "produtores e gestores culturais", e, mais ainda, "produtoras e gestoras culturais". O emprego da expressão no feminino pode relacionar-se com a aparente feminização desta actividade, a que aludo noutro texto, mas, aqui, representa sobretudo um gesto *oftalmologista*, isto é, uma chamada de atenção para a invisibilidade das mulheres e para o poder da linguagem em termos de representações sociais dominantes. Para obviar ao impacto negativo na legibilidade, evitarei a proliferação dos termos "produtor/a" ou "gestoras/es".

fica a que agora me dedico, e o mesmo é válido para os entrevistados que, referindo-se às lacunas de investigação na sua área de trabalho, se mostraram particularmente disponíveis para entrevistas longas, e mencionaram a importância de terem mais momentos de reflexão aprofundada sobre o que fazem e como fazem. Retomo aqui as perguntas de uma socióloga que, fora do campo cultural, estudou a reflexividade: "como é que as pessoas fazem sentido de si mesmas no mundo? Que papel desempenha a reflexividade nesse processo? Que papel desempenha na explicação das práticas? Qual a relação entre reflexividade e capacidade agencial?" (Caetano, 2016:2). Naturalmente, o facto de se privilegiar uma abordagem qualitativa e em profundidade não permite fazer extrapolações que se traduzam num 'panorama' das profissões no sector; no entanto, é assinalável o recorte extenso e diversificado dos inquiridos, pelo que os resultados da pesquisa constituem indicadores incontornáveis para o conhecimento do campo.

Concretamente, entre Julho de 2018 e Setembro de 2019 foram realizadas vinte e seis entrevistas individuais. Os entrevistados são profissionais activos na produção e gestão cultural, com percursos bastante diversificados. Do total de entrevistados, cinco são homens e vinte e um mulheres, seis trabalham actualmente a partir da cidade do Porto, dezasseis a partir de Lisboa e seis a partir de outros pontos no território. Nove deles trabalham em organizações culturais no sector público, dezassete em estruturas privadas/ 'independentes', todos trabalham predominantemente em teatro e dança, tendo um ou outro uma actividade mais abrangente do ponto de vista da disciplina artística a que se dedicam. Correspondem, igualmente, a produtoras e gestoras com tipos de inscrição profissional diversas: umas são produtoras independentes, outras produtoras com um histórico longo numa companhia, outras ainda reivindicam identidades mais híbridas entre artista e produtor. Esta diversidade de perfis de entrevistados pretendia que a análise da relação e das transformações que têm vindo a produzir-se entre as esferas na criação e da produção

não ficasse refém da visão de um grupo particular de profissionais, mas pudesse antes ser alimentada por um conjunto heterogéneo de contributos, fruto de um corte longitudinal do universo específico da profissão. As entrevistas foram realizadas a partir de um guião estruturado, que procurava abarcar tanto a trajectória profissional como a perspectiva pessoal acerca da profissão. Com dezassete perguntas/tópicos, o guião incluía a abordagem das etapas de formação e entrada na profissão, os trabalhos considerados mais marcantes, as questões formais e contratuais, a relação com os artistas e directores artísticos, a identidade profissional e a perspectiva evolutiva relativamente às profissões de produção e gestão cultural. A duração média de cada entrevista foi de cerca de uma hora e meia. Foram gravadas em áudio e posteriormente integralmente transcritas para análise. A quantidade e a amplitude dos dados recolhidos excedem significativamente a análise possível neste artigo, pelo que nos concentrámos em alguns ângulos que consideramos relevantes para a matéria aqui tratada, a saber: motivações individuais; papel e relações de trabalho dentro da estrutura que integram; sinais evolutivosda profissão.)

Análise e resultados

A partir da análise das entrevistas, procuramos identificar práticas e concepções comuns, dotadas de significados e intencionalidades partilhadas, que pudéssemos cruzar criticamente com as três linhas de força que derivaram da pesquisa teórico-documental: *invisibilidade, subordinação* e *pragmatismo*.

Invisibilidade

Da análise das entrevistas surge sublinhado o paradoxo da invisibilidade das profissões de produção e gestão cultural, ou seja, o aparente desajuste entre a sua crescente importância e nível de responsa-

[4] Entrevista pessoal, realizada a 9 de Novembro de 2018, aqui anonimizada.

bilidade - "o produtor traz o projecto aos ombros"[4] – e a manutenção da sua secundarização:

> "Há um paradoxo interessante: o produtor é invisível, isto é, não aparece, mas não pode desaparecer."[5]
>
> "O produtor não tem o aplauso, nem a crítica no jornal, nem o reconhecimento público. Quando corre tudo bem, é difícil darem por nós. O sucesso não fica associado ao produtor, somos invisíveis."[6]

Mas é também perceptível que esse lugar 'invisível' é algo que muitos tomam por inerente à profissão, com uma ressalva importante: distingue-se a visibilidade, entendida como reconhecimento público, como algo que pertence fundamentalmente à esfera artística, da visibilidade enquanto valorização e reconhecimento por parte dos pares (e, em particular, por parte dos artistas com quem trabalhamdirectamente).

> "Nós, produtores, gestores culturais, a malta mais dos bastidores, que está nos escritórios, acho que não procuramos nenhum tipo de reconhecimento público. Eu não acho importanteque o público do teatro saiba quem eu sou, não trabalho para isso. Mas importa-me, sim, o reconhecimento dos meus pares."[7]

Efectivamente, muitos dos profissionais inquiridos alegam preferir os bastidores, o que é consistente com o espectro das suas funções e até com a sua relação pessoal com a arte, na medida em que manifestam que a sua motivação para trabalhar na área artística não passa por trabalharem enquanto criadores, e, igualmente, na medida em que todos referem experiências marcantes enquanto *públicos* de arte como determinantes para a escolha desta área profissional. No entanto, não devemos deixar de valorizar a distinção que fazem entre visibilidade pública (que a maioria diz não pretender) e o justo reconhecimento (que a maioria diz estar muito aquém do desejável), por um lado, nem de deixar de apontar algumas vias divergentes que

[5] Entrevista pessoal, realizada a 5 de Julho de 2018, aqui anonimizada.
[6] Entrevista pessoal, realizada a 14 de Junho de 2019, aqui anonimizada.
[7] Entrevista pessoal, realizada a 24 de Setembro de 2018, aqui anonimizada.

podem contestar ou apresentar-se como alternativa ao *status quo* da invisibilidade da produção. Estes posicionamentos divergentes expressam opiniões mais ambíguas, ou mais questionadoras, acerca deste assunto:

> "Não se trata de protagonismo, mas de espaço (…). E, no limite, por que é que não pode haver protagonismo do produtor?"[8]

Para além disso, é relevante a referência à possibilidade (e à dificuldade) de afirmação de um tipo de produtor com um relacionamento diferente com a criação e com os artistas, mais participativo no processo criativo, e, nessa medida, eventualmente disponível para abrir um debate em torno da autoria dos projectos para os quais contribui.

> "Desenvolvi competências sobre financiamento, digressões, gestão de eventos e desenvolvimento de públicos, e sobre o essencial da parte administrativa. (…) Mas depois comecei a sentir-me inquieta. Começava a questionar o meu posicionamento crítico face ao trabalho. Tirando escrever uma bela frase em candidaturas a apoio financeiro, ou moderar conversas pós-espectáculo, tinha poucas oportunidades de contribuir de uma forma criativa. Tinha talento para angariar dinheiro, e datas de circulação, mas isto não me parecia suficiente. Queria poder dar 'saltos de fé' similares aos que fazem os artistas. Nunca quis ser realmente artista, mas também não queria funcionar exclusivamente como facilitadora das ideias dos outros."[9]

Subordinação

Este ponto – intimamente relacionado com as questões que acabámos de levantar – é aquele em que mais objectivamente praticamente todos os entrevistados convergem: na contestação ao antagonismo binário entre criação e produção, por um lado, e na caracterização da sua função enquanto produtoras ou gestoras como, idealmente, a par da direcção artística mas, na realidade, operando num sistema de subordinação directa bastante pronunciado. Os testemunhos recolhidos remetem-nos, efectiva e inequivocamente, para uma relação mais

[8] Entrevista pessoal, realizada a 28 de Fevereiro de 2019 , aqui anonimizada.
[9] Helen Cole, entrevistada por KateTyndall (2014:15)

complexa e assimétrica do que a retórica da colaboração deixaria antever e dizem-nos que há elementos que são recorrentes, entre eles, a excessiva configuração hierárquica. Os dados analisados contêm uma miríade de referências ao 'produtor como uma espécie de criado', à dificuldade de exercer a função para lá dos limites da 'execução das ordens da direcção artística', a níveis baixos de autonomia contrastando com níveis altos de supervisão e controlo. Estes dados são particularmente relevantes se tivermos em conta que o conjunto analisado ecoa uma grande diversidade de inscrições profissionais, dimensão organizacional, idade/experiência, entre outras variáveis, e não deixam de ser um contraponto importante aos discursos produzidos publicamente acerca do papel decisivo da 'colaboração' (Rodrigues, 2021).

A questão da subordinação encerra, como já mencionámos, uma relação evidente com os estereótipos que parecem ter-se incrustado na linguagem e nas representações dos artistas e do meio artístico, como nos lembra Kay:

> "O artista louco precisa do burocrata calmo. O dualismo do gestor não-criativo/do criador ingerível permite que ambos os lados se mantenham nas suas respectivas zonas de conforto." (Bilton, 2007, citado por Kay: 24)."

Os próprios produtores utilizam muitas vezes imagens e formas de descrever a sua relação com a criação, e com os artistas, que são devedoras desta trincheira bem demarcada, mesmo que essa seja sempre uma tensão que vêm como, essencialmente, positiva:

> "Para mim a tensão entre produção e criação é sempre a sensação de estar a discutir com um amigo, portanto nunca nós ao fim daquela discussão nós não nos vamos zangar. É sempre a ideia de que vamos estar em desacordo sobre alguma coisa, mas isso não vai por em causa o que queremos fazer juntos."[10]
>
> "Você sempre terá a turma da criação, que está mais preocupada com a experimentação do que com a viabilidade, e o grupo

[10] Entrevista pessoal, realizada a 15 de Janeiro de 2019, aqui anonimizada.
[11] Sousa, A (2019:62) – testemunho de Luciana Guimarães, quadro da Fundação Bienal, entrevistada pela autora.

> que tem de fazer a coisa acontecer na prática. Mas é positiva essa tensãoentre os mais criativos e os mais cartesianos."[11]

No entanto, mesmo que nalguns casos os produtores recorram, no seu discurso, à enunciação desta divisão (até porque foram formados nessa linguagem…), os resultados da análise aprofundada da inquirição que fizemos contrariam, substancialmente, essa visão antagónica, indo no sentido de confirmar as pistas que vários autores que referimos anteriormente já haviam lançado. Na descrição que fazem do seu quotidiano, das suas funções e responsabilidades, das suas motivações e do espectro da sua intervenção, percebe-se que produtores e gestores culturais operam uma alternância constante e muito subtil entre as orientações artísticas e financeiras, ao ponto de as conseguirem fundir em termos do que é a sua função e prática quotidiana, resultando num campo definitivamente mais híbrido do que a formulação binária/antagónica ou mesmo complementar poderia indiciar. Não se trata, exactamente, de entender produção e criação como 'duas faces da mesma moeda', ou como 'amigas inseparáveis' (Brilhante, 2018:8): é, antes, a função integradora que estes profissionais operam que parece ser a tradução mais justa do seu contributo nos projectos artísticos e culturais. Pesquisas recentes, do outro lado do Atlântico, chegaram a conclusões semelhantes após trabalho de campo em Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo:

"É interessante notar que arte e gestão, de maneira geral, não são pensadas como questões separadas. O produto (arte) e o meio (gestão) são pensados como elementos integrados." (Carvalho e Pires, 2019a: 145)

E o aturado trajecto de investigação de Kay, a que já aludimos, conclui precisamente que o que os gestores e produtores culturais fazem é um processo dialéctico constante de integração, que, argumenta a autora, é "de tal forma profundamente praticado e absorvido que os mesmos não têm consciência de que o fazem" (2014:232), o que talvez

explique a razão pela qual muitos continuam a servir-se das metáforas de oposição ou complementaridade para explicar o seu trabalho.

Pragmatismo

Como referirá um dos entrevistados, a questão não é retirar a produção da esfera da utilidade – pois é, de facto, útil ao artista ter um olhar e uma intervenção sobre o projecto que é distinto do seu – mas impedir que a profissão venha a ser reduzida a uma dimensão utilitária. Não se trata, portanto, de negar a dimensão prática das profissões de produção e gestão cultural, mas de questionar a sua progressiva identificação com tarefas administrativas, e ponderar as implicações que, a médio prazo, tal identificação pode operar na própria identidade e espaço de actuação destes profissionais; o mesmo é dizer: se, cada vez mais, as produtoras e gestoras vêm o seu tempo tomado por actividades de carácter administrativo, e se se vão, por falta de tempo, distanciando dos processos criativos e de pensamento estratégico, como poderão vir a reivindicar uma esfera de intervenção que seja útil à arte e aos artistas para lá da dimensão instrumental?O desconforto e mesmo frustração com esta deriva utilitária é perfeitamente perceptível na generalidade das entrevistas, como cabalmente ilustram os excertos que se seguem:

> "Sinto que estamos cada vez mais longe do momento da criação. Às tantas o produtor é uma máquina que trabalha à frente de um computador que se esquece que aquilo que está a fazer é produzir um objecto artístico."[12]
>
> "Na sua essência, o produtor não é um administrativo… nem deveria ser. Os produtores têm de sair do sítio onde estão, de especialistas 'das grelhas', e serem os grandes aliados dos artistas, e transformarem-se em mediadores para a re-significação dessas grelhas."[13]
>
> "Vivemos num inferno de burocracia. (…) [A] quantidade de tempo que eu perco a rever contratos, a preencher anexos 1 e 2, e a tirar a declaração de situação contributiva, entre muitas outras tarefas deste estilo …talvez represente 80% do meu tempo, é pesado. Mas há uma outra perspectiva do que é a pro-

[12] Entrevista pessoal, realizada a 28 de Fevereiro de 2019, aqui anonimizada.
[13] Entrevista pessoal, realizada a 5 de Julho de 2018, aqui anonimizada.
[14] Entrevista pessoal, realizada a 1 de Março de 2019. aqui anonimizada.

> dução - um olhar sobre o projecto que não é aquele que o artista tem - que é útil. Portanto, a produção carrega com o peso administrativo mas não é, não pode ser, reduzida a isso."[14]

Voltemos a considerar a relação entre criação e produção: será sempre, como vimos, uma relação tensa, mas cuja tensão se faz numa dialéctica virtuosa. Ora os excessos de subordinação das actividades de produção e de gestão à burocracia correm o risco de transformá-la numa relação de sujeição em que, paradoxalmente, aquilo que é submetido (a administração, sem autonomia nem valor próprio) tem poder sobre aquilo que submete (a arte). Se justarmos a esta espiral administrativista os efeitos daquilo a que Castiñeira de Dios (2006) apelida de 'viragem neoliberal', temos elementos suficientes para apelar a uma reconsideração do papel dos gestores e dos produtores culturais, recusando o 'afã profissionalizador' (Orozco, 2012) orientado por uma matriz gerencial.

Por último, esta possibilidade de reduzirmos as profissões de produção e gestão cultural à esfera administrativa está, igualmente, em evidente conflito com as próprias motivações que justificam a escolha destes profissionais por esta área. Com efeito, os resultados da minha pesquisa corroboram os de pesquisas idênticas noutros países[15]: o elemento artístico é claramente o elemento que as produtoras e gestoras culturais entrevistadas apontam como definidor da sua profissão e aquele que determinou a escolha deste campo profissional – e é também no quadro das artes e das ciências sociais e humanas – e não na gestão, na economia ou no direito – que a esmagadora maioria destes profissionais se formou (todos os entrevistados têm estudos universitários; cerca de metade obteve uma licenciatura em ciências sociais e humanas – História da Arte, Sociologia, entre outras – a outra metade em Teatro, Dança, ou outra área artística, três pessoas com formação inicial em Direito). Não só as suas escolhas em termos de formação universitária, mas também os seus relatos acerca da sua aproximação

[15] É o caso da pesquisa de Carvalho e Pires (2019), ou de Kay (2014), ou ainda de Tyndall (2014).

às artes (como espectadores, praticantes de música ou dança, frequentadores de oficinas promovidas por instituições culturais, etc) são reveladores de que o seu compromisso e atracção fundamental é com a arte e com a cultura, pelo que podemos concluir que é importante que a profissão mantenha aí o seu lócus identitário. As conclusões a que chegam Carvalho e Pires (2019:158) são pertinentes para a nossa discussão: "O que esta investigação desvelou foi uma (…) prática num terreno ávido por profissionalização, mas sem querer perder as asas inerentes à criação. (…) A gestão é uma escolha artística e técnica com hibridismo no DNA."

Conclusões

Os sinais, tensões e equívocos que decorrem da análise que partilhei neste artigo são o pressuposto para uma espécie de refundação da gestão cultural, capaz de superar os constrangimentos aqui discutidos. Esse processo de reformulação deverá ter, desejavelmente, efeitos tanto na prática profissional como na academia. 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. A urgência de estabelecer profissionalmente esta área emergente pode ter justificado uma perspectiva excessivamente orientada para os resultados, na ânsia de provar o seu valor na esfera artística, mas terá, porventura, chegado o momento de corrigir este desequilíbrio. É urgente que produtoras e gestoras culturais se libertem dos excessos da orientação gestionária, questionem os excessos de subordinação que, em muitos casos, mantêm a relação entre artistas e produtores e gestores numa tensão equivocada e se impliquem activamente em superar a situação de sub-desenvolvimento epistemológico e crítico da sua área específica de actuação (Šešić, in Wróblewskiet al, 2018).

O crescimento de agentes especializados e comprometidos com o apoio à actividade artística é uma boa notícia do ponto de vista da

profissionalização do sector, e é seguramente interessante a trajectória de maturidade e legitimação que estas profissões têm vindo a percorrer; mas impõe-se uma atitude vigilante relativamente a esse desenvolvimento. Com efeito, a produção e a gestão cultural "(…) está a transformar-se num campo em que a reacção é a norma, com pouca reflexão acerca de como é que as suas práticas se relacionam com desafios mais amplos." (Deveraux, 2009:156). É crucial que sejamos capazes de distinguir entre o saber-fazer (saber elaborar uma candidatura a financiamento, montar uma digressão internacional, implementar uma estratégia de desenvolvimento de públicos, etc), e o porque-fazer: um tipo de gestão cultural que seja, para além das competências acima mencionadas, capaz de relacionar-se com um conjunto alargado de questões conceptuais.

Este movimento consubstancia-se, de forma bastante evidente, numa estratégia de emancipação da produção e da gestão cultural, isto é, na capacidade de os seus protagonistas, compreendendo a dimensão prática da sua intervenção na esfera artística, não negligenciarem a sua dimensão crítica. Continuando a respeitar e incorporar elementos de racionalidade que são francamente definidores destas profissões, importará talvez proceder a uma 'apropriação potente' (Carvalho e Pires, 2019) da gestão (em vez de uma 'apropriação burocrática'). A 'apropriação burocrática' seria a "apropriação dos pressupostos da gestão no sentido tradicional da gestão empresarial, um modelo de gestão baseado num sistema de regras e hierarquias de poder, que busca a eficiência na consecução de objectivos" (ibidem:156), enquanto a 'apropriação potente' implica uma espécie de desobediência a esse modelo, no sentido de garantir a não sujeição dos sujeitos, dos objectivos e dos sentidos da produção artística e cultural. Deste modo, a produção e a gestão cultural seriam reconfiguradas enquanto parte do processo criativo, eliminando falsas dicotomias ainda muito presentes (Bilton&Leary, 2002; Kuesters, 2010), num entendimento de que a sua chave não reside nas componentes individuais (racional vs. irracional, génio vs. não génio, criativo vs. administrativo), nem na complementaridade entre eles, mas na totalidade das relações entre eles.

A quantidade de possibilidades de pesquisa que este artigo antecipa torna evidente que o estudo das relações entre criação e produção – ou entre artistas, produtoras, gestoras, instituições e políticas culturais – necessita de mais investigação aprofundada; precisamos de analisar as práticas instituídas – e o que faz delas aceitáveis – de forma a revelar as estruturas mais profundas que lhes deram origem e as mantêm.

Referências

BILTON, C. e LEARY, R. What can managers do for creativity? Brokering creativity in the creative industries. International Journal of Cultural Policy, 8(1), 49-64, 2002.

Brilhante, M. J. e MARTINS, L. (eds), Criar e produzir, Lisboa, Centro de Estudos de Teatro e Companhia Mascarenhas-Martins, 2018.

BORGES, V.et al, Trabalhar n(os) grupos de teatro: das potencialidades e desafios de uma investigação nas artes. In Análise Social, 213, Lisboa: Instituto de Ciências Sociais, 2014.

CAETANO, A. Pensar na vida: Biografias e Reflexibilidade Individual, Editora Mundos Sociais, CIES, ISCTE-IUL, Lisboa, 2016.

CARVALHO, R. e PIRES, S. Perfil das lideranças em gestão cultural: um recorte no 'eixo da produção' brasileiro, in Gestão de Pessoas em Organizações Culturais, Revista Observatório Itaú Cultural n. 26 (dez 2019-Jun 2020), São Paulo, Itaú Cultural.

CASTIÑEIRA, J. Crítica de la gestión cultural pura. Aportes para elDebate, n. 23, 2006, p. 79-92. Disponívelem:<http://www.asociacionag.org.ar/pdfaportes/23/07.pdf (10-09-2019).

DEVERAUX, C. Practice versus a Discourse of Practice in Cultural Management, The Journal of Arts Management, Law, and Society, 39:1, 65-72, 2009.

DUBOIS, V. Culture as a Vocation – Sociology of career choices in cultural management, Routledge, 2013 (ed.2019).

GOMES, R. T. e MARTINHO, T.D.Trabalho e Qualificação nas Actividades Culturais: Um Panorama em Vários Domínios. Lisboa: OAC, 2009.

KAY, S., Organising, sensemaking, devising: Understanding what cultural managers do in micro-scale theatre organisations, unpublished Doctoral Thesis, University of Exeter, 2014.

KIRCHBERG, V.& ZEMBYLAS, T. Arts Management: A Sociological Inquiryin The Journal of Arts Management, Law, and Society, 40:1, 1-5, 2010.

KUESTERS, I. Arts managers as liaisons between finance and art: A quantitative study inspired by the theory of functional differentiation in The Journal of Arts Management, Law and Society, 40(1), 43-57, 2010.

OROZCO, J. (coord.)Profesionalización de gestores culturales en Latinoamérica: Estado, universidades e asociaciones, UDG Virtual, México, 2012.

RODRIGUES, V. Um artista, um produtor e um político entram num bar: modos e modelos de trabalho nas artes performativas, Revista Estudos do Século XX, 2020, Universidade de Coimbra, Coimbra. Disponível em https://impactum-journals.uc.pt/estudossecxx/article/view/6766.

RODRIGUES, V. AS PRODUTORAS - Produção e Gestão Cultural em Portugal. Trajectos Profissionais (1990-2019), Editora Caleidoscópio, 2020.

RODRIGUES, V. A colaboração nas artes do ponto de vista da produção e gestão cultural: entre a invisibilidade e o desejo de mudança. Revista de História de Arte - SW / Campos de Colaboração, Lisboa, 2021 [no prelo].

SAMPAIO, D. Agentes Invisíveis e modos de produção nos primeiros anos do WorkcenterofJerzyGrotowski, Ed. Javali, Belo Horizonte, 2020.

SOUSA, A.Profissionalização do RH nas instituições culturais: um caminho sem volta, in Gestão de Pessoas em Organizações Culturais, Revista Observatório Itaú Cultural n. 26 (dez 2019-Jun 2020), São Paulo, Itaú Cultural.

TYNDALL, K. The Producers – Alchemists of the Impossible. ArtsCouncilEngalnd e Jerwood Foundation. Londres, 2006.

WRÓBLEWSKI, Ł. DACKO-PIKIEWICZ, Z. e LIU, J. (eds.) Cultural Management From Theory to Practice, London Scientific Ltd., 2018.

VASQUES, E. O teatro português e o 25 de abril: Uma história ainda por contar, in Camões - Revista de Letras e Culturas Lusófonas, Nr. 5, Lisboa: Instituto Camões, 1999.

PERSPECTIVAS PARA O FUTURO DO FINANCIAMENTO PÚBLICO DE EVENTOS CULTURAIS: CASO PROAC EXPRESSO EDITAIS

Niedja Claudino do Carmo[1]
Fernanda Castilho[2]

Palavras-chaves: ProAC Editais; Fomento; Cultura; Eventos.

Resumo

O presente artigo visa analisar o contexto atual das políticas públicas para financiamento da cultura em São Paulo utilizando como objeto de estudo o Programa de Ação Cultural (ProAC), em sua modalidade de Editais. Com o objetivo de verificar qual é o panorama oferecido ao produtor de eventos de São Paulo para a viabilização de seus projetos culturais, a pesquisa pretende ainda compreender o futuro dos eventos financiados por editais públicos. Para a elaboração do artigo, foi utilizada inicialmente pesquisa documental com legislação, índices e relatórios. Na segunda fase, com uma abordagem qualitativa, elaboramos roteiros de perguntas para entrevistas com produtores culturais do Estado. Com este trabalho, almeja-se o fortalecimento por meio do conhecimento, e a propagação das políticas públicas já existentes como o ProAC e ainda

[1] Graduada do curso CST em Eventos da Faculdade de Tecnologia de Barueri. Contato: niedja.culturasp@gmail.com
[2] Professora do curso CST em Eventos da Faculdade de Tecnologia de Barueri. Contato: fernandacasty@gmail.com

fomentar a implementação de novas,facilitando o acesso dos produtores culturais a recursos para produzirem seus eventos culturais.

Introdução

Segundo a Fundação Getúlio Vargas (FGV, 2019), o investimento em cultura por meio do Programa de Ação Cultural (ProAC) estimula o crescimento da economia criativa paulista, que já responde por 3,9% do PIB estadual, contribuindo para a geração de renda, emprego, inclusão e desenvolvimento.

No ano de 1996, por meio do Decreto nº 39.724 foi regulamentada a primeira lei estadual de incentivo à cultura, Lei nº 8.819/94 no Estado de São Paulo, também conhecida como LINC (Lei de Incentivo à Cultura). A lei sofreu uma queda nos investimentos governamentais ao longo dos primeiros anos. Em 1999, a lei foi engavetada e nenhuma ação cultural foi realizada com o apoio de seus benefícios. Até que em 2006, após a mobilização de produtores locais, ocorreu a regulamentação de uma nova lei estadual de incentivo à cultura, caso do ProAC (QUEIROZ, 2013).

O ProAC é um meio de fomento e patrocínio de projetos do Estado de São Paulo que visa incentivar a produção cultural de moradores do Estado. Atualmente, centenas de projetos são viabilizados por meio deste incentivo, contribuindo não somente para o crescimento social, mas também para impulsionar o desenvolvimento econômico do estado.

Sua finalidade consiste em proporcionar a viabilidade de novos projetos e firmar aqueles já estabelecidos, por meio de recursos orçamentários da Secretaria de Cultura na modalidade ProAC Editais e de recursos de incentivo fiscal no ProAC ICMS.

O objetivo geral tratado neste artigo é analisar o contexto atual das políticas públicas para financiamento da cultura em São Paulo, usando como objeto de estudo o ProAC, em sua modalidade de editais, a fim de verificar qual é o panorama oferecido ao produtor de eventos de São Paulo para a viabilização de seus projetos culturais, visando ainda

compreender quais são as perspectivas para o futuro dos eventos financiados por editais públicos do ponto de vista dos produtores culturais.

Segundo a FGV (2019), o investimento via ProAC ICMS e ProAC Editais entre 2013 e 2017 injetou R$ 215,4 milhões na economia paulista, com a geração de mais de 4 mil empregos. Em quinze anos de atuação o programa conseguiu encorajar pequenos grupos a buscarem formas de realizarem seus projetos, priorizando atividades experimentais e primeiras obras, proporcionando a democratização da produção cultural. Dados esses que evidenciam a importância para a área de eventos da compreensão e pesquisa dos meios de fomento e políticas culturais existentes para subsidiar a produção cultural no Estado de São Paulo. Para a elaboração do artigo, foi utilizada inicialmente pesquisa documental com legislação, índices e relatórios. Na segunda fase, com uma abordagem qualitativa, elaboramos roteiros de perguntas para entrevistas com produtores culturais do Estado.

Referencial Teórico

Aspectos da cultura pelo viés antropológico e sociológico

A palavra cultura está presente em diversas áreas do conhecimento como administração, agronomia, história, sociologia, antropologia, comunicação, entre outras, o que a confere múltiplos significados e utilizações diversas. Além do mais, a palavra "cultura" pode ser utilizada em diversos campos semânticos em substituição a outros termos, como "mentalidade", "espírito", "tradição" e "ideologia" (CUCHE, 2002, p. 203).

O termo cultura vem da raiz semântica colore, que originou o termo em latim cultura, de significados diversos como habitar, cultivar, proteger, honrar com veneração (WILLIAMS, 2007, p. 117). Perante as diversas conceituações e de seus usos, os conceitos mais relevantes para este artigo são: a cultura pela dimensão antropológica como fator de identidade e a cultura pela dimensão sociológica referindo-se ao conjunto de práticas profissionais, econômicas, institucionais e políticas.

Compreender a distinção entre as duas dimensões é fundamental, pois tem determinado o tipo de investimento governamental em diversos países, alguns trabalham com um conceito abrangente de cultura e outros delimitam o universo específico das artes como objeto de sua atuação. A abrangência dos termos de cada uma dessas definições estabelece os parâmetros que permitem a delimitação de estratégias de suas respectivas políticas culturais (BOTELHO, 2001).

A partir do primeiro conceito verificamos que a cultura é definida como um sistema de atos e procedimentos criados pelos grupos sociais. Como entende BOTELHO (2001, p. 2), ela assertiva que "através da interação social dos indivíduos, que elaboram seus modos de pensar e sentir, constroem seus valores, manejam suas identidades e diferenças e estabelecem suas rotinas".

BOTELHO (2007, p.110) salienta que: "Trata-se aqui da adoção de um conceito ampliado de cultura de forma a abarcar os fazeres e saberes populares e não apenas se restringir ao universo das belas-artes como sendo 'a cultura'". Nesse sentido, há de se valorizar o patrimônio cultural como forma de operacionalizar a tradição oral, a organização social de cada comunidade, os costumes, as crenças e as manifestações da cultura popular que remontam ao mito formador de cada grupo.

O segundo conceito nos fornece uma visão mais restrita da cultura, pois se refere às obras e práticas da arte, da atividade intelectual e do entretenimento como atividade econômica. Diferentemente do primeiro conceito, nesse "há uma produção elaborada com a intenção explícita de construir determinados sentidos e de alcançar algum tipo de público, através de meios específicos de expressão" (BOTELHO, 2001, p. 2).

Deste modo, segundo a autora, as políticas culturais, isoladamente, não conseguem atingir o plano do cotidiano. Para que se consiga atuar objetivamente nessa dimensão, são necessários dois tipos de investimento. O primeiro é de responsabilidade dos próprios interessados e poderia ser chamado como define a autora de "estratégia do

ponto de vista da demanda". Isto significa organização e atuação efetivas da sociedade, em que o exercício real da cidadania exige e impulsiona a presença dos poderes públicos como resposta a questões concretas e que não são de ordem exclusiva da área cultural (BOTELHO, 2001).

Do ponto de vista estrito de uma política cultural, a dimensão antropológica necessita penetrar no circuito mais organizado socialmente, característica fundamental da outra dimensão, a sociológica. O segundo tipo de investimento refere-se à área de cultura dentro do aparato governamental. Uma política cultural que queira cumprir a sua parte tem de saber delimitar claramente seu universo de atuação, não querendo chamar a si a resolução de problemas que estão sob a responsabilidade de outros setores de governo (BOTELHO, 2001).

A autora afirma ainda que, junto aos demais setores governamentais, a área da cultura deve funcionar, principalmente, como articuladora de programas conjuntos, este objetivo tem de ser um compromisso global de governo. Isso significa dizer que, enquanto tal, a cultura, em sentido amplo, exige a articulação política efetiva de todas as áreas da administração, uma vez que alcançar o plano do cotidiano requer o comprometimento e a atuação de todas elas de forma orquestrada, já que está se tratando, aqui, de qualidade de vida. Para que se torne efetivo, a área cultural depende, mais do que tudo, da força política no poder Executivo.

Financiamento cultural e políticas públicas

Segundo Coelho (1997) a política cultural é entendida como programa de intenções que são realizadas pelo Estado, instituições civis, entidades privadas ou ainda grupos comunitários com o objetivo de satisfazer as demandas culturais da sociedade, a fim de promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas.

Uma política cultural de fomento deve fornecer subsídios ao artista, possibilitando e fortalecendo o processo criativo desvinculado do produto e dos modismos (OLIVIERI & NATALE, 2016, p. 144).

Dessa maneira ao fomentar um projeto cultural possibilita-se que o produtor cultural realize seu projeto e assim promove-se o acesso ao mercado como também a comunidade no qual o projeto está inserido, proporcionando assim, o acesso às diversas linguagens culturais.

Botelho (2001), ressalta que para a elaboração de políticas públicas para a cultura, é necessário compreender que ela se manifesta em dois "lugares", o plano cotidiano e a do circuito organizado, que aqui lê-se como espaços culturais, museus, espaços de eventos, entre outros.

Segundo Isaura Botelho (2001), o financiamento à produção cultural brasileira deve sua atividade basicamente às leis de incentivo fiscal federal, estaduais e municipais.A autora ressalta que os recursos orçamentários dos órgãos públicos, em todas as esferas administrativas, são tão pouco significativos que suas próprias instituições concorrem com os produtores culturais por financiamento privado.

Essa realidade contrasta com o passado recente das políticas culturais que nos anos 70-80 os poderes públicos detinham uma responsabilidade mais representativa do financiamento a esta produção.

Botelho (2001), afirma que o governo de Fernando Collor de Mello colocou um fim a esse período, com a destruição promovida nas instituições federais responsáveis pelo patrimônio histórico e artístico nacional e pela ação cultural e artística. Movimento este que teve forte repercussão nas esferas estaduais e municipais.

A fim de buscar soluções para a diminuição do suporte público à produção cultural, houve uma mobilização maior de artistas e produtores que foram obrigados buscar patrocínio privado para o desenvolvimento de suas atividades, deixando de ver os poderes públicos como os principais responsáveis pelo suporte ao seu trabalho.

O ProAC também surgiu de um movimento de produtores culturais que após verem a primeira lei de incentivo à cultura, Lei nº 8.819/94, também conhecida como LINC (Lei de Incentivo à Cultura)

do estado ser engavetada pelo baixo investimento, e nenhuma ação cultural foi realizada com o apoio de seus benefícios, até que, em 2006, após a mobilização de produtores locais, ocorreu a regulamentação de uma nova lei estadual de incentivo à cultura (QUEIROZ, 2013).

Como instrumento de políticas públicas para a cultura estão as leis de incentivo de panorama federal e das esferas governamentais menores, como as leis de incentivo à cultura estaduais e municipais. A cidade de Vitória no Espírito Santo foi a pioneira na criação de uma lei de incentivo cultural em âmbitos municipais, seguida, meses depois, pela criação da lei municipal na cidade de São Paulo, a Lei Mendonça. Logo depois, no ano de 1992, o estado do Rio de Janeiro criou a primeira lei estadual de incentivo à cultura. Até 2003, dezessete estados do Brasil contavam com leis culturais de incentivo em âmbitos estaduais e municipais (OLIVIERI & NATALE, 2003, p. 72).

Diversos Estados possuem suas próprias leis de incentivo a projetos culturais, estabelecendo a possibilidade de dedução de valores investidos do Imposto sobre a Circulação de Mercadorias e Serviços – ICMS[3], que é de competência estadual. No caso do Estado de São Paulo temos o ProAC.

Com as leis de incentivo fiscal, os governos federais, estaduais e municipais estabeleceram mecanismos que se assemelham à renúncia fiscal para incentivar a cultura, o esporte e o social. Com isso, através da dedução de impostos, pessoas e empresas têm a opção de destinar uma parte dos impostos para projetos culturais, esportivos e sociais.

[3] Imposto Sobre Circulação de Mercadorias e Serviços (ICMS) é um imposto Interestadual e Intermunicipal que compete aos governos dos Estados e do Distrito Federal, e são estes que estabelecem o valor a ser cobrado em sua localidade, sendo assim, as regiões possuem sua tarifa própria. Está previsto na Lei Complementar 87/1996 nomeada de "Lei Kandir" que dispõe sobre o imposto dos Estados e do Distrito Federal sobre operações relativas à circulação de mercadorias e sobre prestações de serviços de transporte interestadual e intermunicipal e de comunicação, e dá outras providências (BRASIL,1996). Este tributo é aplicado nos mais diversos produtos, assim como em comercializações no Brasil, também é aplicado em bens importados. O ICMS tem seu valor agregado imediatamente ao preço de venda do produto comercializado ou do serviço prestado. O consumidor final estando em dia com o ICMS, terá que recolher a diferença do imposto equivalente da alíquota interna, ou seja, para as vendas e serviços que ocorrem no mesmo Estado de atuação da empresa, ou da alíquota interestadual, isto é, para as vendas e realizações de serviços realizados em outros Estados.

Estas leis são uma troca de benefícios entre os envolvidos, levando em conta que a sociedade ganha com o patrocínio de projetos culturais e a empresa consegue alavancar o marketing empresarial de responsabilidade social e pagar menos impostos.

A maioria dessas leis utiliza o mesmo modelo para concessão de incentivo fiscal, no qual o proponente deve ter seu projeto aprovado previamente por uma comissão avaliadora específica para essas análises e, após a aprovação, devem captar os recursos através de patrocínio com incentivo fiscal (OLIVIERI & NATALE, 2016, p. 144).

Deste modo, os projetos nessas áreas têm mais chances de serem realizados promovendo o desenvolvimento desses setores e atividades importantes para o crescimento do país. Os incentivos fiscais estabelecem um teto de dedução dos impostos sem afetar significativamente os cofres públicos. O valor destinado pela empresa pode ser descontado, adiante, do imposto a pagar, de acordo com as regras de cada uma das leis (BORGES, 2001).

Existem mecanismos de dedução de 100% do valor investido e outros de dedução parcial até um teto de porcentagem, sendo que, nesse segundo caso, a outra parte tem de sair do caixa da empresa. Ou seja, o Estado determina um teto para a dedução exigindo que a empresa comprometa também uma parcela de recursos próprios no projeto que pretende apoiar.

O incentivo pela renúncia fiscal do ProAC foi inspirado no modelo de financiamento cultural europeu, tendo como exemplo os projetos de produção de audiovisual que captam recursos entre as emissoras de TV, que destinam um percentual de sua receita para o fomento. A ideia era romper a dependência que havia dos produtores com relação ao Estado e desmistificar a crença de que os empresários só apoiavam projetos conservadores: a produção cultural tinha de ser incentivada, mas sem interferência direta do governo (SILVA, 2017, p.27).

Assim, uma das fontes de recursos do ProAC é proveniente do Incentivo Fiscal, no qual o contribuinte do ICMS poderá, nos termos e condições estabelecidos no Decreto Estadual nº 50.856/06 e respectiva Portaria CAT nº 59/06, destinar a projetos culturais credenciados pela Secretaria de Estado da Cultura parte do valor do ICMS a recolher, possibilitando a dedução do valor contribuído do saldo a pagar do imposto.

Metodologia

Para a realização desse artigo foram aplicados métodos científicos utilizados na realização de pesquisas acadêmicas, dentre eles destacamos o uso da pesquisa documental (índices e relatórios escritos), pesquisa bibliográfica e o estudo de caso. O nosso estudo de caso é uma pesquisa de caráter exploratório com abordagem qualitativa e foram utilizados como instrumentos entrevistas semi estruturadas.

O estudo exploratório serve para investigar fenômenos contemporâneos no seu cenário da vida real, quando os limites entre os fenômenos e o contexto em que estão inseridos não são definidos de forma coesa podem surgir variáveis no processo (BOYD et al.,1989). Sendo este ainda um método dinâmico, que segundo Boyd et al. (1989), é utilizado quando o problema de pesquisa envolve a interação de muitos fatores, sendo difícil isolar um a um, e o resultado buscado é o produto da interação destes.

Para a primeira etapa do artigo, a pesquisa documental e análise de conteúdo destes materiais foram utilizadas para o embasamento teórico. Com a escassa abordagem do tema em pesquisas científicas, as informações contidas neste artigo foram baseadas em documentos oficiais, em leis, decretos e resoluções encontradas ao longo da pesquisa e ainda realizamos pesquisa em artigos, blogs e matérias de jornais, a fim de contextualizar o cenário atual da produção cultural no Estado de São Paulo bem como seu financiamento público.

Na segunda etapa, como instrumento de pesquisa utilizamos roteiros de perguntas para entrevistas. As entrevistas foram realizadas presencialmente com dois produtores culturais do Estado de São Paulo, gravadas e transcritas com autorização dos entrevistados. Os entrevistados atuam na produção de eventos culturais, já tiveram seus projetos aprovados por programas de fomento público como o ProAC e por programas de incentivo privados.

Discussão Dos Resultados

A discussão dos resultados foi organizada a partir de dois eixos temáticos. O primeiro envolveu a análise da percepção dos produtores culturais entrevistados sobre o financiamento de projetos via editais no Estado de São Paulo. O segundo destacou os sentidos produzidos pelos entrevistados em relação à possibilidade de cancelamento dos programas de incentivo à cultura. Também focalizou as percepções dos produtores sobre os desafios enfrentados para a produção cultural no atual cenário político e econômico.

Panorama das políticas culturais e financiamento de projetos culturais

De acordo com Botelho (2001), o financiamento de projetos assumiu o primeiro plano do debate, sobre as políticas públicas para a cultura, através das diversas leis de incentivo fiscal que existem no país, sendo o financiamento um dos mais poderosos mecanismos para a consecução de uma política pública, já que é através dele que pode haver uma intervenção direta para solucionar problemas presentes ou estimular atividades, com impactos relativamente previstos, a autora aponta ainda que existe um recuo global na formulação de políticas públicas.

O setor cultural brasileiro que historicamente sofreu cortes orçamentários, teve seu ministério extinto, pela terceira vez desde a sua criação, tornando-se no início do ano de 2019, uma Secretaria Especial submetida ao Ministério da Cidadania. Após alguns meses, por meio do Decreto 10.107, teve sua transferência e de outros órgãos, dentre eles,

o Conselho Nacional de Política Cultural, a Comissão Nacional de Incentivo à Cultura; a Comissão do Fundo Nacional de Cultura; e outras seis Secretarias para o Ministério do Turismo.

Nas entrevistas realizadas foi solicitado aos produtores culturais que comentassem sobre a importância do financiamento público de projetos, caso do ProAC, analisando ainda o cenário atual para a produção cultural no estado de São Paulo. Um dos entrevistados evidencia a importância das políticas públicas para a cultura, ressaltando que o programa tem um papel fundamental.

> Toda política pública de financiamento e fomento à cultura é importante. O ProAC vem desempenhando um papel fundamental até porque, dentro de algumas perspectivas, é o único programa que vem ocorrendo de forma consolidada. Claro, sem ignorar os sucessivos cortes em verbas ano a ano. Quanto à eficácia, é preciso considerar os aspectos específicos. O ProAC EDITAIS ou EXPRESSO tornou-se cada ano mais prático no formato. (Entrevistado 1, produtor cultural e ator[4])

Sua fala evidencia críticas à redução no orçamento voltado à cultura e da descontinuação de outras políticas culturais, ressaltando que o ProAC é visto como uma "salvação". "[...] tornou-se uma ilha de possível salvação, a lanterna dos afogados." (Entrevista 1)

A segunda entrevistada também aponta a importância do programa para o financiamento da produção cultural no Estado, em sua fala também existe uma crítica à forma como o poder público atua na área cultural.

> O fomento do governo é imprescindível para a realização e manutenção de projetos culturais no estado de SP. Sem ele, boa parte do nosso cenário artístico não resistiria. Como toda política pública, há interesses políticos em jogo que acabam por prejudicar sua eficácia, em vários momentos e contextos, mas ainda assim é uma iniciativa importante. (Entrevistado 2, jornalista e produtora cultura[5])

[4] A partir daqui será identificado apenas como Entrevista 1
[5] A partir daqui será identificado apenas como Entrevista 2

Cabe ressaltar, assim como aponta Olivieri e Natale (2016, p.144), que as políticas de fomento devem fazer parte de uma política cultural ampla e consistente para que, ao fim, não terminem por subsidiar manifestação artísticas que devam estruturar-se e acontecer utilizando outras ferramentas. E a partir de políticas públicas de fomento bem estruturadas e que correspondem às demandas culturais da sociedade, é possível desenvolver projetos que tenham contrapartida para a população e que possam garantir o desenvolvimento desses projetos.

Ao serem questionados sobre a eficácia do programa e se o ProAC cumpria seu papel atendendo as demandas culturais do Estado, os entrevistados ressaltaram que ele está longe de suprir a demanda.

> A existência do PROAC é importante, mas está longe de ser capaz de absorver a demanda e capacidade que temos de produzir. Por exemplo, se um determinado edital tem 600 projetos inscritos e contempla, digamos 20 projetos... Excelente. 20 novas produções disponibilizadas para a população num período de 10 meses na média. Mas não podemos deixar de questionar que 580 projetos não serão produzidos. (Entrevista 1)

Segundo relatório desenvolvido pela FGV e pela Secretaria de Cultura do Governo do Estado de São Paulo (2019), no total, foram executados 2.528 projetos aprovados entre 2012 e 2016. Os anos de 2014 e 2015 foram os principais responsáveis pela execução, chegando a quase 1.400 projetos no período (mais da metade do total de projetos).

Sobre a avaliação dos entrevistados do cenário atual do financiamento é perceptível críticas a todas as esferas governamentais em relação a atuação no campo cultural."Penso que precisamos de renovação na política cultural do Estado (nas três esferas) e incrementar os programas de fomento e financiamento. A verba destinada à cultura ainda é tão pouca..." (Entrevista 1)

As entrevistas demonstraram um descontentamento dos produtores culturais em relação ao cenário de financiamento à cultura, em

suas falas evidenciam os cortes e mudanças significativas em programas e leis de incentivos nas três esferas governamentais.

> Infelizmente, a cada ano ou mudança de gestão o quadro se torna mais difícil, tanto em termos de verba oferecida, como de empecilhos burocráticos e alterações que sutilmente vão dificultando o acesso dos agentes culturais ao incentivo. (Entrevista 2)

Em abril de 2019, o governo do Estado de São Paulo planejava realizar o contingenciamento de aproximadamente 23% no orçamento da Secretaria de Cultura e Economia Criativa, o que iria culminar na descontinuidade de atividades e fechamentos de equipamentos culturais.

Após as manifestações, o governador João Dória publicou, em suas redes sociais, um vídeo em que garante que não haveria nenhum corte na cultura. "Nada será fechado, nada será interrompido na Cultura", afirmou Dória.

Porém, segundo dados divulgados pela Folha de São Paulo (2019), o governo prevê o corte de 55% da verba destinada aos editais do Programa de Ação Cultural, diminuindo de R$70 milhões em 2019 para R$ 32 milhões em 2020.

Entidades artísticas protestam não só contra o corte, mas questionam também que cerca de R$ 16 milhões destinados ao ano de 2020, previstos na lei orçamentária, não foram repassados. Em nota, a Secretaria de Cultura e Economia Criativa não esclareceu a falta de repasse dessa verba, mas lembrou que o ProAC ICMS teve um recorde na arrecadação.

Assim como aponta Botelho (2001), usualmente, os governos enxergam nos incentivos fiscais uma forma de oferecer recursos sem precisar, necessariamente, aumentar de maneira efetiva seus orçamentos. "Em alguns casos, e este lamentavelmente parece ser o brasileiro, as leis de incentivo vêm servindo não só para desviar a atenção da diminuição dos orçamentos públicos, como, principalmente, para substituí-los" (BOTELHO, 2001, p. 79).

Perspectivas para o futuro do financiamento da produção cultural

Segundo Olivieri e Natale (2016, p.144), o financiamento à cultura vem sendo discutido, nos últimos anos, quase sempre apenas do ponto de vista dos patrocínios e dos incentivos fiscais. Claramente, os incentivos se tornaram o grande viabilizador de projetos culturais nas últimas duas décadas. Os autores ressaltam a importância de outras fontes, como a bilheteria, os fundos públicos estaduais, nacionais e internacionais, os empréstimos e o escambo (ou ação em colaboração).

Ao serem questionados sobre qual seria uma saída possível caso houvesse o cancelamento dos programas de incentivo à cultura, os entrevistados apresentaram opiniões divergentes sobre os recursos públicos oriundo dos programas. Enquanto um dos entrevistados acredita que os produtores culturais praticamente dependem desse financiamento.

> Embora grande parcela da classe artística praticamente dependa economicamente desses programas de incentivo, sabe-se que cada vez mais eles estão em risco de extinção, por isso muitos produtores e gestores culturais já tem vislumbrado outras possibilidades de viabilização de seus projetos" (Entrevista 2)

O outro produtor salienta que devido ao número reduzido de projetos aprovados para algumas produções é como se o programa não existisse.

> É um paradoxo. Porque de certa forma é tão pouco que para muitos dos nossos projetos é como se não houvesse um programa. Usando o exemplo de 500 projetos inscritos.... 480 projetos não contemplados estão à margem da existência do programa..." (Entrevista 1)

Apontaram como possíveis alternativas para a realização de seus projetos, a procura por incentivo privado, um dos entrevistados citou o ProAC ICMS modalidade do programa que tem recursos provenientes de incentivo fiscal.

> Acredito ser uma saída para a produção cultural, mas falta um trabalho de comunicação com a sociedade que ignora a existência desta modalidade de contribuição, falo dos negócios/empresas que recolhem ICMS e não se interessam por contribuir. (Entrevista 1)

Os produtores indicaram saídas já utilizadas na produção de eventos como a bilheteria, patrocínios, parcerias com empresas e com outros produtores e ainda financiamento coletivo.

> [. . .] buscando patrocínios e parcerias independente de editais, até ações de "guerrilha" por assim dizer, como financiamentos coletivos ou até mesmo sustentando projetos às próprias custas e buscando nas bilheterias e colaborações a alternativa para suprir a falta de incentivo." (Entrevista 2)

Vale dizer que, o maior desafio de efetividade dessas ações incorre, principalmente, de um trabalho de educação e conscientização da sociedade em relação à importância e valorização da cultura, bem como de demonstrações estatísticas de que é um setor que movimenta a economia e ainda mostrar que a cultura é um bem e tem valor simbólico fundamental para a sobrevivência saudável de uma sociedade.

Considerações Finais

O ProAC foi criado com o propósito de estimular a produção cultural nas mais diversas linguagens no Estado de São Paulo, por meio de recursos orçamentários da Secretaria de Cultura na modalidade ProAC Editais e de recursos de incentivo fiscal no ProAC ICMS. Na modalidade ProAC Editais, a Secretaria da Cultura e Economia Criativa, disponibiliza os recursos para a realização de projetos, que se não houvesse este tipo de incentivo não seriam selecionados pelo mercado cultural.

O programa não foi a primeira iniciativa de financiamento de projetos culturais, em 1950 havia um modelo de comissões que atuava através dos núcleos de literatura e artes cênicas do Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas. Nos anos 70 e 80, o modelo tornou-se o Prêmio Estímulo. O ProAC é uma revolução do modelo de financiamento dentro do Governo do Estado de São Paulo.

O ProAC é visto pelos entrevistados como um programa de fomento essencial para a produção cultural do Estado. Ainda que, com base nas entrevistas realizadas e nas ações do atual governo, seja pos-

sível apontar que há a necessidade de e demanda por uma agenda de políticas culturais que contemple um número maior de projetos e ofereça suporte aos proponentes desde o processo de inscrições até a prestação de contas.

A fim de promover melhorias no ProAC, em sua modalidade editais, este ano ocorreram mudanças com propósito de facilitar a inscrição dos projetos, simplificar os procedimentos, reduzir o número de comissões e desburocratizar a seleção e o pagamento dos contemplados. Segundo o secretário de Cultura e Economia Criativa Sérgio Sá Leitão, "o ProAC Expresso tem como principal meta aumentar a eficiência e a eficácia do fomento à cultura paulista, elevando o impacto positivo sobre a sociedade e o setor cultural" (PROAC, 2019).

Produzir cultura não é uma tarefa fácil, porém ela segue sendo produzida, contando ou não com políticas públicas, é evidente que o Estado não deve se afastar de suas responsabilidades e siga financiando às produções culturais, mesmo quando as transfere para o setor privado, isso não exclui seu papel regulamentador, uma vez que se está tratando de renúncia fiscal e, portanto, de recursos públicos.

Percebe-se, então, que a questão do fomento público para a produção cultural segue essencial para o financiamento de projetos, ainda que na visão dos entrevistados exista um longo caminho para que o ProAC supra a demanda de projetos inscritos. Algumas das alternativas apontadas pelos produtores são práticas já utilizadas como bilheteria, patrocínios, parcerias com empresas, redes de apoio entre produtores e ainda financiamento coletivo.

A expectativa é que a realização de pesquisas como esta, em que os produtores culturais são ouvidos em torno dos anseios e das dificuldades para captar recursos para a produção cultural, possa fortalecer, reformular e propagar as políticas públicas já existentes como o ProAC e ainda subsidiar a implementação de novas,facilitando o acesso dos produtores culturais a recursos para produzirem seus eventos culturais.

Referências

BARBALHO, Alexandre (Orgs). Políticas Culturais no Brasil. Salvador; EdUFBA, 2007. p. 109-132.

BOTELHO, Isaura. A política cultural e o plano das ideias. In: RUBIM, Antônio Albino Canelas, 2007.

BOTELHO, I. A diversificação das fontes de financiamento para a cultura: um desafio para os poderes públicos. In: MOISÉS, J.A. e BOTELHO, I. (orgs.). Modelos de financiamento da cultura. Rio de Janeiro, Minc/Funarte, 1997

BOTELHO, ISAURA. Dimensões da cultura e políticas públicas. São Paulo Perspect. [online]. 2001, vol.15, n.2, pp.73-83. ISSN 01028839. http://dx.doi.org/10.1590/S0102-88392001000200011.

BORGES, Humberto Bonavides. Gerência de impostos: IPI, ICMS, ISS E IR / Humberto Bonavides Borges. - 7. ed São Paulo: Atlas, 2011.

CAMPOMAR, M. C. Do uso de "estudo de caso" em pesquisas para dissertações e teses em administração. Revista de Administração, São Paulo, v. 26, n. 3, p. 95-7, jul./set. 1991.

COELHO NETTO, J. T. Dicionário crítico de política cultural. São Paulo: Iluminuras, 1997.

CUCHE, Denys. O Conceito de Cultura nas Ciências Sociais. Tradução Viviane Ribeiro. Bauru, SP: Edusc, 2002.

FUNDAÇÃO GETÚLIOVARGAS. Análise dos Impactos Econômicos e Sociais do Programa de Incentivo à Cultura do Estado de São Paulo – ProAC-SP, 2019.

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO (Brasil). Lei n°8.313, de 23 de dezembro de 1991.Restabelece princípios da Lei n° 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8313cons.htm>. Acesso em: 25 março de 2019.

OLIVIERI, Cristiane Garcia; NATALE, Edson. Guia brasileiro de produção cultural: 2016. São Paulo: SESC, 2016.

PAULA, Bárbara Rodarte de. O discurso e a prática da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo: análise dos convênios celebrados pela pasta. 2018. 162 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Versão original. Acesso em: 25 de março de 2019.

PROAC. Secretaria de Cultura e Economia Criativa anuncia valor recorde de R$ 154,2 milhões para o ProAC Expresso. Disponível em: <http://www.proac.sp.gov.br/noticias/secretaria-de-cultura-e-economia-criativa-anuncia-r-151-milhoes-para-o-proac-expresso-em-2019/ >. Acesso

em: 18 de nov. 2019.

QUEIROZ, Inti Anny. AS LEIS DE INCENTIVO À CULTURA EM SÃO PAULO: Um panorama municipal e estadual. Revista Pensamento & Realidade. - Ano XVI –v. 28 n° 4/2013 109.

WILLIAMS, Raymond. Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade; tradução Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.

GESTÃO CULTURAL E ECONOMIA SOLIDÁRIA: DIMENSÃO AUTOGESTIONÁRIA E COLETIVA NAS ORGANIZAÇÕES

Carolina Gonçalves de Freitas; FURB; carolfreitas@fcc.sc.gov.br
Valmor Schiochet; FURB; valmor@furb.br

Palavras-chaves: Gestão Cultural, Economia Solidária, Economia da Cultura e Desenvolvimento.

Resumo

Nesta pesquisa vamos abordar os temas da gestão cultural, economia da cultura e sua relação com a problemática do desenvolvimento (sustentável, local, inclusivo) e da economia solidária, com ênfase em suas características organizacionais e abordagem fundamentada na reflexão de Karl Polanyi sobre a economia que tem sido utilizada, em especial por José Luiz Coraggio e Genauto França Filho para analisar as especificidades do fenômeno da economia social e solidária.

Organização do setor cultural: Gestão e Políticas Públicas

A relevância do tema gestão cultural é recorrente nas instituições públicas, nas organizações da sociedade civil (OSC) e para os trabalhadores da cultura. O histórico da atividade gestão cultural no Brasil tem a ver com a própria formação das atividades relacionadas as artes e ao patrimônio, tendo em vista o início da institucionalização cultural no país.

No Brasil a gestão cultural inicia com os teatros construídos a partir do século XVIII, no estado de Minas Gerais com as chamadas

"casas da ópera", por volta de 1730, e logo após surgindo também nas cidades do Rio de Janeiro, Bahia, Pernambuco e São Paulo. A história da organização do setor cultural avança com a chegada da família real ao Brasil e a implantação de novos equipamentos culturais mantidos com recursos da coroa portuguesa e da mesma forma submetidos as suas decisões (FERNANDES, 2019, p. 35).

No século XX a gestão cultural surge com as políticas públicas dos gestores públicos (1930) importantes intelectuais participam deste processo, Mário de Andrade e o poeta Carlos Drummond de Andrade são alguns que participaram desta construção no governo Vargas, o último foi chefe de gabinete do então Ministro da Educação e Saúde Pública Gustavo Capanema. A partir da década de trinta a institucionalização cria um campo formal de gestão cultural. Cresce a radiodifusão no país e a cultura de massa. Cultura e comunicação passam a estar agregados, surgem interesses políticos atrelados a esta indústria, e o mesmo acontece com a indústria do cinema. No período de Ditadura civil-militar (1964-1985) a cultura é vista como estratégia de um projeto político, submetida mais uma vez a interesses mercadológicos, como exemplo a indústria televisiva é financiada fortemente por recursos públicos (FERNANDES, 2019, p. 38-39).

Com a redemocratização, em 1985 é criado o Ministério da Cultura e logo após sua criação é instituída a Lei Sarney de incentivo fiscal. Num processo de recuo em 1990, foi extinto tanto o Ministério quanto a Lei Sarney, cria-se então a Lei Rouanet, uma política de financiamento delegando ao setor privado a gestão sobre os projetos culturais no país. Segundo Fernandes, o Estado cria uma demanda por profissionalização do setor, há necessidade de profissionais para captação de recursos, execução e prestação de contas. Cabendo ao artista, grupo, espetáculo, etc., transitar em meio ao emaranhado de obstáculos para alcançar seus objetivos, ou seja, o produto cultural, para o qual estavam buscando apoio. Neste cenário o artista tenta se adaptar aos departamentos de comunicação e marketing de empresas privadas (FERNANDES, 2019, p. 42).

Em termos internacionais, em 1969, a Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura (UNESCO), solicitou para que os governos introduzissem a cultura em suas ações de políticas públicas. Em 1982, a Conferência Mundial de Políticas Culturais - MONDIACULT, sob a orientação da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), esboça o conceito entre cultura e desenvolvimento.

Um pouco mais a frente, em 1988, a Organização das Nações Unidas (ONU) lança a Década Mundial de Desenvolvimento Cultural. Após a década considerada de "desenvolvimento cultural" proposta pela ONU, as discussões acerca do debate pela cultura se mostram um pouco mais consolidadas, em 1998 a UNESCO realiza em Estocolmo a Conferência Intergovernamental sobre políticas culturais para o desenvolvimento e afirma a necessidade de proteção e promoção das diversidades das culturas. A UNESCO reconhece a necessidade de entender a cultura de forma abrangente, ampliando o conceito de cultura e fazendo referência a proteção e promoção da diversidade cultural, distanciando-se da concepção industrial de cultura. Em 2001 é realizada a 31ª Conferência Geral da UNESCO onde é aprovada a Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural.

No Brasil, nos governos Lula e Dilma (2003-2014) o estado nacional incentivou a estruturação no campo cultural e abriu outras possibilidades de organização com as políticas públicas de diversidade cultural sob a compreensão das três dimensões: simbólica, cidadã e econômica. Para exemplificar destaca-se o Sistema Nacional de Cultura (SNC) e o Plano Nacional de Cultura (PNC), assim iniciou um novo processo valorizando a organização do campo cultural (RUBIM, 2019).

Um momento de diferentes estratégias de atuação no âmbito do Estado, políticas públicas foram formuladas e implementadas para fomentar a diversidade cultural, com isso, a dimensão econômica da cultura começou a oferecer estrutura para processos de criação, pro-

dução, fruição e preservação dos bens simbólicos. Portanto, passou a vigorar a obrigação do Estado em formular políticas que conduzam aos objetivos propostos necessários a identificar as diferenças e corrigir as desigualdades. Estas ações pressupõem um conjunto de estratégias que envolvam os diferentes atores que interferem no cotidiano, por isso, é imprescindível envolver grupos comunitários, entidades privadas e sociedade civil como um todo, pensando a diversidade cultural dentro de um contexto social para atuar de forma integral e inclusiva.

O Programa Cultura Viva talvez tenha sido o programa que mais dialogou com o direito de cidadania cultural. Portanto, como mostra e orienta o PNC lei nacional para consolidar e orientar a atuação do Estado, é dever preservar "as características, necessidades e interesses das populações locais, garantindo a preservação da diversidade e do patrimônio cultural e natural, a difusão da memória sociocultural e o fortalecimento da economia solidária" (BRASIL, 2010). Em 2005 foi publicada a 3ª edição do livro Cultura Viva: Programa Nacional de Arte, Educação, Cidadania e Economia Solidária, e nele constam a motivação para a criação do Cultura Viva. O Programa Cultura Viva vem se consolidar como uma política nacional de valorização de cidadania e diversidade cultural com a Lei Cultura Viva nº 13.018/2014.

Foi por meio da aproximação entre Ministério do Trabalho (MTE) e Ministério da Cultura (MinC), em 2006 iniciaram as TEIAS, principal momento de encontro da rede de pontos de cultura do Programa Cultura Viva, espaço para mostra artística e para o fórum. As TEIAS têm objetivo de promover um encontro da diversidade cultural para conhecimento e reconhecimento entre os pontos de cultura. Em abril de 2006 foi realizada a primeira Teia "Teia de Cultura, Educação, Cidadania e Economia Solidária: Venha ver e ser Visto", para Turino "o primeiro momento em que os pontos de cultura puderam se ver como movimento", uma decisão simbólica com intenção de ocupar um espaço nunca antes ocupado pela cultura periférica brasileira, realizada

no prédio da Bienal de São Paulo, a intenção era começar pelo centro econômico e financeiro do País (TURINO, 2009, p. 106). E dessa forma foi realizada no Pavilhão da Bienal, como eixo conceitual apresentou um único tema: Economia Solidária, uma parceria entre ex -Ministério da Cultura e Ministério do Trabalho, onde esteve a Secretaria Nacional de Economia Solidária (SENAES).

Nesta perspectiva a economia solidária aparece como alternativa, por apresentar uma proposta emancipatória. A economia solidária pode ser verificada de fato no PNC e também na Lei Cultura Viva. Expressamente referenciada no Capítulo I do PNC como parte dos objetivos da função do estado, "[...] estruturar e regular a economia da cultura, construindo modelos sustentáveis, estimulando a economia solidária e formalizando as cadeias produtivas, ampliando o mercado de trabalho, o emprego e a geração de renda, promovendo o equilíbrio regional".

Também presente no Capítulo II relativo às atribuições do poder público, "[...] as relações de trabalho na cultura, consolidando e ampliando os níveis de emprego e renda, fortalecendo redes de colaboração, valorizando empreendimentos de economia solidária e controlando abusos de poder econômico" (BRASIL, 2010_destaque nosso). E no Capítulo IV ao relacionar a cultura com a concepção de desenvolvimento sustentável: "[...] realizar programas de desenvolvimento sustentável que respeitem as características, necessidades e interesses das populações locais, garantindo a preservação da diversidade e do patrimônio cultural e natural, a difusão da memória sociocultural e o fortalecimento da economia solidária" (BRASIL, 2010_destaque nosso). Cabe destacar a economia solidária no art. 5, inciso VIII da Lei Cultura Viva 13.018/14. Além de integrar, no art. 6, inciso I, como objetivo das ações dos pontos de cultura o fomento à economia solidária.

A política Cultura Viva veio para promover os meios necessários para produção e difusão da iniciativa cultural de base comunitária, popular e solidária. É nesta perspectiva que a economia solidária está

presente como proposta estruturante para o desenvolvimento das políticas culturais no Brasil, para tanto, mostramos aqui as orientações no Plano Nacional de Cultura, quando correlacionada a economia solidária e economia da cultura conseguimos identificar a economia solidária como eixo norteador nas diretrizes culturais. Para valorização, reconhecimento, promoção e preservação da diversidade cultural existente no Brasil, a dimensão econômica da cultura propõe um desenvolvimento justo, portanto, desenvolvimento econômico e social, dialogando fortemente com os princípios da economia solidária.

Assim, quando o PNC menciona a valorização da cultura como vetor de desenvolvimento sustentável, art. 1, inciso VIII, criando modelos sustentáveis por meio do estímulo à economia solidária, o PNC está promovendo os princípios da economia solidária cabendo ao Estado seu papel regulador e indutor. Portanto, parece que o PNC busca uma alternativa para os trabalhadores da cultura, com isso, a economia solidária se apresenta como uma alternativa de geração de trabalho e renda que combina autogestão, cooperação e solidariedade que se enquadram nas propostas do setor cultural.

Nos interessa repensar as relações entre economia e cultura, e refletir sobre as diferentes formas de organização das atividades culturais. Pensar a gestão cultural na perspectiva da economia solidária, como aponta Vilutis (2019) é pensar a gestão cultural comunitária associada a esfera pública de interesses comuns em detrimento das iniciativas privatistas, e de potencializar a autonomia na organização dos empreendimentos. Para a autora, a economia solidária é a que mais se aproxima como dimensão econômica da gestão cultural comunitária, baseados nos princípios da solidariedade, cooperação e autogestão (VILUTIS, 2019, p. 187).

Cultura e Desenvolvimento

Superar a compreensão da cultura como artes, patrimônio material ou entretenimento, é urgente. A dimensão cultural envolve mo-

dos de vida, saberes e fazeres, bens simbólicos, cidadania e diversidade. Há necessidade de construir possibilidades de sensibilizar governo e sociedade quanto a dimensão cultural do desenvolvimento. Sabemos que quando uma democracia está presente na forma de governar, a dimensão social do desenvolvimento está garantida na defesa dos direitos sociais, mas as demais dimensões podem continuar em segundo plano, por isso é urgente lutar por um modelo de desenvolvimento além das dimensões sociais e econômicas, e compreender a necessidade de inserir no processo as dimensões ambientais, políticas e culturais, a cultura passa ainda a ter um lugar transversal e portanto estratégico (Rubim, 2019, p.13-14).

Nos anos recentes a cultura é apresentada como fator de desenvolvimento e que uma das concepções de desenvolvimento que se evidenciaram foi a de desenvolvimento sustentável. Consideramos importante trazer algumas reflexões e autores que fazem da cultura um debate central como setor relevante para o desenvolvimento econômico e social.

Mas de que desenvolvimento estamos falando? Importante refletir o cenário de transformações do conceito de desenvolvimento ao integrar a cultura ao processo histórico de reconhecimento do campo cultural como fator relevante do processo de bem estar humano. Para tanto consideramos pertinente as reflexões do economista Ladislau Dowbor. Para o autor estamos num período de desafios onde as questões ambientais, sociais e financeiras são temas que orientam uma profunda reflexão sobre o desenvolvimento e cabem-nos trazermos as críticas ao sistema econômico dominante. Como aponta Dowbor "se cada um arrancar o que pode, o planeta vai fechar", a soma dos interesses individuais não leva ao bem comum, levaremos o planeta ao desastre se não construirmos uma outra cultura econômica (DOWBOR, 2016, p.7).

O autor leva-nos a pensar no sistema que estamos enfrentando, na lógica do bem comum em detrimento da lógica do poder e do sucesso individual. Para Dowbor, o problema não está na falta de re-

cursos, com o que se produz dá para toda população viver bem, o problema está em como destinar os recursos existentes para viabilizar uma sociedade mais solidária. Que tipo de desenvolvimento poderia fazer frente a este desafio de Dowbor?

Da extensa obra de Ladislau Dowbor é importante destacar três conceitos: o de desenvolvimento local, o de economia da sustentabilidade e o de democracia econômica. Ao abordar o conceito de desenvolvimento local o autor traz a cidade como espaço de processos articulados e integrados, menciona o número de municípios existentes no Brasil, ressaltando um número expressivo de 5.565 municípios, reconhecendo uma unidade básica de organização política, econômica, social e cultural. Por meio desta base estão todas as condições de pensar o desenvolvimento local, ou seja, aproximando o cidadão do espaço de participação das decisões.

O autor defende um Estado numa democracia inclusiva na qual os poderes para administrar os problemas seriam idealmente manejados localmente possibilitando a participação comunitária por meio do seu envolvimento direto nos assuntos da gestão racional dos recursos localmente disponíveis. Dessa forma, aparece como um mecanismo regulador. Como a qualidade de vida da comunidade representa em última instância o resultado que se quer do desenvolvimento, a demanda da comunidade passa a ser o norte orientador para a produtividade sistêmica, da mesma forma como a demanda do consumidor individual era para os processos produtivos tradicionais (DOWBOR, 2016, p. 49).

Para ele os mecanismos participativos complementam e constituem uma condição importante de eficiência num modelo de gestão, onde caracteriza outra forma de gestão social. Um "modelo" para promover articulações horizontais dos próprios interessados dentro do município. A comunidade deixa de ser passiva onde recebe as demandas que foram decididas sem sua participação, deixa de ser "um receptor passivo de decisões longínquas, pois a comunidade sempre esteve

fora dos processos de decisões seja do Estado que vai doar ou de uma grande incorporação que por ventura poderá empregar".

Sobre a teoria econômica da sustentabilidade Dowbor compara com as práticas da teoria econômica dominante. A teoria econômica da sustentabilidade se interessa em propor novos rumos para a teoria econômica dominante e incentiva as reorientações necessárias, por exemplo, uma visão sistêmica e de longo prazo. Enquanto a economia neoliberal insiste em mostrar a produção (PIB) sem mostrar a descapitalização do planeta, escondendo a exclusão social causada por ela e a desarticulação entre os recursos e o social; a teoria da sustentabilidade insere o meio ambiente como proposta para devolver a ciência econômica os seus rumos. Quanto ao conceito de democracia econômica, para o autor a desigualdade gerada no planeta não está apenas no segmento distributivo do ciclo de reprodução, mas a inserção mal equilibrada dos trabalhadores nos próprios processos produtivos, economia também deve ser democrática (DOWBOR, 2016, p. 78).

Outra abordagem crítica sobre o desenvolvimento capitalista é apresentada por Paul Singer ao introduzir o conceito de desenvolvimento solidário para analisar o desenvolvimento das forças produtivas e das relações de produção para promover um desenvolvimento sustentável. Para Singer, o desenvolvimento capitalista tem sua predominância com base nas forças produtivas via disputa de mercado e melhores condições tecnológicas visando ao lucro. Nas palavras dele, o desenvolvimento solidário é o desenvolvimento que tem por base a economia solidária: O desenvolvimento solidário é o desenvolvimento realizado por comunidades de pequenas firmas associadas ou de cooperativas de trabalhadores, federadas em complexos, guiado pelos valores da cooperação e ajuda mútua entre pessoas ou firmas, mesmo quando competem entre si nos mesmos mercados (SINGER, 2004, p. 07).

Quanto aos valores que orientam o desenvolvimento solidário, Singer destaca o respeito à natureza, a igualdade e a autorrealização.

Segundo o autor, a economia solidária surgiu na Grã Bretanha no século XIX e não desapareceu até hoje, é constituída por cooperativas de compra e venda, produção, crédito, de seguros, de habitação, e, representam o resultado do desenvolvimento solidário há mais de um século (SINGER, 2004, p. 9). Em contraposição está o desenvolvimento capitalista, onde o povo trabalhador, penalizado, por um sistema que marginaliza e exclui e se submete ao empregador. Para estes a regra é gerar o desenvolvimento de acordo com seus interesses, e, o seu interesse é gerar lucro, ou seja, a maximização do retorno do capital econômico investido. As consequências são as desigualdades sociais e geográficas de forma seletiva, "uma característica essencial do desenvolvimento capitalista é que ele não é para todos" (SINGER, 2004, p.10).

Outra Economia. Uma economia substantiva enraizada na sociedade

Para além das características organizacionais das atividades econômicas temos uma importante contribuição para a reflexão sobre a economia a partir das contribuições teóricas de Karl Polanyi, em especial de sua obra A Grande Transformação. O pensamento de Polanyi tem sido uma importante referência para teóricos da economia solidária. Um deles é o argentino José Luis Coraggio. Para analisar as economias alternativas e a economia solidária Coraggio propõe uma teoria sobre a realidade econômica com base em investigações antropológicas, históricas e políticas. Parte de duas concepções a respeito do econômico. A concepção hegemônica na sociedade moderna, que ele denomina de economia formal, e uma concepção mais universal que denomina de "economia substantiva", considerando os sistemas de princípios, as instituições e as práticas econômicas.

A partir da existência de diferentes formas de organização em diferentes sociedades, as práticas econômicas também são diferenciadas e assim abrem espaço para uma aproximação entre economia e cultura ou, da necessidade de embricamento da economia na sociedade e na cultura. Os processos econômicos assim como os processos

sociais tornam-se ciclos repetitivos, para o autor há uma "rotinização", de princípios, instituições e práticas que estão operando na sociedade. Acima de princípios econômicos existem princípios políticos e princípios éticos.

Coraggio identifica dois princípios que orientam a economia na sociedade. Um é o princípio da liberdade individual irrestrita, e do desenvolvimento da vida com o reconhecimento do outro. O neoliberalismo propõe que cada indivíduo deva ser uma entidade isolada e vê os outros como recurso ou como obstáculo. Por outro lado, o que Coraggio define como "economia substantiva" predomina o princípio do reconhecimento do outro e de verdadeira garantia da reprodução da vida. O autor insere o conceito de solidariedade onde todos são responsáveis por todas as vidas incluindo as que se perdem. Para o autor este princípio não é considerado nas práticas da economia dominante. Se todos os países maximizarem suas riquezas a vida humana desaparecerá. O que se deseja é uma liberdade inclusiva, uma responsabilidade por estar no mundo e ser responsável por isto (CORAGGIO, 2012, p. 26).

Este entendimento sobre as diversas abordagens sobre o econômico também está presente nas reflexões de Genauto França Filho, um dos principais teóricos da economia solidária no Brasil. Genauto tem abordado o tema da economia solidária a partir da tradição do pensamento francês da teoria da dádiva, da reciprocidade (de Marcel Mauss e do Movimento Antiutilitarista das Ciências Sociais) e da economia plural de Jean Louis Laville. Em um texto recente Genauto procura articular o debate que envolve "Economia e Desenvolvimento" a partir desta visão de economia. Tema complexo, recheado de apropriações históricas, em geral, a palavra "economia" está carregada de um significado específico, que se conhece como racionalidade mercantil. França Filho parte do pressuposto que o modo como analisamos ou interpretamos o econômico pode contribuir para a compreensão da diversidade de práticas e visões do desenvolvimento.

Desse modo, repensar alternativas sustentáveis de desenvolvimento conduz a repensar paradigmas de compreensão acerca do que é o econômico. Como objetivo, propõe refundar às bases de compreensão do que é o econômico para propor novas possibilidades de sustentabilidade no desenvolvimento. Como refundar as bases desta compreensão se não pelas vias da antropologia econômica, fazendo uso da história e de outras culturas para aprofundar o aprendizado?

Esta abordagem antropológica da economia possibilita um olhar para a questão da sustentabilidade de maneira integral, e que exige uma abordagem indissociável das relações sociais e das relações da sociedade com o ambiente. A sustentabilidade ambiental requer uma profunda mudança em termos comportamentais e de valores; a sustentabilidade social, também política, cultural e econômica aponta para a superação das desigualdades, desconcentração dos fluxos de produção e da riqueza, por isso, é necessário pensar o reconhecimento e valorização da diferença social e cultural, e cultivar mais valores de solidariedade.

Polanyi, segundo França Filho, encontra na antropologia os elementos para desenvolver a teoria da pluralidade de princípios econômicos. Por exemplo, para além dos preços definidos pela relação de "oferta-demanda" temos os preços fixados por autoridades e por pessoas responsáveis pela cidade, esse exemplo permite constatarmos a diferença quando os mecanismos de controle social e político atuam no mercado. Com o surgimento do capitalismo, o mercado autorregulado foi o fator desencadeador da "grande transformação" na sociedade, quando então, a economia de mercado se impõe, o mercado busca se desenraizar das relações sociais, políticas e culturais. Portanto, para Polanyi a grande questão diz respeito ao processo de enraizamento ou incrustação (embeddedness) da economia na sociedade e a grande transformação operada pela economia de mercado.

A indissociabilidade entre o econômico e o social constituiu a norma da organização da vida em sociedade ao longo da história, pelo

simples fato de não se conhecer sistema econômico algum que fosse independente ou que não estivesse submetido às próprias regras elementares da vida social. É precisamente a inversão, na forma de uma determinação econômica do social, que será conhecida apenas com o advento não do princípio do mercado em si, mas do princípio do mercado autorregulável na sua forma mais conhecida hoje como economia de mercado (POLANYI, 1986 apud FRANÇA FILHO, 2019, p. 45).

Polanyi então constata o enraizamento da economia na sociedade, e salienta que nunca, em tempo algum antes do nosso, a economia foi controlada pelo mercado. A economia se institui na diversidade da vida em sociedade. Apresenta três princípios de comportamento econômico, e mais uma vez, chama atenção para construir uma visão ampliada do econômico. Os três princípios ele denomina de formas de integração, são eles: reciprocidade, redistribuição e troca. Formas de manifestação econômica ao longo da história e outras culturas se deram à medida que tiveram um solo fértil, ou melhor, uma estrutura social de apoio como padrões institucionais: simetria, centralidade e mercado. Fruto de relações interpessoais, comportamento pessoal vinculado aos arranjos institucionais.

Seguindo este entendimento do econômico suas transformações e trágicas consequências, Polanyi, na obra "A Grande Transformação" (1980), pergunta pelos fatores determinantes dessa desarticulação na vida das pessoas, utilizando a expressão "moinho satânico" qual foi o mecanismo que destruiu o antigo tecido social. O lucro transformou os interesses dos indivíduos, e, a engrenagem econômica é alterada e atrelada aos benefícios próprios e não mais comunitários ou coletivos, pois todas as transações se transformaram em transações monetárias, e estas exigem que seja introduzido um meio de intercâmbio, uma moeda, em cada articulação da vida industrial. Qualquer que seja a verdadeira fonte de renda de uma pessoa ela deve ser vista como resultante de uma troca mercantil. Isto é, como parte de um "sistema de merca-

do". E uma vez estabelecido tem que funcionar sem nenhuma interferência externa. Os preços devem ter a liberdade de se autorregular. Principal constatação do autor é de que em nenhum outro momento histórico a economia existiu controlada apenas por si mesma. Em todas as demais sociedades a economia esteve incrustada na sociedade. Não existe um interesse individual na posse de bens materiais, mas a posse de bens necessita ser vista como uma espécie de salvaguarda da sua situação social. Para a sobrevivência humana a manutenção dos laços sociais (POLANYI, 1980, p. 62).

O importante é considerar que este aporte conceitual de Polanyi auxilia na análise de experiências econômicas da cultura comunitária e popular. Para tanto a cultura não pode ser vista como um fato econômico, pois o próprio econômico deve ser visto como algo incrustado ou enraizado na cultura e relações sociais vividas pelas pessoas envolvidas nestas experiências.

Economia Solidária – Dimensão autogestionária e coletiva das organizações

A economia solidária se fundamenta na igualdade, na cooperação, ajuda mútua e busca de um bem comum. Segundo Paul Singer, ela surge como uma experiência de trabalhadores em contraposição aos efeitos da revolução industrial. Na contramão como formas de resistência à dinâmica excludente do capitalismo (SINGER, p. 24, 2002).

No Brasil, a expressão economia solidária surge na década de 90, se hoje podemos afirmar a representatividade da economia solidária ocupando múltiplos setores sociais é por obra do economista e pesquisador Paul Singer, principal referência no país. Para Singer a "economia solidária surge como um modo de produção e distribuição alternativo ao capitalismo, criado ou recriado periodicamente pelos que se encontram (ou temem ficar) marginalizados ao mercado de trabalho" um modo de produção nas brechas do capitalismo (FARIA, 2011, p. 528).

Seguindo esta dimensão, numa reflexão teórica e de identidade cooperativa, o autor Rui Namorado (2009) aponta o movimento cooperativo citando a definição da Aliança Cooperativa Internacional (ACI) "cooperativa é uma associação autônoma de pessoas unidas para prosseguirem voluntariamente as suas necessidades e aspirações comuns, quer econômicas, quer sociais, quer culturais, por meio de uma empresa democraticamente controlada" (NAMORADO, 2009, p. 96).

Do ponto de vista empírico, algumas características dos empreendimentos econômicos solidários puderam ser constatadas a partir do mapeamento realizado no país pela Secretaria de Economia Solidária que estão divulgados pelo Sistema de Informações de Economia Solidária (SIES). As principais características dos empreendimentos econômicos solidários (EES), base de dados do mapeamento nacional de Economia Solidária, demonstra uma existência de 19.708 EES e 1.423.631 associados, sendo mulheres e homens. Interessa mostrar neste momento algumas características como área de atuação e forma de organização, trazendo um panorama geral. Na área rural, os EES aparecem com 54,8%, na área urbana com 34,8% e 10,4% atuam nas duas áreas. As associações lideram a forma de organização dos EES em primeiro lugar, contando com 60,0% dos EES, grupos informais somam 30,5%, Cooperativa 8,9%, sociedades mercantis com 0,6% (GAIGER &ECOSOL, 2014, p. 31-32).

Segundo o mapeamento, as associações estão em maior concentração em área rural, os grupos informais na área urbana, as cooperativas estão divididas entre as duas áreas. Pesquisado o "Motivo de Criação dos EES", o "Grupo Informal" aparece com 59,9% no item "Fonte Complementar de Renda", com maior pontuação; "Associação" com 43,3% também com maior pontuação no mesmo item; para as "Cooperativas" está o item "Obter Maiores Ganhos Associativamente", com 55,5%. O total entre as formas de organização (Grupo Informal, Associação, Cooperativa, Sociedade Mercantil) o motivo principal,

em primeiro lugar, está em "Fonte Complementar de Renda", com 48,8%; segundo lugar o motivo está em "Alternativa ao Desemprego", com 46,2%; em terceiro está em "Obter Maiores Ganhos Associativamente", com 43%, em quarto lugar aparece o item "Atividade Onde Todos são Donos" (GAIGER &ECOSOL, 2014, p. 37).

Para os pesquisadores, os grupos informais aparecem com maior precariedade econômica, as associações estão inseridas num universo maior, com o desenvolvimento comunitário, incentivo de políticas públicas e motivação social, filantrópica ou religiosa, fatores relevantes segundo dados da pesquisa.

Na economia solidária uma das principais características organizativas é a autogestão. Segundo Daniel Mothé (2009) a autogestão é um projeto de organização democrática que privilegia a democracia direta. Na democracia direta os cidadãos debatem questões importantes em assembleias, sem intermediários, diferente da democracia representativa que elege mandatários remunerados incumbidos de representá-los em instâncias decisórias. Uma forma atenuada de autogestão, reunidos em assembleias com objetivo de debaterem temas, porém somente consultivo, a participação efetiva não é dos executantes e sim realizada pelos dirigentes.

Para Mothé a autogestão se dá de forma integral na democracia radical, o que chama de forma ampliada de autogestão, onde todos os cidadãos podem e devem debater e votar sobre leis e regras administrativas que lhes digam respeito, como consequência o cidadão teria seu poder aumentado, e a margem de manobra de seus representantes também estaria reduzida. O conceito aparece em 1950 pelo partido comunista iugoslavo, atraindo a participação dos cidadãos depositários de conhecimentos técnicos, pensando assim em modernizar o país. Mais tarde, o sentido de autogestão aparece na década de sessenta opondo-se ao regime stalinista e voltando-se a Marx, e ao socialismo na sua origem (MOTHÉ, 2009, p. 26). O termo autogestionário teria

também ação dos empresários agindo nas cooperativas operárias de produção, nas associações e em comunidades instituindo formas de democracia direta sem participar dos debates ideológicos.

Importante destacarmos o "hibridismo" que carrega o termo e a prática "autogestão". A palavra "auto" e "gestão" são opostas enquanto sociedade industrial, pois a ideia de gestão se contrapõe a ideia de autonomia, gestão nos dias atuais se refere à situação rentável, própria do sistema capitalista. Para Farias, o objetivo é reafirmar o sentido do potencial anticapitalista que emerge em uma experiência autogestionária. As associações, sociedades mutualistas, organizações cooperativas de consumo e produção, demonstram práticas concretas de "auto-organização" com intenção de uma nova estruturação de realidade social.

Propostas de unificação das lutas e reforço dos laços de solidariedade de classe ampliando objetivos econômicos. A autogestão aparece como associações operárias em que há a supressão da competição pela solidariedade, da fragmentação e da passividade substituída por coletividade e atividade. A emancipação social é vislumbrada por meio desses "organismos de coalizão pelos trabalhadores", então o que seria um meio passa a ser transformado em fim, ou seja, é refundar a vida social baseada na solidariedade (FARIA, 2011, p. 280-281). Uma possibilidade de organização, originais e autônomas, fortalecendo a identidade coletiva.

O autor também faz referência às origens históricas da autogestão, a onda de greves durante os anos de 1860, a fundação da Associação Internacional dos Trabalhadores (AIT) em 1864 que representa ampliação deste movimento solidário entre os trabalhadores em vários países. Assim, este processo inicial no século XIX vai culminar na Comuna em 1871 onde "Associações econômicas de todo tipo, jornais, cozinhas comunitárias, associações e federações operárias, eram ao mesmo tempo escola política" ações coletivas e igualitárias se tornam a "aspiração profunda de autogestão" (FARIA, 2011, p. 286). Para o autor

em momentos de ruptura é necessária uma refundação nos processos de produção das condições de existência.

É nesse momento de se contrapor as formas hierárquicas do sistema capitalista que se dá um processo de coletivização ocorrido em vários momentos da história nos séculos XIX e XX. Nessa perspectiva, a autogestão pode ser compreendida como uma tendência histórica do movimento operário, um fenômeno em que emerge nos momentos em que o acirramento agudo da luta de classes projeta a autonomia operária no domínio econômico, político e social. Assim o foi na comuna de Paris de 1871, na Revolução Russa de 1917, na Revolução Alemã de 1918/19, na Guerra Civil Espanhola de 1936/39, na Revolução Húngara de 1956, no Movimento de Maio de 1968 na Europa, na Revolução dos Cravos de 1974 em Portugal, na criação do sindicato Solidariedade na Polônia em 1978, nas greves do final da década de 70 em São Paulo (FARIA, 2011, p. 288). O processo de autonomia e práticas autogestionárias operárias unifica trabalhadores e elimina a divisão entre o grupo.

A criação de conselhos, comitês, associações, de forma autônoma e gerida pelos trabalhadores, onde as decisões são tomadas entre todos, atesta o grau de coletivização. As comissões são executoras na hora em que as lutas estão em ascensão, dessa maneira, o coletivo se sobrepõe. As práticas sociais que se caracterizam pela natureza democrática das tomadas de decisão, propiciando a autonomia de um coletivo são um exercício de poder compartilhado. Fator qualificador das relações sociais de cooperação, independente dos tipos ou estruturas organizativas ou das atividades, por expressarem intencionalmente relações sociais mais horizontais.

Considerações

Para esta pesquisa apresentamos na primeira parte uma breve trajetória da história de como surge a gestão e as políticas públicas de culturas no país, os avanços nos governos progressistas com o Plano Nacional de Cultura e programas que privilegiaram a cidadania

e a diversidade cultural como foi mencionado o Cultura Viva. Destacamos a dimensão cultural do desenvolvimento a partir das reflexões de Dowbor e Singer apresentando uma alternativa à dimensão econômica da cultura. Como referencial teórico apresentamos o pensamento de Polanyi e as considerações de França Filho e Coraggio se contrapondo ao significado específico de economia enquanto racionalidade mercantil. Por fim, a autogestão e o cooperativismo, fundamentos da economia solidária entram no debate se contrapondo ao modelo de gestão rentista, a economia solidária além de se preocupar com a solidariedade entre sócios e relações cooperativas, expressa uma solidariedade com a classe trabalhadora. Características de organizações de empreendimentos solidários como autogestão, coletivos, cooperativas e horizontalidade organizativa podem contribuir para o processo de sustentabilidade de grupos, coletivos e associações culturais.

Referências

BRASIL. Lei Federal nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010. Institui o Plano Nacional de Cultura – PNC, cria o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais – SNIIC e dá outras providências. 2010. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2010/Lei/L12343.htm. Acesso em: out de 2021.

CORAGGIO. J. L. ¿Qué es lo económico y que es outra política?.In. A Economia Solidária na América Latina: realidades nacionais e políticas públicas. Livro Virtual. Org. Lianza, S., Henriques F. C.. Disponível em: http://www.socioeco.org/bdf_fiche-document1842_pt.html. Acesso em: 18 nov de 2018.

DOWBOR, Ladislau. Economia Solidária: novos paradigmas culturais. In Economia Solidária da Cultura e Cidadania Cultural: desafios e horizontes. Org. Neusa Serra e Hamilton Faria. São Bernardo do Campo: EdUFABC, 2016.

FARIA, Maurício Sardá de. Autogestão, Cooperativa, Economia Solidária: Avatares do trabalho e do capital. Florianópolis: UFSC, 2011.

FERNANDES, T. Histórico da Gestão Cultural no Brasil. In. Gestão Cultural. Org. Antonio Albino Canelas Rubim. Salvador: EDUFBA, 2019.

FRANÇA FILHO, Genauto Carvalho de. Gestão do Desenvolvimento Territorial. Economia e Desenvolvimento. Universidade Federal da Bahia. Salvador: Escola de Administração, 2019.

GAIGER & ECOSOL. A Economia Solidária no Brasil: uma análise de dados nacionais. Luiz Inácio Gaiger & Grupo Ecosol. São Leopoldo: Editora Oikos, 2014.

MOTHÉ, Daniel. Autogestão. In. A. Cattani et al. (orgs.), Dicionário internacional da outra economia, Coimbra, Almedina, pp. 26-30, São Paulo, Janeiro de 2009.

NAMORADO, R. Cooperativismo. Dicionário internacional da outra economia / Pedro Hespanha…[et al.]. Coimbra: Edições Almedina, SA. 2009.

POLANYI, Karl. A Grande Transformação: as origens da nossa época. Rio de Janeiro: Campus,1980.

RUBIM, A. A. C. Desafios e dilemas da gestão cultural. In. Gestão cultural. Org. Antonio Albino Canelas Rubim. Salvador: EDUFBA, 2019.

SINGER, Paul. Introdução à Economia Solidária. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2002.

SINGER, Paul. Desenvolvimento Capitalista e Desenvolvimento Solidário. Estudos Avançados 18 (51). 2004.

TURINO, Célio. Ponto de Cultura: O Brasil de baixo pra cima. São Paulo. Anita Garibaldi. 2009.

VILUTIS, L. Gestão cultural comunitária em três dimensões: simbólica, cidadã e econômica. In Gestão cultural. Org. Antonio Albino Canelas Rubim. Salvador: EDUFBA, 2019.

PRÁTICAS COLETIVAS EM GESTÃO CULTURAL E ECONOMIA

Flávia Berton - Doutoranda em Artes da Cena, PPGAC/UFRJ

Resumo

Neste trabalho, busco fazer uma aproximação inicial entre as minhas experiências como gestora cultural de coletivos e grupos de artes cênicas, música e cultura popular, e as experiências na criação da rede Muda Outras Economias.E, nesse sentido, traçar alguns paralelos e divagações a cerca dos conceitos de colaboração, territórios, outras economias, considerando como elementos importantes para o desenho de uma metodologia que estou denominando de *gestão de terreiro*.

Nesse percurso de 30 anos na área de produção cultural, uma coisa que sempre me instigou foi de que maneira os grupos e coletivos pelos quais passei poderiam encontrar ferramentas para a sustentabilidade financeira. O primeiro caminho foi trabalhar para o estabelecimento de políticas para a área.Depois de algum tempo, comecei a buscar metodologias de gestão para instrumentalizar a organização dos coletivos e fazer com que os mecanismos de captação e execução de projetos se desenvolvessem autonomamente e, a partir deles, estruturar modelos e influenciar no desenvolvimento de políticas públicas.

Meu primeiro contato com o teatro foi bem tardio, aos 15 anos, no ensino médio, no Colégio Estadual Visconde de Cairu, escola publica da zona norte do Rio de Janeiro.Lá,conheci e me juntei a um coletivo de jovens que faziam arte e movimento estudantil.Desde então, muitos desdobramentos e conexões, vindas principalmente de movimentos sociais, políticos e culturais, se misturaram, me fazendo

chegar à Cooperativa Abayomi e ao Teatro de Anônimo (grupo que saiu do Visconde de Cairu).

O trabalho iniciado em 1988 com a Cooperativa Abayomi – grupo de mulheres que confeccionavam bonecas negras sem cola ou costura utilizando apenas sobras de tecido – foi escola para inúmeros aprendizados: feminismo, combate ao racismo estrutural e sustentabilidade ambiental.

O Teatro de Anônimo[1] me formou como gestora cultural e se deu partindo deste princípio: criar formas coletivas e colaborativas de trabalho para a formação e geração de renda para o maior número de pessoas. Nesse sentido, passamos por uma série de experiências, das quais destaco: a criação de um encontro internacional de palhaços (1996), fomentando essa arte para uma série de outros coletivos e servindo como referência para inúmeros outros festivais; formação da Cooperativa de Artistas Autônomos[2] (2000), com a ideia de estabelecer não só a cooperação entre esses coletivos, mas de fomentar políticas públicas de incentivo à cultura; Ponto de Cultura Teatro de Anônimo (2010-2016) e Polo de Circo Casa Escola Benjamim (2016), sedimentando a proposta de uma escola autônoma, atuando na formação de mais de 300 jovens artistas; e, por último, o espetáculo-cabaré-revista *Noites de Parangolé*, traçando uma política efetiva de ação artística e colaborativa, uma noite temática com artistas convidados.

A Cooperativa de Artistas Autônomos, e suas aventuras artísticas e sociopolíticas, expandiu a reflexão sobre a importância do trabalhador das artes em pensar a cidade e seus territórios físicos e repletos de pertencimento cultural, cuja fertilidade da cena está muitas vezes na capacidade de transformar o duro cotidiano de comunidades faveladas em poesia. Nesse percurso, a compreensão de que a ética e a técnica são fundantes de estética (TROTTA, 1995), ou seja, os modos de fazer e a escolha da obra estão intimamente relacionados aos valores do coletivo.

[1] Grupo de circo e teatro carioca, fundadoem 1986, a partir do encontro de jovensestudantes do Colégio Estadual-Visconde de Cairu.
[2] Reunindo 12 grupos/coletivos de teatro, música e cultura popular do Rio de Janeiro.

O Carnaval, como festa-ferramenta política do Cordão do Boitatá bloco de carnaval, grupo cultural e musical e a resistência nas ações da Rede do Jongo e Caxambu do Rio, só fortalecem campos da cooperação e da força da tradição trazida pela ancestralidade, que nos liberta e nos torna unidades pertencentes a células maiores.

Paralela a essa experiência profissional, sou do YlêAsèEgiOmim, terreiro de Candomblé, há 20 anos.E acreditando na interseção de saberes e práticas, venho procurando forjar meu trabalho baseada na aliança entre essas experiências e na criação de uma metodologia que alie essas práticas e colabore na reflexão sobre a gestão cultural no país. No cruzamento da minha vivência como *Equede*[3] no Candomblé, fui buscando um aprofundamento nas questões relacionadas à organização, coletividade e colaboração.

Assim,procuro, a partir das minhas experiências, estabelecer conexões entre gestão cultural e economia, com o desdobramento da ideia de gestão de terreiro, compreendendo a palavra terreiro de forma ampliada, não apenas circunscrita ao espaço de terreiro de Candomblé, mas relacionada aos modos de fazer circulares, familiares, coletivos e colaborativos, bastante encontrados em coletivos artísticos e culturais. Uma ideia de terreiro expandida, um território não apenas físico, mas um território de pertencimento de uma comunidade, como o proposto por Milton Santos (2001):

> O território não é apenas o resultado da superposição de um conjunto de sistemas naturais e um conjunto de sistemas de coisas criadas pelo homem. O território é o chão mais a população, isto é, uma identidade, o fato e o sentimento de pertencer aquilo que nos pertence. O território é a base do trabalho, da residência, das trocas materiais e espirituais e da vida, sobre as quais ele influi. (SANTOS, 2001, p. 47)

[3] Equede é o nome dado a um cargo feminino no candomblé da Nação Ketu. Não entram em transe e são consideradas as "mães" dos Orixás. Zelam por eles antes e após o transe. Cuidam dos Orixás nas cerimonias, festas e ritos, e também cuidam de suas roupas, paramentos e ferramentas. As Equedes e os Ogãns de uma casa são os que zelam pela memória de uma comunidade.

Nessa trajetória, percebi que alguns fatores são fundamentais para o estabelecimento de uma *gestão de terreiro*, a colaboração é uma delas. Descobri que a colaboração não é a mesma coisa de trabalho em equipe. Até porque, muitas vezes, "trabalho em equipe" acaba sendo dividir o trabalho entre as pessoas do grupo e não existe colaboração de fato.

Colaboração é uma forma de trabalhar na qual as pessoas se unem para gerar novas ideias, encontrar soluções e resolver problemas, cooperando para atingir um objetivo mútuo e encontrando soluções mais eficazes do que as que somos capazes de criar sozinhos. Colaboração também é uma tecnologia sutil e é a habilidade mais importante dos seres humanos. A grande questão da colaboração é que, para ela acontecer de fato, é preciso um ambiente propício, um espaço de confiança no qual as pessoas se sintam pertencentes e realmente à vontade para pensarem, criarem, executarem juntas.

Quando acontece de maneira coordenada e continuada, a colaboração fortalece vínculos, diminui hierarquias, diminui custos de operação, reforça a identidade do grupo, aproveita a diversidade trazendo resultados mais consistentes no tempo. A colaboração pede rituais, ferramentas e mudança de comportamento.

Segundo Joanna Macy e Chris Johnstone (2012), a integração social através da colaboração cria abundância compartilhada em diversas instâncias, servindo como base para o desenvolvimento do indivíduo e do coletivo.Segundo eles, as vantagens são: descentralização do poder; oportunidade de criar abundância dentro dos limites planetários através do compartilhamento de reservas; aumento da capacidade de resiliência coletiva, menos energia e menos recursos são desperdiçados como o são em formas competitivas de organização; oportunidade de criar redes de apoio mútuo.

No terreiro, há a ideia de uma família expandida, na medida em que todos os pertencentes àquela comunidade são "irmãos, pais, mães, filhos e primos", sem necessariamente ter algum traço consanguíneo.Aplica-se,

nesse caso, algo semelhante ao conceito de *ubuntu*, praticado por algumas sociedades africanas, e conhecido como a "Filosofia do Nós", podendo ser compreendido como uma ontologia, uma epistemologia e uma ética que tornam o coletivo como anterior ao indivíduo, calcando seus valores nos princípios da partilha, da solidariedade e do cuidado mútuos.

> A noção de comunidade na filosofia ubuntu provém da premissa ontológica de que a comunidade é lógica e historicamente anterior ao indivíduo, com base nisso, a primazia é atribuída à comunidade, e não ao indivíduo. Entretanto, disso – não se segue que o indivíduo perca a identidade pessoal e a autonomia. O indivíduo é considerado autônomo e, portanto, responsável por suas ações. (RAMOSE, 2010, p.08)

Alinhando a ideia de rede de cooperação e de espaço de acolhimento associados à poética do terreiro e seus princípios epistemológicos, também como um modelo de gestão que privilegia a organização coletiva, a família e a cooperação, os estudos sobre o matriarcado são referências muito importantes. Diop (2014), em um detalhado estudo sobre as sociedades matriarcais e patriarcais antigas, observou que a humanidade ao se constituir dividiu-se em duas áreas: a do norte e a do sul. Os povos do norte, formados por povos nômades, e portanto responsáveis pela caça, pesca e guerra, fundamentaram a cultura patriarcal, dando relevo ao uso da força, da luta por sobrevivência e da dominação do fraco pelo mais forte. Já para os povos do sul, considerados sedentários, onde as mulheres desenvolveram e dominaram a técnica da agricultura e os homens exerciam papéis secundários e ligados à força, era considerada a estabilidade para o povo que trabalhava e se nutria coletivamente. Aqui, o matriarcado não se refere apenas à constituição de uma sociedade cujas mulheres exercem o poder sobre os homens, mas sim a uma forma de construção de sociedade baseada em princípios relacionados à sustentabilidade da coletividade.

Ao agregar esses valores, acredito não ser possível pensar na contemporaneidade sem pensar em crise ou transição. Para Ladislaw Dowbor (2017), existem várias crises e a verdadeira ameaça vem de uma convergência impressionante de tendências críticas, que desenca-

deiam comportamentos irresponsáveis e consequentemente criminosos. Para o autor, não há como não pensar no esgotamento ambiental, nas crises geradas pelo sistema capitalista e em economia, uma vez que o sistema atual se prova cada vez mais incapaz de articular o "desenvolvimento" sem depredação ou esgotamento de recursos, forçando a sociedade a "criar" ou"recriar" modos de produzir e articular suas vidas, a partir de outros valores.

Ainda sobre crise, Milton Santos (2001) corrobora:

> Neste mundo globalizado, a competitividade, o consumo, a confusão dos espíritos constituem baluartes do presente estado de coisas. A competitividade comanda nossas formas de ação. O consumo comanda nossas formas de inação. E a confusão dos espíritos impede o nosso entendimento do mundo, do país, do lugar, da sociedade e de cada um de nós mesmos. (SANTOS, 2001, p. 23)

Ao que parece, a crise de valores apresenta-se como maior do que a crise financeira e social, sendo necessário propor respostas para sair das bases dos conflitos atuais e gerar recursos apoiados em outros valores que não os vigentes. Daniel Wahl (2019) insinua que essa convergência de "crises" e "conflitos" força a recriação de significados coletivos, que é o que chama de "design de culturas regenerativas", apontando reflexões e metodologias principalmente coletivas para diagnosticar as culturas e realizar desenhos criativos para superação das crises. Nesse caso, esse redesenho apoia-se em modelos de gestão bastante voltados para o estudo da ecologia como base para um redesenho da economia.

Diante de tal quadro, um dos desenhos apontados como possíveis seria a criação de redes de colaboração, como uma eficaz metodologia para reunir propósitos que aliem cultura e política, potencializando horizontalidades:

> Ao contrário das verticalidades, regidas por um relógio único, implacável, nas horizontalidades assim particularizadas funcionam , ao mesmo tempo, vários relógios, realizando-se, para-

> lelamente, diversas temporalidades. Trata-se de um espaço à vocação solidária, sustento de uma organização em segundo nível, enquanto sobre ele se exerce uma vontade permanente de desorganização, ao serviço dos atores hegemônicos. Esse processo dialético impede que o poder, sempre crescente e cada vez mais invasor, dos atores hegemônicos, fundados nos espaços de fluxos, seja capaz de eliminar o espaço banal, que é permanentemente reconstituído segundo uma nova definição. Pode-se dizer que, ao contrário da ordem imposta, nos espaços de fluxos, pelos atores hegemônico e da obediência alienada dos atores subalternizados, hegemonizados, nos espaços banais se recria a idéia e o fato da Política, cujo exercício se torna indispensável, para providenciar os ajustamentos necessários ao funcionamento do conjunto, dentro de uma área específica. Por meio de encontros e desencontros e do exercício do debate e dos acordos, busca-se explícita ou tacitamente a readaptação às novas formas de existência. (SANTOS, 2001, p.54)

Para Manoel Castells (2002), as redes sociais se confundem com a própria existência humana nos primórdios da vida em sociedade. Ele afirma que o princípio chave da rede social se dá a partir de um vínculo social: com ele cria-se um objetivo comum de associação. As redes dependem de uma "ordem local", baseada no cotidiano, no bem comum, na intimidade, na cooperação, o que dá a garantia de comunicação entre os pares. Aqui, voltamos à necessidade de valorizar epistemologias que deem conta dessa quebra de paradigmas das sociedades do norte.

No terreiro, a Muda

- Como nós, gestores e produtores culturais, enfrentamos essa transição?

- Como trazer para o campo da Gestão Cultural modelos que aliem memória, história, tecnologia, sustentabilidade financeira e metodologias que deem conta da diversidade do campo cultural?

Ainda com essas perguntas para responder e seguindo minhas pistas vivenciais, prossegui buscando pontes entre essas bases coletivas e colaborativas.E,em 2017, com essas inquietações, um antigo grupo

de amigos de trabalho, com os quais já tínhamos alçado voo na gestão da Cooperativa de Artistas Autônomos e em muitos outros cruzamentos artísticos, políticos e sociais, se reencontrou para criação de um coletivo que pensasse em dinheiro, economia, arte e seus cruzamentos, não sabíamos muito o quê. A Cooperativa de Artistas Autônomos foi um coletivo criado no início dos anos 2000 para criar políticas, fazer movimento sócio-cultural e expandir o território relacional de cada coletivo que integrava a cooperativa. Esse coletivo continuou junto por 10 anos, e dissolveu-se no amadurecimento de cada integrante dessa teia que foi traçar outras pontes em outras frentes.

Após esse reencontro, iniciamos uma série de estudos sobre economia e culturas regenerativas.Inicialmente, encontramos a Fluxonomia 4D, metodologia criada por Lala Dehezeilin (2006), artista e futurista, que considera que a exponencialidade das ações tem que ser levada em consideração para a criação de estratégias criativas de gestão, colaboração e sustentabilidade ambiental, cultural, social e financeira. Segundo ela, não basta apenas multiplicar as ações centralizadamente, mas também estabelecer critérios coletivos de desenvolvimento e gestão de recursos.

Sua metodologia considera a gestão baseada em 4 dimensões, a saber: cultural, ambiental, social e financeira.A partir dessas dimensões, haveria a construção de "novas economias", baseadas em abundância, ao contrário da economia global, estruturada sobre a escassez de recursos.Essas novas economias seriam: criativa (dimensão cultural), compartilhada (dimensão ambiental), colaborativa (dimensão social) e multimoedas (dimensão financeira), todas em conexão e circularidade frequente. Além da metodologia, a Fluxonomia 4D é uma rede colaborativa fértil e possui muitas trocas férteis sobre economia e práticas de gestão.

A partir desses estudos, chegamos aos paradigmas de abundância e escassez, e nas aproximações entre ecologia, economia e tec-

nologia.O paradigma da abundância compreendido como um lugar de maior colaboração, criatividade e distribuição mais democrática dos recursos, enquanto que o da escassez, sob a perspectiva da falta, prega o acúmulo, gerando uma maior competição, o consumo e desigualdade na distribuição de recursos, aguça os mercados, as subjetividades:

> A experiência da escassez é a ponte entre o cotidiano vivido e o mundo. Por isso, constitui um instrumento primordial na percepção da situação de cada um e uma possibilidade de conhecimento e de tomada de consciência. O nosso tempo consagra a multiplicação das fontes de escassez, seja pelo número avassalador dos objetos presentes no mercado, seja pelo chamado incessante ao consumo. Cada dia, nessa época de globalização, apresenta-se um objeto novo, que nos é mostrado para provocar o apetite. A noção de escassez se materializa, se aguça e se reaprende cotidianamente, assim como, já agora, a certeza de que cada dia é dia de uma nova escassez. A sociedade atual vai dessa maneira, mediante o mercado e a publicidade, criando desejos insatisfeitos, mais também reclamando explicações. Dir-se-ia que tal movimento se repete, enriquecendo o movimento intelectual. A escassez de um pode se parecer à escassez do outro e a escassez de hoje à escassez de ontem, mas quando não é satisfeita ela acaba por se impor como diferente da de ontem e da do outro. (SANTOS, 64 Jornal do Brasil, 06 de abril de1997)

Por meio desses conceitos, fomos descobrindo e nos aproximando de uma série de experiências no campo da economia que operam na valorização dos coletivos, na cooperação, na distribuição de renda e terra. Com isso, gerando também muitas outras economias, que, em contraposição à economia capitalista, avançam promovendo uma grande diversidade de possibilidades para os "comuns", termo tratado mundialmente como commons. Os commons significam basicamente o conjunto de conhecimentos, culturais, tradições e recursos naturais que não são de propriedade privada de ninguém, mas da comunidade, e devem ser preservados como bem comum de uma sociedade, através de práticas regenerativas e colaborativas que visem "comunizar" o recurso. (WHAL, 2019)

Após o encontro com a Fluxonomia, continuamos as pesquisas e encontramos a Rede Brasileira de Bancos Comunitários protagoniza-

da pelo Banco Palmas, do bairro de Palmeiras, região metropolitana de Fortaleza, Ceará. O bairro que vivia uma situação de muita precariedade, com o menor IDH do município, conseguiu através de uma moeda local fazer com que os recursos circulassem internamente no bairro, de modo que a economia local se ampliasse e garantisse condições melhores para o bairro e seus moradores. Hoje, a Rede é formada por cerca de 120 bancos espalhados por todo o Brasil.Uma experiência muito importante no cenário das outras economias no Brasil.Nesse sentido, estudamos economia solidária, os "bancos do bem",que são outros tipos de bancos que utilizam cuidado, tempo e trocas, com intuito dechegar em um modelo multimoedas, acreditando ser importante promover uma moeda complementar que dê conta das expectativas de fortalecimento de nossa comunidade.

Bernard Lietaer(2017), economista e engenheiro com experiência na implementação do Euro na Europa e outras atuações internacionais importantes, afirma que precisamos garantir um ecossistema de moedas, para, com isso, garantir o desenvolvimento e o fortalecimento cultural dos povos.Em uma entrevista, Lietaer explicita:

> Nós sofremos com um ponto-cego coletivo em três camadas no que diz respeito ao nosso sistema de moeda. A primeira surge da hegemonia da ideia de uma moeda única. Muita gente acredita que as sociedades sempre criaram, e que de fato devem criar, o monopólio para uma única moeda, emitida de modo centralizado. O monopólio tem sido a regra em várias épocas e lugares, mas há exceções, e esses sistemas alternativos promovem estabilidade econômica, prosperidade igualitária e uma perspectiva de longo prazo. A segunda camada é um resultado indireto da guerra ideológica entre capitalismo e comunismo no século XX. Apesar das diferenças entre esses dois sistemas terem sido estudadas a exaustão, suas similaridades não foram. E entre elas há a crença compartilhada entre eles em uma moeda nacional única. Nossa estrutura institucional é a fonte da terceira camada. Do século XVIII em diante, a governança do sistema monetário foi institucionalizada pela criação dos bancos centrais, que agiram como agentes mantenedores do monopólio da moeda única em cada país. Múltiplas forças conspiram para manter esses três

> pontos-cegos no lugar. Por exemplo, desafiar a hegemonia do monopólio monetário expõe os acadêmicos ao risco de exclusão das maiores conferências e maiores publicações científicas de economia porque seus "guardiões" em ambos os casos estão comprometidos com o paradigma atual. Como sempre, o preço da não-conformidade é alto e as forças da inércia são poderosas. Um obstáculo ainda mais profundo está na nossa psique coletiva. Nós somos motivados tanto pela ganância como pelo medo da escassez, o que leva a um foco obsessivo em dinheiro, atribuindo uma carga emocional à questão e dificultando discussões. (LIETAER, 2017)

Apesar do termo "novas economias" ser mais utilizado pelos pensadores da área, preferimos o termo "outras economias", para garantir que essas economias sempre existiram e que não emergem pelo fato de haver uma economia hegemônica voltada para outros valores. Economistas do campo da regeneração consideram que como nossa cultura é regulada pelo sistema econômico e monetário, seu redesenho é muito importante para a transição para uma cultura regenerativa. Muitos deles têm tratado das aproximações da economia e a ecologia, trazendo conceitos da biologia para explicar a criação de ecossistemas econômicos.

Se olharmos a etimologia das palavras economia e ecologia, ambas de origem grega, chegamos no pensamento de que na primeira o "eco" vem de *oikos* e significa "casa, lar, domicílio, meio ambiente". Na sua origem, portanto, economia é a arte de bem administrar a casa.E, em ecologia, juntam-se as palavras "eco" e "logos" que querem dizer "saber", "estudar". No campo dos estudos sobre ecologia existe a agroecologia com a ideia de um convívio complementar entre os ecossistemas, tornando-os mais resilientes e cooperativos.

Com esse entendimento, partimos para a ação.Conhecemos e nos emparceiramos com a Cambiatus, um time da Costa Rica muito ativo na área de tecnologia e outras economias. Perfeito! Uma equipe de desenvolvedores de plataformas digitais com o propósito de criar novas moedas, para fazer "florescer moedas pelo mundo" (LIETAER,

2017). O mais interessante é que esse pessoal tem uma pesquisa profunda a respeito do *blockchain*[4], uma tecnologia descentralizada e também colaborativa, no sentido de que a própria comunidade valida as operações da plataforma. Aí estava nascendo a Muda Outras Economias, uma rede de trocas baseada em uma moeda complementar (Muda).E por ser formada por artistas, educadores, hackers, produtores, ativistas e sonhadores, pensamos que a rede seria voltada basicamente para artistas e trabalhadores da cultura.

O primeiro passo foi criar um desenho para a moeda, ou seja, pensar na moeda e dar valor a ela. Como estamos todos muito relacionados com a arte e o uso consciente dos recursos naturais, criamos recompensas em mudas para o que chamamos de "ações conscientes". Ao entrar na plataforma, o usuário poderia reivindicar mudas por realizar ações como: ler um livro, colaborar no chapéu de um artista de rua, ler nossa trilha do conhecimento (série de textos e vídeos falando sobre outras economias e blockchain), plantar uma árvore, andar a pé ou de bicicleta, não comer carne, colaborar no crowndfund de algum projeto da rede, e outras ações que surgem ao longo do tempo, até por sugestão da comunidade.

A Muda foi criada em setembro de 2019 e "inaugurada" no dia 01 de dezembro de 2019 em um evento no YleAsèEgiOmim, um dos projetos parceiros e que acolheu a ideia desde o início. Na mesma semana, seguimos com a programação na Fundição Progresso, com um seminário que contou com a participação de pessoas com experiência na área, convidadas para falar de economias.Fizemos dinâmicas com os convidados, para inclui-los na plataforma. Participamos, ainda, de uma feira agroecológica e realizamos um espetáculo de circo e um show musical para fechar a programação.

[5] Blockchain (também conhecido como "o protocolo da confiança") é uma tecnologia de registro distribuído que visa a descentralização como medida de segurança. Fonte: Schueffel, Patrick; Groeneweg, Nikolaj; Baldegger, Rico (2019). The CryptoEncyclopedia: Coins, Tokens and Digital Assetsfrom A to Z.Bern: Schoolof Management Fribourg/ Switzerland. Acesso em 8 de fevereiro de 2020.

O passo seguinte foi a produção do Carnaval Lixo Zero em 2020, em parceria com o Grupo Cultural Cordão do Boitatá[5], um grupo que pelo terceiro ano realizou um carnaval financiado através da colaboração de sua rede, independente de patrocínios de empresas ou do Estado. Dentro do bloco, realizamos uma ação de coleta de lixo com cerca de 20 famílias de catadores, reduzindo impacto em 90,8% do lixo gerado pelo bloco, o equivalente a 2,3 toneladas de resíduos.

Ainda sob o efeito das cinzas do carnaval, em março entramos em quarentena pela COVID 19 e fomos forçados a re-arquitetar os planos para 2020. Para amenizar o impacto causado pela pandemia na classe artística, criamos o projeto Muda Picadeiro Digital, um programa de entrevistas online com a participação de artistas de nossa rede para falar de seus trabalhos, do impacto da pandemia em suas vidas, de suas relações com alimento e dinheiro, e apresentar produções artísticas em formato audiovisual. Foram 25 programas com cerca de 200 participantes. Cada participante recebeu um cachê simbólico pela participação e um convite para entrar na Muda. Além disso, os artistas foram agraciados com cestas de alimentos orgânicos, através de uma parceria com o projeto Orgânico Solidário , para alimentar suas famílias e de mais 5 pessoas de sua rede.

Ao realizar esse projeto, não sabíamos que a Muda, com 200 usuários cadastrados na plataforma em março, passaria a ter 1500 usuários em um ano. O impacto do alimento nas mesas dos artistas foi tão grande, que a rede cresceu exponencialmente e ainda cresce junto com as ofertas de serviços e produtos na plataforma de grande variedade: aulas de corpo, yoga, inglês, alimentação viva, música, instrumentos musicais, matemática, informática, história e ciências, livros, roupas, objetos, bijuterias, mudas de plantas, alimentos veganos, máscaras de proteção, produtos de limpeza, assessorias e mentorias, serviços con-

[5] Blococarnavalescofundadoem 1996.Principal responsávelpelorenascimento do carnaval de rua do Rio de Janeiro. Atualmenterealiza um cortejo de rua com umaorquestraacústica de mais de 100 instrumentos de sopro e percussão, e um baile multicultural de 8 horas de duraçãoem um palconosdomingos de carnaval.

tábeis, consertos, transportes, traduções, transcrições, revisões, nutricionista, terapias, jogo de tarot, reiki online, e muitos outros serviços criados até com exclusividade para a plataforma.

Atualmente, a Muda é a comunidade mais ativa da Cambiatus, com 1573 membros, cerca de 7000 reivindicações. Em dezembro de 2020, tínhamos 194.679 Mudas em circulação e 1874 pedidos nas ofertas da comunidade.

Além das ofertas na plataforma, a Muda possui uma gama de projetos parceiros que propõem a Muda como moeda de remuneração de serviços de seus projetos ou parte deles, são eles: Rádio Assuna, YlêAsèEgiOmim, Cordão do Boitatá, Projeto Frutífera, Educar +, Jogo da Agroecologia, Noites de Parangolé, Holos, Mercado Preto, Festival Goiano de Circo (GO), Sítio São João, Grupo Pedras, Filme América Armada, CSA (Comunidade que Sustenta a Agricultura) Confraria da Horta (MG), Surf Guru, Regenera Rio Doce (ES). A ideia de fortalecimento da rede através de uma moeda complementar se solidifica quando se depara com os resultados concretos na rede que se iniciou no Rio de Janeiro, e hoje tem braços fortes de troca em Anápolis (GO) e Belo Horizonte (MG), buscando extensão e fortalecimento no Espírito Santo, em Fernando de Noronha e em Portugal.

Importa destacar que dentre as parcerias estabelecidas em 2020, co-criamos a primeira CSAA - Comunidade que Sustenta a Agricultura e a Arte, apoiada nos valores da colaboração, cooperação, fomento à arte e à agroecologia. Um conceito que pretendemos fomentar e espalhar por mais localidades brasileiras.

Em 2021, conquistamos uma outra significativa parceria para a realização do Tempos das mãos – e patas e folhas e asas e barbatanas (Times of hands - and paws and leaves and wings and fins and).Na co-realização estão o NEP (Núcleo de Estudos da Performance da UFRJ) e o Ylê Asé Egi Omim. O projeto é comissionado pela Akademie der Künste der Welt, de Colônia, na Alemanha, e consiste na realização

de um simpósio internacional nos dias 28 e 29 de maio de 2021, com workshop de performances com os alunos do NEP e um seminário com os temas quilombos urbanos, encantamentos, conhecimento tradicional, trabalho manual e outras economias.

Ademais, como desdobramentos do Muda Picadeiro Digital, em 2021 lançamos uma chamada pública para a criação de vídeos inéditos para serem exibidos em um seminário sobre outras economias. Em 15 dias de convocatória, tivemos 521 inscrições, para 15 vídeos selecionados. Um sinal de que a rede está se ampliando e ganhando força.

Com esse breve relato, cujo objetivo maior era o de abrir portas e expor uma experiência, concluo trazendo de volta a ideia dagestão de terreiro, que, ao considerar as relações entre economia e ecologia e inserir a cultura como palavra que vem do latim e significa a "ação de tratar", "cultivar" ou "cultivar a mente e os conhecimentos", tem seus esforços voltados para o cultivo de ecossistemas culturais que se identificam com essa multiplicidade de influências.E que deve, portanto,cultivar em sua prática a atenção aos espaços de pertencimento, de acolhimento, de colaboração, de coletividade, de confiança, de memória e de atemporalidades, de modo a colaborar não só com a formação de gestores, mas com a articulação e posicionamento frente às políticas de cultura.

Referências

CASTELLS, Manuel. A sociedade em rede. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

DOWBOR, Ladislau. A Era do Capital Improdutivo. São Paulo: Autonomia Literária, 2017.

DIOP, Cheike Anta. A unidade cultural da África negra. Esferas do matriarcado e do patriarcado na antiguidade clássica. Portugal: Edições Mulemba e Pedagogo Edições, 2014.

DEHEINZELIN, Lala. Novas Economias Viabilizando Futuros Desejáveis. Santa Catarina: Editora Clube de Autores, 2019.

HARNEY, Stephano. e MOTEM, Fred. Arte & Ensaios. Revista do PPGAV/EBA/UFRJ. n.37. 2019, p. 112-121.

LIETAER, Bernard. Let a thousand currencies bloom, interview. Great Transition Iniciative (August 2017), http://www.greattransition.or/publication/let-a-thousand-currencies-bloom.

MACY, Joanna e JOHNSTONE, Chris. In: WAHL, Daniel Christian. Design de Culturas Regenerativas. Rio de Janeiro: Bambual Editora, 2019, p. 309-313.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. Revista Lingua e Literatura. UFSM. 2003, p. 63-81.

MINTZBERG, Henry. Managing. Desvendando o dia a dia da gestão. Porto Alegre: Bookman, 2010.

RAMOSE, Mogobe. Revista IHUon-line. São Leopoldo. 2010, p. 8-9.

SANTOS, Milton. Por uma outra Globalização. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

WAHL, Daniel Christian. Design de Culturas Regenerativas. Rio de Janeiro: Bambual Editora, 2019.

DIÁLOGOS
SOBRE GESTÃO CULTURAL

GT 5

Gestão Cultural na Pandemia

Resumos

ASSISTÊNCIA ESTUDANTIL E SUAS AÇÕES EM APOIO À PRODUÇÃO CULTURAL DE DISCENTES DA UFRJ EM TEMPOS DE COVID-19

Lia Vieira Ramalho Bastos – UFRJ – liabastos@pr7.ufrj.br[1]

Palavras-chaves: produção cultural, gestão cultural, assistência estudantil, protagonismo estudantil, permanência.

A Pró-Reitoria de Políticas Estudantis da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PR7/UFRJ) tem por missão, além de proporcionar ações em assistência prioritária, promover a permanência de discentes na graduação em sua plenitude, buscando "garantir um ambiente acessível e de acolhimento, participação, diversidade, debate, bem-estar e permanentemente em combate a todas as formas de violência e opressão" (APRESENTAÇÃO PR7, 2020). De forma a alcançar estes objetivos, a Pró-Reitoria atua juntamente com suas Divisões na proposição de ações voltadas para o apoio nas áreas pedagógica, de saúde, esporte, cultura e lazer, assim como previsto pelo Plano Nacional de Assistência Estudantil (2007). O Pnaes expõe a necessidade da associação entre ensino e políticas de assistência e o aprofundamento da discussão sobre assistência estudantil para que o estudante alcance o pleno desenvolvi-

[1] Produtora Cultural na Divisão de Esporte, Cultura e Lazer da Pró-Reitoria de Políticas Estudantis da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Formada em Produção Cultural pela Universidade Federal Fluminense, com mestrado em Cultura e Territorialidade/PPCULT pela mesma Instituição.

mento acadêmico. Aponta, ainda, para a ampliação de recursos e programas para o atendimento as necessidades básicas que não se restrinjam apenas à manutenção e à sobrevivência dos estudantes em condições de risco socioeconômico, mas que permitam uma efetiva inserção social por meio de uma formação mais abrangente, pautada pela ética e cidadania. A urgência por esta formação ampliada também vem sendo demonstrada em pesquisas realizadas pelo Fórum Nacional de Pró-Reitores de Assuntos Comunitários e Estudantis – Fonaprace desde 1996, ao traçar o perfil socioeconômico e cultural dos discentes de graduação das IFES. A Divisão de Esporte, Cultura e Lazer (Decult/PR7) orientada por estes parâmetros, busca junto aos discentes desenvolver iniciativas que promovam a saúde física e mental, a democratização do acesso, da fruição e da produção cultural e artística, o protagonismo estudantil, a socialização e a convivência destes com a comunidade acadêmica e espaços da universidade, prezando por sua permanência, afiliação[2] e formação integral e cidadã. Para que possamos desenvolvê-las com qualidade, formamos uma equipe multidisciplinar com profissionais da Educação Física, da Produção Cultural e do Serviço Social. No campo da cultura, procuramos planejar nossas ações, principalmente, a partir da escuta de demandas de estudantes e priorizar por aquelas que incentivem o protagonismo estudantil. Dentre essas ações, vale ressaltar o Edital de Apoio a Eventos de Estudante, o projeto Trajetos Culturais e o Encontro de Artes Integradas. O Edital de Apoio é realizado anualmente e tem por objetivo fomentar projetos culturais idealizados e produzidos por estudantes da UFRJ. Entendemos que este formato, sem a exigência de orientação ou tutoria por parte docente ou técnico-administrativo, estimula o protagonismo estudantil e contribui para a construção da autonomia e integração à Uni-

[2] Conforme proposto por Alain Coulon (2008), o processo de afiliação seria composto por três etapas: a de entrada na universidade, a de estranhamento e a de aprendizagem. Etapas que refletem na trajetória acadêmica dos estudantes e que a Pró-Reitoria de Políticas Estudantis busca, por meio de suas Divisões, dar o suporte necessário para que possam atravessá-las com excelência.

versidade. No entanto, proporcionamos aos estudantes oficinas de elaboração de projetos e de produção cultural e os assessoramos ao longo da execução de seus projetos. Trajetos Culturais é uma ação que ocorre semestralmente e procura ampliar a democratização do acesso à equipamentos culturais, especialmente aqueles pertencentes à UFRJ, através de roteiros planejados e elaborados coletivamente com o corpo discente. O Encontro de Artes Integradas, que pode ter sua ocorrência semestral, visa identificar as demandas artísticas e culturais dos discentes e, a partir disto, auxiliar na promoção de um evento único, integrando atividades que permitam a livre expressão das linguagens desenvolvidas por eles, respeitando as diversas formas de manifestações e proporcionando a socialização de diferentes grupos no espaço universitário. Neste caso, a produção do evento é coordenada pela Decult, enquanto as atividades são todas desenvolvidas pelos estudantes. Todavia, com o avanço da pandemia de Covid-19 todas as nossas ações previstas para o ano de 2020 foram suspensas e tivemos que realizar um novo planejamento seguindo as Diretrizes de Contingência da Covid-19. Inicialmente, quando ainda não havia muita informação a respeito da pandemia e do seu tempo de duração, passamos a mapear os eventos e atividades culturais que estavam ocorrendo no formato online, com o intuito de divulgar aos estudantes por meio das redes sociais da Pró-Reitoria de Políticas Estudantis[3]. Quando observado que o isolamento social permaneceria por mais tempo, começamos a elaborar um material informativo com uma série de dicas e bibliografias que pudessem auxiliar os estudantes na elaboração e produção de projetos culturais para quando o período letivo retornasse, já fosse viável lançar o Edital de Apoio a Eventos de Estudante. No entanto, passados três meses com as aulas presenciais suspensas e com a conclusão de que este retorno não aconteceria em breve, a Decult elaborou uma pesquisa para averiguar como o corpo discente estava lidando com o distan-

[3] Instagram @politicas_estudantis_ufrj e Facebook @politicasestudantisufrj

ciamento social e se seguia mantendo as práticas de exercícios e de lazer, assim como as atividades artísticas e culturais. O "Formulário Covid-19 e seu Impacto para a Vivência de Atividades Físicas, Esportivas, Culturais e de Lazer" foi enviado aos estudantes da graduação e da pós-graduação da UFRJ no início de junho. A partir do levantamento e da análise dos dados recebidos, observamos que parte destes manteve a produção ativa no campo das artes visuais, alguns em função da manutenção de sua saúde mental ou como forma de expressão e lazer, e outros por ser sua ferramenta de trabalho. Contudo, os resultados também apontavam a necessidade de espaços de divulgação para a visibilidade dos trabalhos artísticos desenvolvidos. A partir deste diagnóstico, e com a manutenção do isolamento social, planejamos a produção de uma mostra artística em formato remoto, na qual os estudantes se inscreveriam por meio de um formulário online e os selecionados teriam suas obras expostas nas redes sociais (Instagram e Facebook) da Pró-Reitoria de Políticas Estudantis. Foi acordado com a equipe de Comunicação da PR7 a divulgação de 40 obras durante os meses de outubro e novembro. As inscrições da Mostra Virtual Daqui de Casa foram abertas em agosto, ofertando sete categorias no campo das Artes Visuais – Desenho, Escultura, Gravura, Fotografia, Instalação, Paisagismo e Pintura. A escolha pela área e categorias também foi resultado das informações recebidas pelo Formulário Covid-19. Todo estudante da graduação ou da pós-graduação, regularmente matriculado em qualquer área do conhecimento, estava apto a participar. Ao todo, a Mostra recebeu 170 inscrições, sendo 138 habilitadas, e apenas uma categoria (Paisagismo) não recebeu qualquer inscrição. A seleção das 40 obras expostas nas redes sociais foi realizada entre os servidores e servidoras desta Pró-Reitoria. Todas as obras habilitadas foram publicadas em um catálogo digital[5] organizado em conjunto com a Gráfica UFRJ. A elabo-

[5] O Programa Esporte e Lazer – PEL, coordenado pela Decult, tem por objetivo disseminar a prática da atividade física, do esporte e do lazer, voltada para a melhoria da saúde e da qualidade de vida do corpo discente da UFRJ, visando contribuir para ampliar as condições de permanência e o êxito acadêmico. As inscrições ocorrem semestralmente.

ração deste catálogo também partiu da demanda de estudantes. Como resultado, buscamos com esta ação, além de incentivar a produção e difusão artística entre os estudantes, estimular a permanência e o vínculo destes com a Universidade durante o período de isolamento social. Para este ano de 2021, uma vez que ainda não há uma previsão do retorno das aulas presenciais e muito menos da possibilidade de produção de eventos que gerem aglomerações, seguimos com o planejamento de ações que possam ser executadas em formato remoto. Para as redes sociais, por exemplo, está sendo feita a produção de materiais para a divulgação semanal dos trabalhos desenvolvidos pelos estudantes nas oficinas ofertadas em 2020, de forma remota, pelo Programa Esporte e Lazer - PEL . Seguimos também, na reelaboração do Edital de Apoio a Eventos de Estudante e do Edital Concurso Artes Decult, que foram suspensos no ano passado, para que possam se adequar da melhor forma possível a este período singular e às necessidades dos estudantes da UFRJ. Entendemos iniciativas como estas, que visam incentivar a produção, a fruição e a democratização ao acesso cultural e artístico no âmbito universitário, como essenciais para contribuir com a permanência, a inclusão e a afiliação dos estudantes em suas trajetórias acadêmicas e, consequentemente, para alcançarem a formação plena e de qualidade no ensino superior.

Referências

APRESENTAÇÃO PR7. Pró-Reitoria de Políticas Estudantis, 04 fev. 2020. Disponível em: < https://politicasestudantis.ufrj.br >. Acesso em 13 abr. 2020.

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. ANDIFES. Plano Nacional de Assistência Estudantil, dezembro 2007.

COULON, Alain. A condição de estudante: A entrada na vida universitária. Salvador: Edufba, 2008.

SALVE PRODUÇÃO - A PRECARIZAÇÃO DO TRABALHO DE PRODUTOR EVIDENCIADO PELA PANDEMIA

Wesley Soares Cardozo - wesleycardozoproducao@gmail.com

Resumo

Tendo como ponto de partida os reflexos da pandemia para o ofício de Produtores autônomos de eventos culturais, de entretenimento, corporativos e esportivos, com todas as paralisações e interrupções dos seus trabalhos, proponho trazendo à tona todas as flexibilizações e desregulamentações na contratação desses profissionais. Situação essa, que os profissionais de produção já vinham sendo expostos, mesmo antes da pandemia. Elencar as configurações encontradas das relações de trabalho, na esfera da contratação e leis de proteção trabalhista.

Usando como mote expiatório, o coletivo de profissionais de produção formado em "rede" para um trabalho de olhar e agir com as fragilidades dos profissionais e com o mercado, que ficaram expostos com as frágeis relações trabalhista traçadas nesse mercado.

Somado as situações limitantes ao trabalho desse profissional, acrescidos ao medo e as impossibilidades da pandemia, propõem a ser pesquisado a motivação de criação do coletivo SALVE PRODUÇÃO, que via ideia de "rede" concorre a serem percebidos como uma possibilidade de entidade de classe.

Introdução/Contextualização

O fenômeno da precarização do mundo laboral e o impacto das flexibilizações nas relações de trabalho dos Produtores autônomos de eventos culturais, de entretenimento, corporativos e esportivos evidenciaram-se diante da pandemia mundial do COVID-19, exacerbando uma condição de trabalho já presente entre esses profissionais, mesmo antes da reforma trabalhista (Lei 13.467/2017 e Lei 13.429/2017). Nesse cenário, no Rio de Janeiro, os impactos negativos da pandemia assolaram as perspectivas de produção de renda e campo de execução de trabalho do produtor.

Diante do primeiro caso confirmado de infecção de COVID-19 na cidade do Rio de Janeiro, em 05 de março de 2020, muitas ações de prevenção e contenção da disseminação da doença fizeram das liberações e autorizações de alvarás para eventos, shows, feiras, eventos científicos e desportivos, comícios, passeatas e abertura de casas de espetáculos, lonas culturais, teatros, museus e cinemas seguirem uma sequência de negativas e cancelamentos a partir do dia 16 de março de 2020. Mesmo eventos já autorizados tiveram seus alvarás cancelados, via decretos de esfera tanto do governo municipal do Rio de Janeiro, quanto estadual.

Toda essa situação sanitária atingiu a força de trabalho da cidade, em quase todas as categorias profissionais, mas foi na categoria de produtores, com suas já frágeis relações desregulamentadas e baseadas nas flexibilizações de acordos trabalhistas, se dissiparam de um dia para outro. Os projetos, nos quais os profissionais se valiam dos seus trabalhos, em contratações intermitentes ou na informalidade, sofreram cancelamentos ou adiamentos, sem previsão de data.

Com esse cenário, alinhado a um número de desemprego crescente na economia brasileira, que segundo o IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) atingia 12,2%[1], no primeiro trimestre de 2020, somado ao número de trabalhadores do setor informal[2], que no

[1] https://www.ibge.gov.br/indicadores

[2] Segundo o IBGE, seriam "unidades econômicas que produzem bens e serviços com o principal objetivo de gerar ocupação e rendimento para as pessoas envolvidas, operando, tipicamente, com baixo nível de organização, com alguma ou nenhuma divisão entre trabalho e capital como fatores de produção, e em pequena escala, sendo ou não formalmente constituídas."

terceiro trimestre de 2019 gerava em torno de 41,3% na população ocupada, nesse meio encontra-se uma soma de profissionais da área de produção diante de uma realidade de desocupação profissional. Não sendo encontrado pesquisa estatística específica da quantidade de profissionais da categoria em situação de desemprego ou informalidade.

Esses Produtores, em que ao longo do tempo foram conduzidos a terem suas vinculações trabalhistas, de forma imposta pelas agências e escritórios de produção contratantes, configuradas em uma relação de prestadores de serviços. Disfarçando a relação de emprego formal para contratações através de emissão de notas fiscais de MEI (Micro Empreendedor Individual - Lei Complementar nº 128/2008) e até mesmo de Empresa de Pequeno Porte com configuração societária de EIRELI (Empresa Individual de Responsabilidade Limitada - Lei 12.441, de 11/07/2011) ou Unipessoal LTDA (Lei 13.874/19). Na maioria dos casos, sem existir nenhuma relação de contrato entre as partes que firmem alguma ligação de segurança trabalhista. Ou, quando se tem um contrato, reforça-se a ideia da relação de prestador de serviço. Observe nesse ponto, o fenômeno da chamada "pejotização"[3].

Impulsionados por essa e outras situações, e mesmo com todos os impedimentos de locomoção, reunião e aglomeração diante do contágio da COVID-19, Produtores autônomos comunicaram-se e articularam uma campanha de arrecadação de doações financeiras para apoio emergencial aos profissionais. Os mesmos que se viram sem rendimento já no segundo mês de paralisação forçada do seu campo de trabalho. É nesse momento que as "redes", em todas as suas possibilidades morfológicas e de contexto, se formatam. Como menciona Antonio Albino Rubim (2011, pag. 43), "muitas redes hoje existentes

[3] conjur.com.br - o trabalhador constitui uma pessoa jurídica e celebra com o seu empregador um contrato simulado de prestação de serviços, recebendo o seu salário mediante a emissão de notas fiscais, tudo isso com o intuito de fazer crer que se trata de uma relação comercial e, desse modo, mascarar a verdadeira relação existente entre as partes, que seria uma relação tipicamente de emprego.

acabam recebendo outras denominações 'fóruns', 'coletivos', 'movimentos', 'consórcios', 'comitês', 'articulações' são alguns exemplos".

Usando dos artifícios e teias de relacionamento, extrapolando os territórios com uma articulação em escala estadual e fazendo uso sobretudo das redes de comunicação, surgiu, então, o SALVE PRODUÇÃO. Um coletivo de experimentação de "rede" com perfil diverso, plural, com adesão e ação voluntária não remunerada. A "rede" se configura com uma intenção ideológica de horizontalidade, em uma comunidade de interesses, de execução coletiva e participativa partilhando objetivos e projetos, intercortados por algum envolvimento emocional e afetivo, em que o tônus da conectividade pela "rede" e pelo ideal traçam os parâmetros dessa relação.

Delimitação do Tema e Justificativa de sua Relação com a Área

Nesse contexto, essa mesma "rede" se constituem como uma força de sistematização de um movimento arrecadatório, que acontece junto a sociedade civil, produtoras e agências de eventos (em sua maioria contratante dos profissionais beneficiados) e empresas fornecedoras do mercado, onde se buscou uma contribuição financeira para uma campanha de apoio emergencial aos profissionais que ficaram sem trabalho.

Entende-se que o recorte dessa pesquisa se justifica pela escolha de um coletivo que se organiza em "rede", como encontramos escopos de configuração na definição do Antonio Albino Rubim (2011) onde cita que "as ideias de ramificações, interseções, interconexões, interações e regras de funcionamento são vetores significativos que constituem o conceito de rede".

Percebendo-se nesse espaço do coletivo um lugar de defesa de categoria e uma possibilidade de organização de classe, quase como uma forma de reação. Configuração onde a pressão coletiva como uma dinâmica vital que encontra uma brecha nas possíveis falhas do capitalismo ou "mão invisível" do mercado, e assim tentando reagir a toda

opressão a tempos sofrida, assim como entende José DariKrein que "a correlação de forças está pendendo em favor do capital, transformando o trabalho cada vez mais em 'labor", e não 'opus'".

Quando buscamos as relações políticas-econômicas para chegarmos na história recente de configuração trabalhista problematizada nesse projeto de pesquisa, David Harvey (1992; pág. 119) nos posiciona que:

> (...) os contrates entre as práticas político-econômicas da atualidade e as do período de expansão do pós-guerra são suficientemente significativos para tornar a hipótese de uma passagem do fordismo para o que poderia ser chamado regime de acumulação 'flexível'.

E nessa teoria do modelo de *acumulação flexível*, em que uma das crenças do *reino da liberdade* vislumbraria até o fim do trabalho, gera uma realidade de precarização das relações trabalhistas. Situação essa, que transpondo para os dias atuais se assemelha com a busca da produtividade super explorada, com flexibilizações, desregulamentações, terceirizações, eliminação de forma intencional dos direitos sociais, retrocesso do poder sindical, e assim criando uma "sociedade do descartável".

Valendo-se da pertinência temporal da pesquisa que traz luz para as fragilidades das relações trabalhistas no ofício de Produtor, evidenciadas a partir do contexto da pandemia mundial de COVID-19. Tudo isso sendo tangenciado por uma ação concreta, onde os profissionais, do campo de estudo dessa pesquisa, assumem um papel de agente social-político diante de seu território e com sua economia.

Inserido em uma cadeia produtiva, que gera aproximadamente 4,3%[4] do PIB nacional, o grupo de Produtores pesquisados, inseridos na configuração social que lhe foi conduzida, traça ações e relacionamentos em "rede" transformando o seu entendimento de coletivo e poder em ação.

O material produzido por esse estudo se justifica na intenção de compartilhamento de informações e resultados a partir de conexões

[4] ABEOC

da "rede" e em "rede", que o trabalho do SALVE PRODUÇÃO trouxe como benefício para o grupo de voluntários e beneficiados. Benefícios esses, tanto financeiramente, como na ideia de pertencimento, de defesa de classe e tanto quanto perceber suas reais relações de conflito e das problemáticas trabalhistas.

Definição do Objeto a ser Investigado

Nesse contexto, propomos estudar os formatos contratuais de trabalho dos produtores, à luz das consequências e ações realizadas pelos profissionais que se agruparam durante a pandemia, no coletivo SALVE PRODUÇÃO. E assim, buscar as soluções encontradas e quais teriam sido as relações de comunicações, conexões e dimensões políticas na sua formatação como "rede". Entendendo o grau de mobilização dos trabalhadores, que se movimentaram e deram visibilidade as precarizações das relações trabalhistas.

Sendo o Produtor nesse contexto, identificado no texto do prof. Ricardo Antunes (2001) na condição de ser "expressões de uma lógica societal onde se tem a prevalência do capital sobre a força humana de trabalho, que é considerada somente na exata medida em que é imprescindível para a reprodução, deste mesmo capital", precisaremos elencar quais condições de precarização estiveram expostos ao logos dos anos, na tentativa de identificar o início dessa relação e as brechas que possibilitaram essas fragilidades.

Dito isto, destacamos um ponto a ser desdobrado nessa relação trabalhista que é a forma de Contratação Intermitente[5], ou mercadologicamente já conhecido como 'freelancer' ou 'job' ou 'trampo' ou 'bico'.

Entender os impactos no processo de contratação do Produtor, com a criação do MEI e com a Reforma Trabalhista, promulgada no

[5] Considera-se como intermitente o Contrato de Trabalho no qual a prestação de serviços, com subordinação, não é contínua, ocorrendo com alternância de períodos de prestação de serviços e de inatividade, determinados em horas, dias ou meses. (https://jus.com.br/artigos/67765/entenda-o-que-e-contrato-de-trabalho-intermitente-hipoteses-e-vantagens

governo Temer (Lei n. 13.467/2017), entendida pelo Prof.º Ricardo Antunes, como "modernização escravista do empresário" em evidência aos temas da terceirização da atividade fim e ao trabalho intermitente (Lei n. 13.429/2017).

Além de mapear o ambiente socioeconômico e decupar as novas flexibilizações e desregulamentações as quais os profissionais estão e serão submetidos, devido ainda as paralisações resultantes da pandemia do COVID-19.

Referências

ANTUNES, Ricardo. O privilégio da servidão. O novo proletariado de serviços na era digital. São Paulo: Boitempo, 2018.

ANTUNES, Ricardo. Trabalho e precarização numa ordem neoliberal. In: GENTILI, P.; FRIGOTTO, G. (Org.). A Cidadania Negada: políticas de exclusão na educação e no trabalho. 2 ed. São Paulo: Cortez, 2001, p. 37-50.

CERTEAU, Michel de. A CULTURA NO PLURAL. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. – 7º ed. – Campinas, SP: Papiros, 2012.

DOMINGUES, João; MACHADO, Gustavo Portella; Realização profissional e precarização: estudos sobre o trabalho cultural a partir da experiência discente. – 1. Ed. - Rio de Janeiro: Letra Capital, 2019.

HARVEY, David. Condição Pós-moderna: Uma Pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Cultura e Políticas Culturais. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 201.

KREIN, José Darin; O desmonte dos direitos, as novas configurações do trabalho e o esvaziamento da ação coletiva. Consequências da reforma trabalhista. Tempo social [online]. 2018, vol.30, n.1, pp.77-104. Disponível em :http://www.revistas.usp.br/ts/article/view/138082. acesso em 22 de agosto 2020.

IMPLICAÇÕES DA PANDEMIA DA COVID-19 NA FESTA DO PAU DA BANDEIRA DE SANTO ANTÔNIO EM BARBALHA- CE

Thaís Pereira da Silva – thaispereirads@hotmail.com
Paloma Israely Barbosa de Sá – palomajuazeiro@hotmail.com

Palavras-chaves: Pandemia daCovid-19. Implicações no setor cultural. Festa do Pau da Bandeira de Santo Antônio em Barbalha-CE.

Resumo

Este trabalho objetiva analisar como os organizadores (paróquia / carregadores / prefeitura) da festa do Pau da Bandeira de Santo Antônio em Barbalha/ CE se mobilizaram para promoção da edição de 2020 em meio ao cenário pandêmico da covid-19.

Introdução

O novo coronavírus denominado por SARS-CoV-2, foi descoberto em dezembro de 2019 na cidade de Wuhan, na China, a doença denominada covid-19 ocasiona infecções respiratórias e possui um alto índice de contágio (LANA et al, 2020). Devido a sua fácil transmissão acarretou uma pandemia global. Para contenção do vírus e consequentemente evitar um colapso na saúde pública, foi estabelecido através de decretos, no Brasil através do governo federal, ainda que tardio, e através dos governos estaduais e municipais, a exemplo de outros países, os protocolos de isolamento social.

Dentre os estabelecimentos e atividades suspensas devido a impossibilidade de aglomeração de pessoas, as festas populares foi uma delas. Como exemplo, a Festa do Pau da Bandeira que acontece todos

os anos em homenagem a Santo Antônio, o padroeiro da cidade de Barbalha no Ceará foi afetado.

O festejo tem como marco inicial o ritual de sacrifício do cortejo do Pau da Bandeira, em que um grande tronco de árvore pode pesar aproximadamente duas toneladas, é retirado da zona rural e transportado pelas principais ruas da cidade nos ombros dos denominados "carregadores do pau" juntamente com o "capitão" o líder dos demais.

A manifestação é marcada por algumas etapas, e como boa parte das festas religiosas, a Festa do Pau da Bandeira possui aspectos sagrados e profanos (Amaral, 1998) e em todas as edições reúne milhares de pessoas para cultuar o santo e/ou para lazer/diversão devido a característica turística que a festa incorporou ao longo dos anos.

Dessa maneira, o trabalho questiona: Como a pandemia da covid-19 afetou as manifestações culturais, em especial a Festa do Pau da Bandeira? Tem como objetivo analisar como os organizadores (Paróquia / carregadores / prefeitura) se mobilizaram para promoção da edição de 2020, a partir da análise de conteúdo de notícias jornalísticas. Se justifica pela necessidade de reflexões a respeito de como o cenário pandêmico e de isolamento social afetou a dinâmica de organização e consequentemente a participação popular nas manifestações culturais.

Fundamentação teórica

Para contextualização do tema, no nosso aporte teórico apontamos os conceitos a respeito do patrimônio cultural, festas e identidade a fim de relacioná-los com o objetivo deste trabalho.

O patrimônio cultural pode ser compreendido como as expressões, modos de fazer e saberes que são bens comuns e que estão diretamente associados ao pertencimento de uma cultura e/ou região. O autor Gonçalves (2009, p. 28) o define como: "[...] lugares, festas, religiões, formas de medicina popular, música, dança, culinária técnicas etc. Como sugere o próprio termo, a ênfase recai menos nos aspectos materiais e mais nos aspectos ideais e valorativos dessas formas de vida."

Dessa forma, a Festa do Pau da Bandeira é a única manifestação até o presente momento, no interior do Ceará, a receber o reconhecimento, por meio de registro como patrimônio cultural nacional através do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em 2015, devido a sua simbologia, elementos e particularidades.

Quanto ao conceito de festa relacionada a identidade, o autor Teixeira (2010) define como:

> O binómio festa/identidade é uma subespécie do binómio mais lato cultura/identidade, alimentando-se ambos de uma causalidade circular: porque já está identificado, o grupo festeja e, por sua vez, a festa cria ou reforça a identidade. Festa e identidade precedem-se mutuamente, são ambas factor e resultado, causa e efeito, mas em patamares e momentos diferenciados, num processo inacabado de identificação e de reinvenção celebrativa (TEIXEIRA, 2010, p.18).

A festa do Pau da Bandeira está inserida na categoria denominada patrimônio cultural, devido ao seus aspectos intangíveis é, por tanto, a forma que a população de Barbalha e região celebra a sua cultura e religiosidade.

Resultado e discussão

A metodologia adotada foi a pesquisa bibliográfica, para descrever a Festa do Pau da Bandeira e contextualizar a pandemia da covid-19 no Brasil, e relacionando com os conceitos de patrimônio cultural e identidade visto que estes aspectos estão diretamente ligados as características que designam a manifestação. E a partir de matérias jornalísticas e decretos oficiais das autoridades governamentais, buscou-se entender como ocorreu a gestão da edição da Festa do Pau da Bandeira em 2020, por meio da análise de conteúdo para categorizar, descrever e interpretar o conteúdo presente em documentos de texto e/ou audiovisual (MOARES, 1999).

A discussão se dá em dois momentos, a do anúncio de adiamento pelo menos um mês antes do que seria a data da festa, e o de como foi realizada a festa de forma simbólica.

Numa reportagem realizada pelo portal G1 em 14 de abril é anunciado o adiamento da festa para o mês de outubro, visto que com

as condições de isolamento social e proibição de aglomerações a festa não poderia ser realizada nos meses de maio/junho.

Para a data não "passar em branco" a paróquia decidiu por realizar a missa de abertura e outras programações religiosas de portas fechadas, e transmitida ao vivo pelas redes sociais e canal de televisão, a prefeitura por sua vez decidiu promover o Festejos juninos online com uma programação de apresentações musicais pelas redes sociais, os carregadores promoveram o cortejo simbólico no dia 31 de maio. Como relatado na reportagem do Brasil de Fato (2020), não foi divulgado e transmitido oficialmente através das mídias sociais e canais televisivos locais. Com isso, uma parcela da população por devoção ou curiosidade acompanhou o cortejo simbólico acarretando uma aglomeração que precisou ser contida por policiais.

Figura 1 Registro da aglomeração do cortejo simbólico

Fonte: Toni Sousa (2020).

Considerações finais

Acredita-se que a não divulgação do cortejo simbólico e, principalmente, a falta de estratégia na divulgação pelas mídias sociais com uma programação online por exemplo, como realizado pela paróquia de Santo Antônio e a prefeitura de Barbalha, pode ter provocado a curiosidade dos moradores e devotos de Santo Antônio, levando-os a acompanharem o cortejo, e com isso causando aglomerações. Além disso, aspectos que tangem à tradição e identidade podem ter influenciado fortemente a decisão popular de tomar as ruas da cidade para celebrar o Pau da Bandeira, conforme a tradição.

Referências

AMARAL, Rita de Cássia de Mello Peixoto. Festa à Brasileira significados de festejar, no país que "não é sério". Tese (Doutorado em Antropologia) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

GONÇALVES, José Reginaldo S. O patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs). Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos. 2 ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. P. 25-33.

LANA, R. M. et al. Emergência do novo coronavírus (SARS-CoV-2) e o papel de uma vigilância nacional em saúde oportuna e efetiva. Cadernos de Saúde Pública, [S.l.], v. 36, n. 3, 2020.

MORAES, R. "Análise de conteúdo". Revista Educação, vol. 22, n. 37, 1999.

RODRIGUES, A. Festa de Santo Antônio e adiada para outubro. Portal G1. [online] 14 abr. 2020. Disponível em: https://g1.globo.com/ce/ceara/noticia/2020/04/14/festa-de-santo-antonio-de-barbalha-e-adiada-para-outubro.ghtml. Acesso em: 15 jan. 2021.

SABINO, Janaira; SANTANA, Rodolfo. Em Barbalha, início da festa de santo Antônio do Pau da Bandeira registra aglomeração. Brasil de fato. Juazeiro do Norte, 03 de jun. 2020. Disponível em:<https://www.brasildefatoce.com.br/2020/06/03/em-barbalha-inicio-da-festa-de-santo-antonio-do-pau-da-bandeira-registra-aglomeracao> Acesso em: 15 jan 2021.

TEIXEIRA, Joaquim de Sousa. Festa e identidade. Lisboa: Comunicação & Cultura, n. 10, p. 17-33, 2010. Disponível em: http://comunicacaoecultura.com.pt/produto/comuniccao-cultura-n-o-10/ Acesso em: 11 jan 2021.

É AGORA OU NUNCA: DESAFIOS DA IMPLEMENTAÇÃO DA LEI ALDIR BLANC NO ESPÍRITO SANTO

Rayssa Mendes – rayssa.mendes@secult.es.gov.br
Marília de Almeida Gama – marilia.gama@secult.es.gov.br

Palavras-chaves: Políticas Culturais; Covid19; Gestão Pública; Lei Aldir Blanc; Espírito Santo.

A busca por uma política nacional que atendesse especificamente as demandas do setor cultural começou a ser percebida como necessária quando uma onda de cancelamentos e suspensões se deflagrou, já nos primeiros dias de março de 2020. Antes da implementação de quaisquer medidas sanitárias coordenadas pelas esferas públicas, a desestruturação se impôs àqueles trabalhadores cujo modus operandi reside na prática coletiva, no convívio e, em última instância, na aglomeração. O desmoronamento taxativo se revelava o prenúncio de um longo e desafiador período, que forçaria o fechamento e assolaria mais setores dentro do amplo espectro da cultura.

Foi em junho, com a população em isolamento social e mais de 30 mil mortes por Covid-19 no país, que a articulação de gestores,

[1] Bacharela em História (FFLCH-USP) e em Ciências Sociais (PUC-SP), mestra em Ciências Sociais (PUC-SP). Trainee em Gestão da Inovação em Políticas Públicas Secretaria da Cultura do Espírito Santo (Parceria Vetor Brasil – SEGER – FAPES).

[2] Bacharela em Produção Cultural pela Universidade Federal Fluminense e Trainee em Gestão da Inovação em Políticas Públicas na Secretaria da Cultura do Espírito Santo (Parceria Vetor Brasil - SEGER - FAPES).

políticos e empresários da cultura conseguiu aprovar, por unanimidade, a lei federal nº 14.017/2020 - Lei Aldir Blanc (LAB), nomeada em homenagem ao renomado compositor, falecido por complicações de Covid-19 semanas antes da aprovação. A LAB direcionou para o setor cultural 3 bilhões de reais - uma ação política histórica em um país habituado a investir na cultura primordialmente por meio de renúncia fiscal.

Por extensão, se, por um lado, a lei poderia representar um alento para o setor cultural e para as classes artísticas, em meio à situação bastante delicada que a pandemia ocasionou, por outro representou um desafio de proporções únicas para os estados e municípios no que diz respeito à capacidade destes de execução. Para termos uma melhor noção da dimensão da lei emergencial da cultura, basta observarmos a quantidade de projetos contemplados por esta, em comparação com a média anual. No caso do Espírito Santo, esse número mais do que dobrou[3].

Após a aprovação em junho, a regulamentação da lei saiu em agosto do mesmo ano e o prazo máximo de execução seria, inicialmente, a data de 31 de dezembro de 2020, dia em que findaria o estado de calamidade pública, restando, portanto, menos que um semestre para a sua execução. A LAB foi organizada em três incisos, dividindo a implementação em atribuições para estados e municípios:

> I - auxílio emergencial aos trabalhadores da cultura (responsabilidade estadual);
>
> II - subsídio a equipamentos culturais (responsabilidade municipal);
>
> III - editais, chamadas públicas, premiações (para ambos, estados e municípios, na condução de ao menos 20% do recurso).

[3] No site da SECULT-ES (secult.es.gov.br), estão disponíveis as listas de convocações dos editais. Ao longo dos anos, o Fundo Estadual da Cultura (FunCultura) teve a média de 313 projetos contemplados. No âmbito dos editais do inciso III, da lei Aldir Blanc, foram convocados 791 projetos.

No Espírito Santo, o governo estadual ficou incumbido de injetar 30,2 milhões de reais e, deste montante, mais de 20 milhões seriam destinados para o inciso I (auxílio emergencial). Contudo, os desafios do percurso impuseram notória mudança na distribuição. Se, inicialmente, as ações de fomento e o inciso III não tinham protagonismo, a prática executória levou os editais para a centralidade. A estimativa inicial apontava para aproximadamente 6.900 trabalhadores contemplados pelo inciso I, mas, de acordo com as listas divulgadas no site da SECULT-ES, apenas 365 foram efetivamente considerados aptos ao recebimento.

Muito deveria ser repensado, no âmbito da execução da lei e distribuição do recurso, para que este efetivamente chegasse às populações vulneráveis, as mais afetadas pela pandemia. Porém, em razão dos desafios de implementação mencionados e do curto espaço de tempo disponível, a mobilização e a comunicação mostraram-se insuficientes e acabou-se por reforçar aspectos históricos de exclusão. Em grande medida, isso se deve às limitações no entendimento de cultura e, por extensão, de trabalhador da cultura, ainda hoje um tema complexo e bastante restrito, no Brasil.

A noção de cultura, que permeia o imaginário popular, está diretamente relacionada a "ser culto", ou seja, remete, na maioria dos casos, ao letramento, à erudição, de forma que "ser culto" ocasiona, em última instância, distinção social. Isso se relaciona a um processo civilizador que, historicamente, excluiu e exclui grupos que não se enquadram nos costumes e modos de vida hegemônicos, de uma sociedade cuja vanguarda ainda espelha, em grande medida, a Europa iluminista e se traduz na alta burguesia capitalista. Não somente o entendimento de cultura, enquanto sinônimo de civilidade, como também a forma como

nos posicionamos frente a esse processo, aspectos muito bem debatidos por Norbert Elias (1994), precisam ser resgatados e reinterpretados para que possamos entender as suas implicações para povos e culturas tradicionais da América Latina.

No âmbito da LAB, não obstante, as consequências desse entendimento limitado sobre a cultura, para grupos e povos tradicionais, cujos saberes são pautados sobretudo pela tradição oral e pela transmissão de saberes intergeracionais, tendem a ocasionar a marginalização destes, gerando um distanciamento do que se entende comumente como cultura e a quem ela remete. Em última instância, não só a cultura hegemônica exclui esses grupos, como também esses grupos não se veem pertencentes a essa cultura que, via de regra, é a que pauta as políticas públicas.

Reaver como se tem conduzido essa pauta, no Brasil, ao longo dos anos, exige também um novo olhar sobre este processo histórico que tem impulsionado a expropriação cultural, a partir da imposição de valores e perspectivas hegemônicas. Em última instância, segundo a perspectiva de Arturo Escobar (2010), na lógica de uma globalização imperialista, essa imposição ocasiona a perda de identidade e de tradições por parte dos grupos subalternizados.

Assim, um dos grandes legados da Lei Aldir Blanc consiste na oportunidade de observar quais agentes culturais foram principalmente impactados pela pandemia e em que medida houve uma condução apropriada na execução da Lei Aldir Blanc, no Espírito Santo, objetivando que a política pública chegasse efetivamente àqueles que mais precisam e precisaram. Atentando-se aos principais desafios que a implementação da LAB, com a sua dimensão e em caráter emergencial, apresentou, se faz necessário refletir e analisar como esses aprendizados podem possibilitar que tracemos novos paradigmas para as políticas públicas culturais.

Referências

ELIAS, Norbert. O processo civilizador. Tradução de Ruy Jungman; Revisão e apresentação de Renato Janine Ribeiro. v.1 – 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1994.

ESCOBAR, Arturo. Territorios de diferencia: Lugar, movimientos, vida, redes. Primeira edição em espanhol, trad. RESTREPO, Eduardo. Envión editores, outubro de 2010.

SECRETARIA de Estado da Cultura do Espírito Santo. Disponível em: <secult.es.gov.br>, acesso em 10 de fevereiro de 2021.

ENTRE A GESTÃO PÚBLICA E A SOCIEDADE CIVIL: ESCUTA E PARTICIPAÇÃO EM CONTEXTO DE EMERGÊNCIAS NO CAMPO DA CULTURA

Luisa Vasconcelos Hardman – luisahardman@gmail.com

Palavras-chaves: gestão pública; sociedade civil; participação; mapeamentos.

O presente trabalho tem como ponto de partida o questionamento acerca das medidas emergenciais tomadas pelos órgãos responsáveis pela pasta da cultura em decorrência da pandemia do COVID-19. Este inquietamento foi propulsor para o desenvolvimento de um levantamento e produção documental das ações emergenciais, na esfera estadual, que visavam oferecer algum tipo de auxílio aos trabalhadores da cultura, incluindo não só os editais como os processos de contratação, doações e credenciamentos que tiveram como foco a diminuição dos impactos da pandemia no setor, em todo território brasileiro.

A coleta de dados contempla o período entre 16 de março a 4 de maio de 2020 e foi realizada a partir do acesso às informações disponíveis nos sites oficiais dos órgãos competentes. Esse recorte temporal antecede o sancionamento da Lei Aldir Blanc (Lei nº 14.017), abarcando as primeiras ações que ocorreram em paralelo

à articulação que estava em curso, para elaboração e aprovação da mesma. A partir dessas informações, foi possível se perguntar: as medidas para redução de impacto, neste primeiro momento, priorizam quais dimensões? A gestão, em geral, conhece e reconhece o setor cuja suas políticas incidem? De que forma a gestão pública assume a importância de estabelecer mecanismos que visem mapear as demandas e perfis dos agentes culturais?

Para pensar a relação entre a gestão pública e a sociedade civil, devemos refletir sobre como se deu a institucionalização do campo da cultura, reconhecendo as três tristes tradições, conforme aponta Albino Rubim, marcada por ausências, autoritarismos e instabilidades (RUBIM, 2007), que, em sua perspectiva, "dificultaram políticas culturais ativas, democráticas e sustentáveis e interditaram ganhos mais significativos na institucionalidade cultural no país" (RUBIM, 2017, p.69). Devemos lembrar que o extinto Ministério da Cultura – atualmente alocado em uma secretaria especial no âmbito do Ministério do Turismo – já esteve associado ao Ministério da Educação e só foi instituído como MINC no fim da ditadura militar. Ou seja, sua história reforça a fragilidade e descontinuidade de uma institucionalização tardia. No entanto, é importante reconhecer a tentativa de aprofundar e sistematizar as políticas públicas na cultura nas últimas décadas, a partir do Sistema Nacional de Cultura (SNC), reconhecendo também os seus limites e contradições, bem como expõe a historiadora Lia Calabre (2018):

> No campo da participação social, nos anos 2003 a 2015, foram convocados inúmeros setores da sociedade, de todas as regiões do país, para participar da construção de um efetivo campo de políticas públicas de cultura, com projetos pensados para o largo prazo, tais como o Sistema Nacional de Cultura, o Plano Nacional de Cultura e o Conselho Nacional de Políticas Culturais (CALABRE, 2018, p.34).

O Sistema Nacional de Cultura, ainda que não tenha sido implementado nas proporções do seu planejamento, reforça a necessidade de pensar sistemicamente as políticas públicas, por meio de articulação e pactuação das relações intergovernamentais, com instâncias de participação da sociedade, visando maior estabilidade e resistências às alternâncias de poder. É importante reiterar a centralidade da sociedade civil e das instâncias representativas na concepção do sistema, o tal "CPF da Cultura" como comumente foi chamado, referindo-se ao Conselho, Plano e Fundo como estrutura fundamental para se constituir o SNC como uma política de Estado, ao invés de uma política de governo.

Outro aspecto importante: parte do SNC, o Sistema Nacional de Informações e Indicadores da Cultura (SNIIC), se debruça sobre os dados a fim de produzir indicadores e diagnósticos do setor que possam orientar e subsidiar as diretrizes políticas, para que estas estejam em consonância com a realidade dos seus fazedores e fazedoras. Em certa medida, dedicar-se aos dados, análises e pesquisas de forma sistemática é "escutar" sobre demandas, perfis, vocações e condições dos territórios culturais e seus agentes.

Em 2015, o SNIIC lançou o Mapas Culturais, uma plataforma com software livre que possibilita um mapeamento colaborativo de agentes e organizações, permitindo que os próprios usuários insiram e atualizem seus dados – de forma conectada e em rede, integrando os dados de outros sistemas, como Rede Cultura Viva e o Sistema Nacional de Bibliotecas Públicas, por exemplo. O Mapas Culturais foi desenvolvido pelo instituto TIM em parceria com a Secretaria Municipal de São Paulo, mas rapidamente se expandiu para outros estados e municípios brasileiros, com objetivo de "conhecer, compartilhar e participar da produção cultural de um território" (PENTEADO, HOMMA, TORI, p. 98, 2020). Um dos argumentos importantes relacionados ao Mapas está relacionado justamente à perspectiva da participação da sociedade, no sentido do

> uso inovador, criativo, interativo e cooperativo dos softwares culturais, que deixam de ser apenas terminais para inserção de informações e passam a criar canais de interação nos quais os usuários participam das dinâmicas do próprio software, tornando os processos mais abertos e participativos (PENTEADO, HOMMA, TORI, p. 98, 2020).

No entanto, assim como pela descontinuidade desta política, como pela dificuldade de efetivar uma "cultura dos dados" alcançando o setor cultural de forma ampla e representativa, nos deparamos com a ausência e fragilidade das informações necessárias frente ao estado de calamidade pública. Com todas as atividades presenciais suspensas, os espaços fechados, a subtração do encontro em todas as suas possibilidades, ficou ainda mais evidente a importância de uma compreensão mais profunda e sistemática da realidade dos agentes culturais. Desta forma, o contexto da pandemia escancarou a necessidade de termos cadastros atualizados e mecanismos de articulação com a sociedade civil mais eficazes.

O processo de elaboração e sancionamento da Lei Aldir Blanc esbarra, necessariamente, neste tema. Por um lado, a Lei evidenciou a falta de um sistema consolidado de informações do setor cultural que pudesse orientar a tomada de decisões, sob a ótica da emergência, bem como planejar e apontar para planos de recuperação e reconstrução do setor a longo prazo. Por outro, a Lei contribui para a organização e fortalecimento de cadastros e bancos de dados, tanto os existentes quanto os recém-criados, reiterando a importância destes como ferramenta da gestão pública.

E mais, para além dos cadastros, o processo de elaboração e aprovação da Lei Aldir Blanc nos serve nesta reflexão, uma vez que esta é fruto de uma articulação nacional que envolve a sociedade civil; a qual esteve ativamente colaborando, demandando, pautando, discutindo e articulando, junto a gestores municipais, estaduais e federais, de todo território brasileiro. O processo de escuta, ainda que atravessado por diversas problemáticas e imperfeições, foi estabelecido e deverá

ser analisado com a profundidade necessária após a sua implementação integral.

Neste sentido, a Lei Aldir Blanc retoma o princípio ativo do SNC, firmando o pacto federativo e provocando, em certa medida, a organização da sociedade civil em coletivos setoriais, frentes específicas e amplas, agrupamentos diversos em prol da reivindicação de participação e escuta. Deve-se mencionar a importância dos conselhos municipais e estaduais que também foram protagonistas neste processo, reiterando a necessidade de aprimoramento e qualificação de tais instâncias, compreendendo sua composição heterogênea e a necessidade de formação destes espaços – que devem ser encarados não somente como espaços de consulta como de construção coletiva.

No entanto, não podemos perder de vista que em tempos de crise política, social, sanitária e econômica, seguimos nos deparando com uma "excessiva concentração de poderes nas mãos de segmentos sociais e políticos, que ignoram as vozes, as demandas, os desejos e os direitos de uma maioria da sociedade" (CALABRE, 2018, p.39) e por isso, segue sendo fundamental a necessidade de aprofundar a perspectiva da participação social na formulação e implementação das políticas públicas no campo da cultura. A máquina é complexa e a extensa burocracia se configura como uma barreira nessa "relação" – inclusive a própria Lei Aldir Blanc não escapou dos dilemas da burocracia – confluindo com a afirmação da gestora e pesquisadora Elizabeth Ponte (2012):

> A gestão pública da cultura tornou-se um eterno embate entre o otimismo da vontade e a aridez da máquina administrativa, resultado muitas vezes da dificuldade de diálogo entre as lógicas organizacionais da administração pública e da cultura e das próprias características e conformação do campo cultural" (PONTE, p.54, 2012).

Neste sentido, os entraves na interação do vínculo da sociedade civil com o poder público apontam para a necessidade do aprimoramento

dos mecanismos de participação instituídos, fomentando outros canais de diálogo e engajamento nas estratégias de aproximação. Devemos nos perguntar como os mecanismos da gestão podem construir e fortalecer uma relação com a sociedade civil de maior articulação e efetividade: o que dizem as novas práticas da gestão que visam maior proximidade e maior contaminação?

Para concluir, é importante reiterar que o desejo por transparência e incorporação efetiva dos mecanismos de escuta por parte de governos e instituições públicas vem se fortalecendo em muitos regimes democráticos mundo afora. Ainda que estejamos frente a desmontes progressivos, parte do projeto político do atual governo federal brasileiro, devemos apontar para importância de que a institucionalidade viva, de fato, uma mudança de cultura política – uma mudança estrutural no conjunto de valores, crenças e comportamentos da administração pública, para que a participação cidadã seja no sentido do controle social, não só como instância de consulta. Cabe ao poder público se esforçar para entender os anseios públicos da sociedade, bem como a sociedade compreender os limites dos órgãos executivos, a partir do diálogo, informação e presença.

Referências

CALABRE, Lia. Políticas Culturais e estratégias territoriais em tempos sombrios. Políticas públicas culturais e cultura de fronteiras / organizadores, Cleomar Rocha, e Magali Guedes de Magela Moura. - Goiânia : Gráfica da UFG, 2018.

PENTEADO , Claudio Luis Camargo; HOMMA, Luana Hanae Gabriel; TORI, Lucca Amaral. Softwares livres e políticas culturais no Brasil:: o caso do Mapa Cultural. Políticas Culturais em Revista, Salvador, v. 13, n. 1, p. 89-111, 1 jan. 2020. Disponível em: file:///Users/luiza/Downloads/35312-134030-1-PB%20(5).pdf. Acesso em: 15 abr. 2021.

PONTE, Elizabeth. Por uma cultura pública: organizações sociais, Oscips e a gestão pública não estatal na área da cultura / organização da coleção Lia Calabre - São Paulo: Itaú Cultural: Iluminuras, 2012.

RUBIM, ANTONIO ALBINO CANELAS. Desafios e dilemas da institucionalidade cultural no Brasil. Matrizes , São Paulo, v. 11, n. 2, p. 57-77, 1 maio 2017. DOI DOI: http://dx.doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v11i2p57-77. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/123379/133230. Acesso em: 15 abr. 2021.

CONVERGÊNCIA UTÓPICA NO VÓRTEX DISTÓPICO: A INDISPENSABILIDADE DAS SOLUÇÕES DO MOVIMENTO *COPYLEFT* DURANTE A CRISE PANDÊMICA DA COVID-19 COMO INDÍCIO DA CONCRETUDE DE UM "NOVO" MODELO DE GESTÃO DA CRIATIVIDADE

Matheus Victor Sousa Soares – matheusmv200@hotmail.com
Robson Antão de Medeiros – robson.antao@academico.ufpb.br

Palavras-chaves: Utopia. Distopia. Copylerft. Pademia. Direitos Culturais. Direito Autoral.

São nitidamente desastrosos os efeitos gerados pela da crise pandêmica, sejam eles ligados diretamente ao alastramento acelerado – e aparentemente implacável – do novo Corona Vírus, sejam advindos colateralmente das medidas prioritárias elegidas pela Organização Mundial da Saúde (OMS) para seu enfrentamento. Se tais medidas têm trazido consigo uma modesta sensação de segurança à população diante do contágio e da letalidade do vírus, é certo que tal não surge sem implicar em certos inconvenientes, muitos destes relacionados ao exercício pleno de uma série de direitos catalogados como fundamentais, o que aproxima a presente situação mundial do que há de mais pop

no gênero distópico: o enfraquecimento gradual das estruturas sociais, predecessor da ruína completa da civilização.

Evidente que o principal direito que neste momento demanda reconhecimento e aprimoramento de viés utilitário, principalmente no que concerne à investimentos massivos consubstanciados em políticas públicas eficientes, maximamente transparentes e inclusivas, é aquele relativo á saúde. Há a necessidade contínua de combate à precarização dos serviços ofertados pelos profissionais ligados ao tratamento de pacientes e à prevenção da doença, sendo estas as estratégias de primeira ordem para garantir o não agravamento e a consequente superação da crise sanitária, o que se faz por intermédio do investimento massivo na melhoria das condições de acesso ao Sistema Único de Saúde, o SUS (COSTA; RIZZOTTO; LOBATO, 2020).

Não obstante, os prejuízos não se restringem ao setor médico. A paralização de uma série de atividades, entre as quais, para efeito deste artigo, se destacam a educação (MARQUES; FRAGUAS, 2020), a produção e gestão da cultura (DE OLIVEIRA; BENTO; GOMES, 2020), o exercício do digno do trabalho (SANTANA; FERREIRA, 2021), prestigiadas pela Constituição Federal e um sem número de pactos internacionais, implica, ao mesmo tempo, em uma preocupação presente e futura (VALENCIO, 2020); presente, pois é urgente garantir formas imediatas de lidar com os problemas da impossibilidade de aulas presenciais, da realização e participação em espetáculos com público e da atividade profissional propriamente dita, ligada principalmente ao mercado criativo, e futura, pois oportuniza a popularização de ferramentas de vanguarda, sempre taxadas como alternativas ou relegadas a um pejorativo underground, como àquelas que orbitam o movimento denominado Copyleft em oposição ao Copyright, representadas, dentre outras ferramentas, pelas licenças públicas do projeto Creative Commons (LEMOS; BRANCO JÚNIOR, 2006),.

Neste artigo, trata-se brevemente de sua indispensabilidade nesse momento, que funciona como um lembrete da fragilidade da so-

lidão humana (MINOIS, 2019) e um alerta – talvez o derradeiro – da urgência de um definitivo senso de solidariedade e cooperação constante e irrestrita (SILVA et al, 2020). Desse modo, defende-se que é possível que os elementos causadores esse cenário distópico convirjam em um panorama utópico apto reforçar a estrutura – e impelir também o surgimento – dos direitos fundamentais (GHIBAUDI, 2016).

É preciso reconhecer que, por enquanto, apenas se arranha a superfície da catástrofe, sendo o conteúdo desse artigo menos que uma peça do puzzle e mais sua moldura preliminar. Com ele, busca-se fornecer um instantâneo do momento em que a humanidade caminha na berlinda de um precipício econômico, político, social e moral incapaz de construir pontes seguras o suficiente para permitir a travessia (VALENCIO, 2020).

Instalada uma crise sem precedentes poucos meses após o surgimento do primeiro caso, primeiro sanitária, depois colapsando vários setores, o ano 2021 segue mergulhado em turbulências tão diversas e complexas que desafiam os pesquisadores, sejam eles das ciências humanas, sejam ciências das exatas e médicas, a fornecer explicações rápidas e confiáveis, além de soluções no campo da saúde que sejam, ao mesmo tempo eficientes e replicáveis a baixo custo, considerando a submissão global ao modelo de produção capitalista, inclusive na saúde (SANTANA; FERREIRA, 2021).

A aposta – ou seria mais correto tratar por investimento? – não tem sido apenas em um tratamento consistente na administração de um fármaco miraculoso – da cloroquina à invermectina, exemplos mais recentes – ou de uma vacina acessível – chinesa, russa, alemã, chinesa, etc. –, mas também em medidas profiláticas simples traduzidas no uso de máscaras em locais de movimento intenso e com potencial de aglomeração incontrolável, o recomendável distanciamento social e a quarentena, em caso de sintomas da doença, rol que aumenta a cada dia, haja vista ser um vírus recente na história da humanidade.

As supracitadas recomendações extraem sua autoridade, principalmente, do prestígio da Organização Mundial da Saúde (OMS), que por sua vez baseia suas diretrizes operativas em pesquisas, experimentos e projeções realizadas em vários países, sob o crivo do método científico da necessária comprovação laboratorial, o que as dota de certa força vinculante (MOREIRA; SANTOS; SOUSA, 2020). Tanto é verdade que, adotadas integralmente por alguns países em que o contágio se encontrava em completo descontrole – caso da Itália, Alemanha, França, Coréia do Sul –, foram capazes de contornar os problemas mais imediatos e diminuir a letalidade, enquanto que os governos que resistiram/resistem a adesão, que exatamente postura geral do Brasil, mostram elevados índices de infectados e mortos pela expansão da COVID-19 e a persistência de impactos econômicos graves e com forte tendência à repercussão pelos pelas próximas décadas (CAPONI, 2020), para não mencionar os preocupantes retrocessos no que concerne à realização de direitos fundamentais frágeis em qualquer conjuntura, como os ligados à educação e à cultura (VALENCIO, 2020).

Se hospitais estão lotados, leitos de UTI indisponíveis, completo caos na aquisição de suportes de vida, de respiradores à medicamentos experimentais, a falta de um norteamento no que há de mais básico para o enfrentamento da crise apenas agrava a situação. Complete-se o cenário com elevada instabilidade política cujo cerne está na resistência às recomendações científicas, taxadas como "de esquerda", e pautada em campanhas de disparo de fake News em redes sociais envolvendo, surrealmente, o mais alto escalão do poder Executivo (SOUSA et al., 2021; FERNANDES et al., 2020). Eis a fotografia do Brasil contemporâneo que caminha para o prognóstico tragicômico de epicentro da doença no mundo em razão da combinação explosiva de descaso político e propagação de descrédito científico e no qual perdura, de quando em quando, dependendo da conveniência e do bom senso isolado de governadores e prefeitos, certas medidas de isolamento social.

Em razão da inconstância proveniente das pressões da classe produtiva, que mais deseja se reestabelecer como antes da pandemia que se reinventar, o isolamento social é deficiente e causa mais prejuízos, por não haver coordenação frutífera, que benefícios aos mais diversos setores. A suspensão prolongada das aulas e seu retorno sem qualquer ajuste seguro – entenda-se, sem que haja indicativo científico ou pedagógico da correição das medidas –, sem a análise pormenorizada da situação social e econômica dos estudantes, dos professores, principalmente da rede pública esfarela o acesso e o gozo de uma educação de qualidade, obrigação maior do Estado (SOUZA; MAGNONI JÚNIOR, 2020). Diga-se o mesmo das manifestações culturais e dos que delas dependem economicamente e espiritualmente, impedidos a dar vazão aos sentimentos lacerantes que duelam em seu interior através de sua arte, bem como usuários que seguem privados do deleite, escapatória para hostilidade que se observa no mundo, último reduto de alguma esperança.

Não houvesse a tecnologia evoluído a ponto de se tornar ferramenta de integração social plena (LÉVY, 2010) – pesada, claro, sua parcela de culpa pelo cenário citado acima – impossível seria o funcionamento, ainda que mínimo, da sociedade, quer no quesito produtivo, quer no que se refere ao acesso à arte e seria imediata a estagnação e posterior obliteração de direitos fundamentais mais frágeis (CASSIOLATO; LASTRES, 2020). A proliferação de lives, improvisadas ou ricamente produzidas, em substituição aos shows de artistas de todos os segmentos estilísticos – principalmente àqueles mais alinhados aos desdobramentos da cibercultura, adeptos à cultura do remix, ao uso de realidade aumentada e ao marketing digital casual – , aulas online através de plataformas online e offline – riscos considerados (CRUZ, VENTURINI, 2020) – , hospedagem em nuvem de materiais compartilhados, a disponibilização de aplicativos gratuitos de gerenciamento bancário desburocratizados assistido por inteligências artificiais, são alguns dos manifestos exemplos criativos da tecnologia como ferramenta de contorno na crise (BAYDE et al., 2020).

Sustenta-se neste artigo que a transformação, então, de uma distopia em utopia se concretiza por meio da adesão a modelos de gestão da criatividade assentados na filosofia do Copyleft (FONSECA, 2011), que possibilita mais compartilhamento, portanto mais solidariedade, sendo um plus na cooperação (LEMOS, 2005), postura salutar para a passagem da inteligência individual à coletiva (LÉVU, 2015), do egoísmo à irmandade, da virada linguística do eu ao nós, para além da retórica esvaziada semanticamente.

A pandemia da COVID-19 – as restrições por ela impostas – não enclausura a criatividade, pelo contrário, possibilita seu exercício fervoroso e a difusão segura, instantânea e coletivamente aproveitável de seu produto final. As liberdades individuais são prestigiadas e, com isso, se endossa vocação do pensamento humano ao melhoramento de si para aproveitamento de todos.

A Cultura Livre, de método de contorno da crise pulverizada, tende a enraizar-se ainda mais como modelo de gestão criativa pós pandemia de maneira que, mesmo que tardiamente, os setores produtivos serão conclamados a perceber, ou o fim abrupto dos modelos convencionais, ou sua necessária adaptação à essência de algo que surge de um conceito duramente combatido no campo econômico e estimulado no âmbito cultural: a função social de direitos proprietários com vistas à sua dispensabilidade jurídica em um futuro próximo. Esse futuro, utópico, converge, proporcionando, de algum modo, a sobrevivência de direitos fundamentais mesmo em meio a uma pandemia catalisada pela falta de sobriedade na política brasileira.

Referências

BAYDE, Levi et al. Tecnologia e mídias como saídas em uma pandemia: um foco em possibilidades multidisciplinares e interdisciplinares. Revista Sistemas e Mídias Digitais (RSMD), v. 5, jul. 2020. Disponível em: https://revistasmd.virtual.ufc.br/arquivos/volume-5/numero-1/rsmd-v5-n1-5.pdf. Acesso em: 02 fev. 2021

CAPONI, Sandra. Covid-19 no Brasil: entre o negacionismo e a razão neoliberal. Estudos Avançados, v. 34, n. 99, p. 209, 2020. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/eav/article/download/173382/162575/426686. Acesso em: 02 jan. 2021

CASSIOLATO, José E.; LASTRES, Helena M.M. O papel da ciência, tecnologia e inovação ao desenvolvimento: relendo Furtado em tempos de pandemia. Celso Furtado: os combates de um economista. São Paulo: FPA: Expressão Popular, 2020.

COSTA, Ana Maria; RIZZOTTO, Maria Lucia Frizon; LOBATO, Lenaura de Vasconcelos CostaNa pandemia da Covid-19, o Brasil enxerga o SUS. Saúde em Debate [online]. v. 44, n. 125, pp. 289-296. Disponível em: https://www.scielosp.org/pdf/sdeb/2020.v44n125/289-296/pt. Acesso em: 04 fev. 2021

CRUZ, Leonardo Ribeiro da; VENTURINI, Jamila Rodrigues. Neoliberalismo e crise: o avanço silencioso do capitalismo de vigilância na educação brasileira durante a pandemia da Covid-19. Revista Brasileira de Informática na Educação, v. 28, p. 1060-1085, 2020. Disponível em: https://br-ie.org/pub/index.php/rbie/article/download/v28p1060/6752. Acesso em: 02 fev. 2021

FERNANDES, Carla Montuori et al. A Pós-verdade em tempos de Covid 19: o negacionismo no discurso de Jair Bolsonaro no Instagram. Liinc em Revista, v. 16, n. 2, 2020. Disponível em: http://revista.ibict.br/liinc/article/download/5317/5103. Acesso em: 06 fev. 2021

FONSECA, André Azevedo da. Copyleft: a utopia da pane no sistema. Revista Eletrônica Internacional de Economia Política da Informação, da Comunicação e da Cultura, v. 8, n. 2, 2011. Disponível em: https://seer.ufs.br/index.php/eptic/article/view/286. Acesso em: 04 fev. 2021

GHIBAUDI, Silvia Rota. Métodos de análise da utopia: observações críticas. Morus-Utopia e Renascimento, v. 11, n. 1, p. 247-260, 2016.

LEMOS, A. Ciber-cultura-remix. Apresentação na mesa "Redes: criação e reconfiguração", do Seminário Sentidos e Processos, São Paulo, Itaú Cultural, ago. 2005. Disponível em: http://www.hrenatoh.net/curso/textos/andrelemos_remix.pdf. Acesso em: 04 fev. 2021

LÉVY, Pierre. A inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço. 10. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2015

LÉVY, Pierre. Cibercultura. São Paulo: Editora 34, 2010

MARQUES, Ronualdo; FRAGUAS, Talita. A ressignificação da educação: virtualização de emergência no contexto de pandemia da COVID-19. Brazilian Journal of Development, v. 6, n. 11, p. 86159-86174, 2020.

MINOIS, George. História da solidão e dos solitários. São Paulo: Unesp, 2019

MOREIRA, Rafael da Silveira; SANTOS, Lucas Fernando Rodrigues dos; SOUSA, Marcos Henrique Oliveira. Organização Mundial Da Saúde origem,

políticas, percurso histórico e ações frente à pandemia da Covid-19. Estudos Universitários: revista de cultura, v. 37, n.1 e n.2, p. 112-135, dez. 2020. Disponível em: https://periodicos.ufpe.br/revistas/estudosuniversitarios/article/viewFile/247678/37318. Acesso em: 04 fev. 2021

OLIVEIRA, Adriano Moraes de; BENTO, João Lucas; GOMES, Quemuel Costa. O Teatro de Grupo no Rio Grande Do Norte e a Pandemia da Covid-19. Revista Cidade Nuvens, v. 2, n. 2, p. 14, 2020.

SANTANA, Joana Valente; FERREIRA, Benedito de Jesus Pinheiro. Crise do Capital e Impacto da Covid-19 na Vida dos Trabalhadores. O Social em Questão, v. 1, n. 49, 2021.

SILVA, Sandro Pereira et al. Extensão universitária, economia solidária e geração de oportunidades no contexto da Covid-19: uma visão a partir de três experiências concretas no território brasileiro. In: IPEA; Ministério do Trabalho. Mercado de trabalho: conjuntura e análise. v. 26, n. 69, 2020

SOUSA, Rodrigo Silva Caxias de et al. Fetichismo da desinformação na web: uma pandemia agravada. Revista TOMO, n. 38, p. 173-214, 2021.

SOUZA, Vitor Ferreira de; JÚNIOR, Lourenço Magnoni. O que as Estatísticas Retratam Sobre a Educação Básica em Tempos de Covid-19. Epistemologia e Práxis Educativa-EPEduc, v. 3, n. 3, 2020.

VALENCIO, Norma. Por um Triz: ordem social, vida cotidiana e segurança ontológica na crise relacionada à pandemia de COVID-19. O Social em Questão, v. 23, n. 48, p. 53-73, 2020.

DIÁLOGOS
SOBRE GESTÃO CULTURAL

GT 5

Gestão Cultural na Pandemia

Artigos

TECNOLOGIAS E NOVOS PÚBLICOS EM TEMPOS DE PANDEMIA: ANÁLISE A PARTIR DO AMBIENTE VIRTUALDO MUSEU THÉO BRANDÃO DE ANTROPOLOGIA E FOLCLORE/ AL

Marta Maria Enéas de Moura - martaeneas79@gmail.com[1]
Lorena Madruga Monteiro - lorena.madruga@gmail.com [2]

Palavras-chaves: Museu interativo. Covid-19. Gestão de Cultural. Museu Théo Brandão. Tecnologia.

Resumo

Os museus se adequaram as transformações tecnológicaspara se comunicar, expandir seus públicos e se tornar acessível numa era globalizada. Com o início do período pandêmico ocasionado pela aparição da Covid-19, diversos equipamentos culturais tiveram seu fechamento indeterminado como medida preventiva, o que levou os Museus, para continuar suas atividades, a desenvolver ferramentas que o público pudesse estar presente através da interatividade virtual. Na perspectiva da tecnologia e gestão de museus, esta pesquisa teve por objetivo, analisar a criação de um ambiente virtual como ferramenta de visitação durante a pandemia do Museu Théo Brandão de Antropologia

[1] Mestra em Sociedade, Tecnologias e Políticas Públicas |SOTEPP/UNIT AL|
[2] Doutora em Ciência Política |UFRGS|, Professora do Programa de Pós-Graduação em Sociedade, Tecnologias e Políticas Públicas/ SOTEPP/UNIT AL

e Folclore, localizado em Maceió/AL. Utilizamos como procedimentos metodológicos o estudo de público através de indicadores como as redes sociais do museu, mapeando o número de acesso diário ao 'tour' virtual, junto a entrevistas semiestruturadas com gestores e funcionários, delineando um breve histórico do museu, formas de acesso e acervos em exposição.

Introdução

As tecnologias estão presentes nos museus como ferramenta de inovação, acessibilidade, criação de novas narrativas e transformação social, adequando-se ao novo público que demanda interatividade, rapidez e acesso a conteúdo de forma rápida. O museu, nessa perspectiva trazida perante o século XXI, ganha novos papéis que contribuem para a criação de um espaço-experiência.

Durante o período pandêmico ocasionado pela aparição da Covid-19, diversos espaços museológicos fecharam suas portas de acordo com os parâmetros proferidos pela Organização Mundial da Saúde (OMS) em detrimento da proliferação do vírus, ocasionando uma reorganização na estrutura dos museus que mantinham suas visitas abertas ao público.

Assim, o Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore (MTB), localizado na Avenida da Paz, nº 1.490, centro de Maceió, Alagoas, viu-se na necessidade de utilizar aparatos tecnológicos para continuar coexistindo durante a pandemia. Dessa forma, por meio de site, criou-se um ambiente virtual que possibilita ao público com acesso a internet, uma visita virtual.

Criado em 20 de agosto de 1975, o Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore, órgão pertencente a Universidade Federal de Alagoas (UFAL), recebeu esse nome em razão de abrigar a coleção de arte popular do renomado professor e folclorista Theotônio Vilela Brandão (1907-1981).

Na perspectiva da tecnologia e gestão de museus, esta pesquisa analisou o ambiente virtual criado pelo MTB como ferramenta de

visitação online durante o fechamento do museu na pandemia. Compreendendo o público enquanto consumidor de novos meios de entretenimento e comunicação, buscamos responder se as transformações tecnológicas no Museu Théo Brandão se tornaram uma ferramenta para conquista de novos públicos. Nesse sentido, Coulangeon (2005, p. 95) afirma que "a conquista de novos públicos não é mais valorizada como um objeto isolado, mais como uma condição para o sucesso das políticas de renovação urbana ou de desenvolvimento econômico as quais os museus estão associados".

Como denominação adotada pelas mídias de massa, os museus interativos disponibilizam o acesso remoto e não-remoto aos museus, transmitindo conteúdos, atraindo e incluindo públicos. São espaços que se ressignificam com o passar nos anos, não limitando-se aos seus próprios edifícios, tampouco suas coleções, já que podem se aproximar da sociedade com a interatividade virtual.

> As oportunidades de aprendizagem oferecidas pelos museus podem ser mediadas ou não pelas tecnologias digitais, porém, observa-se uma tendência crescente para a utilização de recursos interativos em contextos educativos, pois, uma metodologia de ensino-aprendizagem baseada nas tecnologias digitais, estimula uma maior autonomia de aprendizagem(MARINS;HAGUENAUER; CUNHA;FILHO. 2010, p. 40)

Assim sendo, utilizamos como procedimentos metodológicos, o estudo de público através de indicadores como as redes sociais do museu, mapeando o número de acesso diário a 'tour' vitual, junto a entrevistas semiestruturadas com gestores e funcionários, delineando um breve histórico do museu, formas de acesso e acervos em exposição.

> Os estudos de público e as avaliações de exposições em museus consideram o visitante um participante ativo da relação museal. Por meio de observação, entrevistas, questionários, depoimentos e conversas telefônicas, esses estudos nos trazem a 'voz' do visitante, na busca do aperfeiçoamento do processo comunicacional promovido pelas exposições (ALMEIDA, 2005, p.32)

Além disso, leitura com referenciais bibliográficos sobre os fenômenos e transformações na sociedade advindos da presença dos museus interativos quanto tendência, impactos da pandemia na gestão de museus e a receptividade da população perante as novas tecnologias dos museus.

> Nessa linha, alguns museus vêm realizando exposições virtuais, como forma de ampliar a abrangência de sua atuação e de atrair novos públicos, ou seja, convidando os indivíduos da era global a conhecerem as exposições antes vistas apenas no espaço físico e que, muitas vezes, dependendo da localidade em que esses espaços se encontravam, somente algumas pessoas teriam oportunidade de visitá-las (PADILHA; CAFÉ; SILVA. 2014, p. 77).

Neste artigo, a busca por uma análise aprofundada dos aspectos históricos do Museu Théo Brandão e os resultados de suas transformações afim de estabelecer ligações com seus públicos e não-públicos durante a pandemia, torna-se esse trabalho crucial para o entendimento de práticas culturais e novas políticas de gerenciamento de museus como ações museológicas que levam ao desenvolvimento e democratização cultural da comunidade.

Museu Théo Brandão e o 'Tour Virtual'

Criado no dia 20 de agosto de 1975 como órgão suplementar à Universidade Federal de Alagoas (UFAL), o Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore foi instalado, a priori, na casa nº3 no Campus Tamandaré, localizado no Pontal da Barra. Apenas em 1977, por se realizar o V Festa do Folclore Brasileiro em Maceió, a coleção do museu foi transferida para o atual prédio de arquitetura eclética situado na Avenida da Paz, nº 1490, em Maceió.

O local que abriga o museu, é uma construção do século XX conhecido tempos passados, como Palacete dos Machados. O favoritismo populacional é acrescido por ser um dos monumentos mais importantes e de rara beleza conservada, com amplas varandas, cúpula que remete a arte mourisca sustentada por colunas.

Sua denominação atribui a homenagem ao professor, médico e folclorista Theotônio Brandão Vilela, mais conhecido como Théo Brandão

(1907-1981). Que através de seu acervo doado a UFAL ainda em vida, contendo objetos de arte popular que contribuíram para a inauguração do museu, todavia, após seu falecimento, a família doou arquivos de pesquisas, fotografias, cordéis, fitas cassetes e demais pertences de Théo Brandão.

> Neto de senhores de engenho de Viçosa, localidade situada na zona da mata alagoana, o médico, etnógrafo, folclorista, antropólogo, professor e escritor Théo Brandão foi um dos mais respeitados intelectuais alagoanos de seu tempo. Membro do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas (IHGAL) e da Academia Alagoana de Letras, pioneiro no ensino e pesquisa da Antropologia em Alagoas, nos idos dos anos 40, já era reconhecido como um dos principais estudiosos do folclore brasileiro, tendo recebido, entre 1949 e 1950, três importantes distinções pelos seus estudos: o prêmio Othon Lynch, da Academia Alagoana de Letras e o Prêmio João Ribeiro, da Academia Brasileira de Letras, pelo livro Folclore de Alagoas, e o prestigioso prêmio Mário de Andrade, da Prefeitura Municipal de São Paulo, pela obra O Reisado Alagoano (CHAVES, 2012, p.55)

Figura 1- Museu Théo Brandão após sua restauração em 2002. Fonte: História de Alagoas

O acervo do museu vem sendo expandido ao longo dos anos através de doações e compras, sendo a maior coleção em exposição permanente os objetos de origem alagoana, se destacando as moringas antropomorfas do artista Júlio Rufino; cerâmicas figurativas dos artesãos Vitalino e Nó Caboclo; indumentária de folguedos natalinos; brinquedos de cunho popular; cerâmicas produzidas pelos índios Cariri (AL), além de peças afro-brasileiras (DANTAS; LODY, 2002)

Devido a emergência sanitária ocasionada pelo surgimento da Covid-19, desde março de 2020 que o mundo vivencia diversas mudanças e situações sem precedentes. Assim, como medidas adotadas pela Organização Mundial da Saúde (OMS), foram acometidos os fechamentos de museus e demais repartições públicas e privadas.

Como projeção interna de continuar as atividades atendendo ao público, o Museu Théo Brandão desenvolveu o projeto do 'tour virtual' disponibilizado no site oficial do museu. Ação que segundo o diretor Vitor Sarmento, já havia sido panejada anteriormente, mas somente com a pandemia houve a viabilidade de execução.

Vivemos a era do conhecimento, e os passeios virtuais se tornaram populares, principalmente, durante a quarentena como opção para os visitantes que desejavam acompanhar e conhecer os objetos expostos e dependências dos museus.

Ao acessar a página do site do Museu Théo Brandão, onde está disponível a opção de visitação online, o visitante será direcionado a primeira imagem que se refere a parte frontal do museu com sua entrada principal. No início, começa a reproduzir automaticamente músicas de folguedos locais contribuindo para inserção do visitante ao ambiente, bem comoa cultural imaterial e material de Alagoas.

Abaixo da imagem, encontra-se opções para visualizar a planta do térreo, galeria de imagens, ambiente 360º e compartilhamento. Ao clicar no ícone câmera localizado na fachada do prédio, o visitante tem acesso a informativos sobre o museu que facilitam, a priori, o conhecimento sobre sua história e criador.

Figura 2- Início da página para visitação virtual. Fonte: site http://www.mtb.ufal.br/inicial/

Iniciando o tour pela seta direcionada a porta principal do museu, aparece uma sala pequena que dará acesso as outras dependências do museu, podendo seguir as indicações para frente e lados direito e esquerdo.

Á direita o visitante irá ser direcionado para a sala Brava Gente Alagoana que remonta ao povo alagoano através da história, herança cultural, identidade e valores. Nela encontra-se exposto em suas paredes um grande painel fotográfico de pessoas em filtro preto e branco, além de pequenas vitrines que expõe objetos do patrono do museu, o folclorista e professor Théo Brandão. Seguindo à direita, será visualizado uma sala com artefatos cerâmicos e peças em madeira produzidas em diferentes localidades de Alagoas.

Figura 3- Sala Brava Gente Alagoana. Fonte: site http://www.mtb.ufal.br/inicial/

Ao chegar as Salas da Fé, encontramos exposto objetos pendurados sob o teto como uma espécie de conjunto de ex-votos. Podendo ser vistoriado através dos ícones câmera, informativos sobre a salas que são compostas por uma que representa a fé cristã por meio da exposição de ex-votos e a segunda, o ecletismo religioso com artefatos tais como: batuques, divindades e objetos que representam a crença religiosa.

Figura 4- Sala da Fé. Fonte: site http://www.mtb.ufal.br/inicial/

Na sala 'O Fazer Alagoano' encontramos grandes painéis fotográficos, com exposições de peças cerâmicas, brinquedos e rendas que caracterizam o feito a mão pelo povo de Alagoas. É possível acompanhar breves informativos sobre as características dos objetos expostos por meio dos ícones câmeras. E selecionando as setas para o lado direito da imagem, o visitante pode visualizar demais artefatos em exposição permanente, com variados painéis fotográficos.

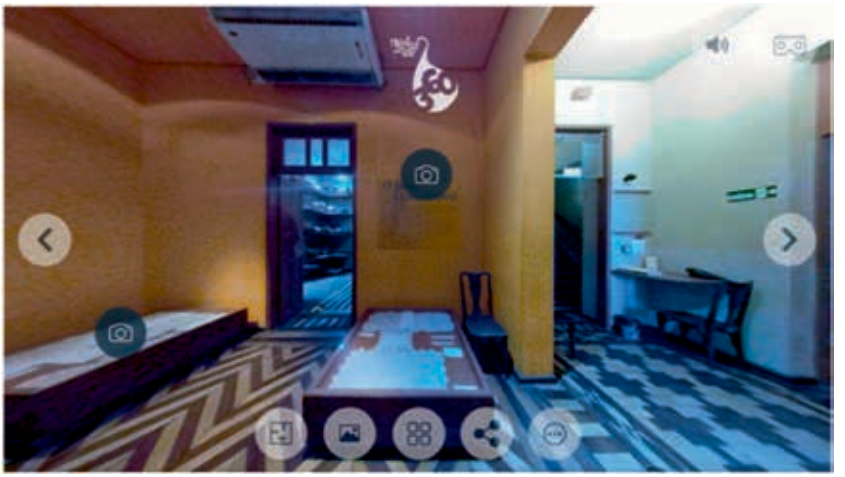


Figura 5- Sala O Fazer Alagoano. Site http://www.mtb.ufal.br/inicial/

A próxima sala do Museu chama-se 'Sabor alagoano', que se caracteriza através das variedades de utensílios cerâmicos que compõe espaço, podendo ser visualizado pelo visitante, uma receita de tapioca que se baseia no uso da goma de mandioca.

Ademais, encontra-se a sala 'Festejar Alagoano' reservada aos costumes e brincadeiras populares, com exposição da indumentária do folguedo originado em Alagoas, o Guerreiro. Além disso, estandartes, bonecos gigantes e vestimentas de blocos carnavalescos, além de outros elementos que constituem o cenário cultural. Finalizando o tour, o visitante também percorre nas imagens do auditório, lojinha e sala de exposição temporária.

Museu Théo Brandão Digital e Seus novos Públicos

O impacto mundial das medidas de distanciamento social e físico nos museus, ocasionou mudanças no funcionamento das instituições e serviços por ela oferecidos. Numa pesquisa realizada pelo Observatório Ibero-Americano de Museus, para entender os mecanismos adotados pelas instituições museológicas ibero-americanas antes da pandemia, avaliando os impactos após o fechamento delas durante o isolamento, foram identificados que apenas 11% eram de visitas virtuais como atividade regular, sendo uma baixa porcentagem quando comparado a outras atividades culturais registradas com 36% de participação.

É notório que as visitações virtuais já existiam em vários museus brasileiros, dentre os que adotaram como serviço antes ou durante a pandemia estão: Pinacoteca de São Paulo; Museu de Arte de São Paulo (MASP); Museu Casa Portinari; Museu da República; Museu Afro-Brasil; Museu do Amanhã, entre outros.

Além de servir como ferramenta que busca informar, entreter e educar, o acesso remoto aos museus permite maior liberdade ao visitante construindo seu roteiro de visita de acordo com seu tempo e interesse, de maneira que, ao acessar ao ambiente virtual, o visitante encontrará possibilidades de conhecer objetos, histórias e ambientes onde a princípio, de forma desinteressada, ele poderá se tornar um novo público através do acesso a qualquer hora do seu dia.

Como principais atividades eminentes nos museus, estão as exposições temporárias e permanentes que contribuem para o aumentode acessos em museus dentre os demais serviços. Porém, essa prerrogativa não atinge a todos os públicos devido a questões financeiras, físicas e sociopolíticasque estão presentes na sociedade, ficando expostas as necessidades de reagrupar as instituições as novas ferramentas que possibilitem maiores ligações entre museus e seus públicos.

A restrição financeira é um entrave importante dada às condições de desigualdades salariais que permeia a sociedade brasileira, fator muitas vezes negligenciado pelo alto custo de algumas taxas de

entradas. Nesse ponto, o museu virtual se constitui oportunidade uma vez que possibilita o acesso à visitação por diferentes Estados do Brasil e também do mundo, e consequentemente, possibilitando que grande parte da população que não possui condições financeiras de realizarem viagens internacionais as faça virtualmente, e de fato conheçam e criem seus próprios discursos acerca (ROCHA, 2017, p.9).

Nesse cenário, o Museu Théo Brandão ao criar o 'tour virtual' como forma de tornar acessível seu acesso mesmo em condições remotas, possibilita a expansão de seus públicos que diante disso, acrescenta a necessidade de avaliar quais novos públicos foram alcançados com a ferramenta implementada.

De acordo com o levantamento de dados feito pelo Museu Théo Brandão a respeito das visitações online, 80% são residentes de Alagoas, número que demonstra grande aumento da participação local e interatividade de público, visto que, o alcance midiático da plataforma aumentou o número de seguidores do Instagram e consequentemente, os feedbacks recebidos por seguidores e visitantes da plataforma.

Durante as primeiras semanas de funcionamento da visita online ao museu, houve um aumento considerável de visitações chegando a aproximadamente 900 pessoas ao dia, conforme os dados apurados pela diretoria do museu. Porém, atualmente a média tornou-se 50 pessoas ao dia, e quando há engajamento de mídia o número ultrapassa chegando a 300 visitantes.

Os museus virtuais são grandes aliados quanto a gerar uma educação não-formal, independente, interativa e atrativa para o público, sabendo que, essas instituições contribuem para o desenvolvimento do conhecimento sobre diversos aspectos históricos e locais, possibilitando através da acessibilidade online o acesso de informações de maneira mais rápida e atualizada.

Muchacho (s/d) ressalta uma questão importante, a interatividade, na modalidade virtual o visitante é incentivado a interagir com patrimônio exposto, a fazer escolhas das imagens que quer ver, conhe-

cer; e tem liberdade de passear por diferentes coleções de acordo com o interesse do mesmo, não estando preso a um percurso determinado por coleções, cronologia, estilo e etc., como ocorre nos museus físicos. Na visita virtual não é possível simplesmente 'passar' pelos objetos ou obras, o visitante é compelido a fazer escolhas e essas escolhas que irão definir seu percurso (ROCHA, p.11, s/d).

Conforme Rocha (s/d) apud Schweibenz (2004) apresenta os websites de museus compondo 4 categorias, nossa análise classifica o Museu Théo Brandão como museu de conteúdo. Essa categoria delimita o site que apresenta serviços de informação do museu, convidando o visitante a conhecer e explorar virtualmente, sendo as etapas de conteúdo guiadas pelo objeto selecionado sendo respectivo ao objeto físico presente na instituição.

A potencialidade dos meios digitais utilizados como ferramentas de integração entre público e museu já é algo visualizado, mas pouco implementado. Em Alagoas, o Museu Théo Brandão ainda é a única instituição a incorporar essa ferramenta que auxilia visitantes a continuarem conhecendo suas exposições, arquitetura e historicidade.

Conclusão

Diante das mudanças mundiais decorrentes da pandemia ocasionada pelo vírus da Covid-19, museus e administradores tiveram que se adaptar para permanecer em contato com o público, oferecendo ferramentas que dinamizassem a rotina das instituições com a sociedade.

A presença de cibermuseus atrai públicos, principalmente jovens, através da sua facilidade de levar ao visitante a experiência de conhecer, se entreter e dialogar com o espaço e seu acervo. Mesmo que, a utilização de ferramentas digitais em museus no Brasil sejam poucos difundidas e conhecidas e que as pesquisas a respeito da potencialidade dessas ferramentas estão se desenvolvendo.

E com a realidade de estar-se vivendo em restrições de atividades que promovam aglomerações, devido a pandemia ocasionada pela Covid-19, essa tentativa de museus de readequarem facilitando o acesso

a quem tem disponível internet para o uso da ferramenta de visitação online, traz contribuições que auxiliam no desenvolvimento social com a minimização de aspectos negativos sob o patrimônio e a população.

A experiência do Museu Théo Brandão de tour virtual abriu para novos públicos a experimentação vivenciada por aqueles que tem por hábito e distinção social e cultural o costume a essa vivência. Os dados relatados pelos gestores e os indicadores de engajamento das redes sociais do Museu permitem vislumbrar um futuro em que, tanto a vivência presencial, quanto a virtual coexistiram, trazendo novas experimentações não só para a sociedade alagoana, mas para o Brasil, e o mundo.

Referências

COULANGEON, Philippe. Sociologie des pratiques culturelles, La Découverte, Paris: 2005.

IBERMUSEUS. Relatório de Impacto da pandemia e depositório Covid-19 para museus. 9 jul 2020. Disponível em: <http://www.ibermuseos.org/pt/recursos/noticias/relatorio-de-impacto-da-pandemia-e-repositorio-covid-19-para-os-museus/>acesso em 01 mar 2021.

MARINS, Vânia; HAGUENAUER, Cristina; CUNHA, Gerson; FILHO, Francisco Cordeiro. Aprendizagem em Museus com Uso de Tecnologias Digitais e Realidade Virtual. Rev. Museu Virtual, Volume 1, nº 1,jan/dez de 2010.

MUSEU THÉO BRANDÃO DE ANTROPOLOGIA E FOLCLORE. Tour Virtual. (s/d). Disponível em: <http://www.mtb.ufal.br/inicial/> acessado em: 02 abr 2021

ALMEIDA, Adriana Mortara. O contexto do visitante na experiência museal: semelhanças e diferenças entre museus de ciência e de arte. História, Ciências, Saúde – Manguinhos, v. 12 (suplemento), p. 31-53, 2005.

PADILHA, Renata Cardozo; CAFÉ, Lígia;SILVA, Edna Lúcia da. O papel das instituições museológicas na sociedade da informação/conhecimento. Perspectivas em Ciência da Informação, v.19, n.2, p.68-82, abr./jun. 2014

Relatório de impacto da pandemia e repositório COVID-19 para os museus

Relatório de impacto da pandemia e repositório COVID-19 para os museus

Rocha, B. F. R. (2017). Conhecendo os museus virtuais e cibermuseus: aplicativo ‘Fala Sério’. Museologia &Amp; Interdisciplinaridade, 6(11), 241–250. https://doi.org/10.26512/museologia.v6i11.17702

CASA D'ARTE: EXPERIÊNCIAS EM REDES DE CULTURA NA ILHA DE UPAON-AÇU, MARANHÃO

Luzenice Macedo Martins - luzenice@gmail.com[1]
Ana Elvira Barros Ferreira Lopes Bouéres - anaelvirabarros@gmail.com[2]

Palavras-chaves: Casa d'Arte, Pandemia, (r)existência, políticas públicas.

Resumo

O trabalho apresenta relato e reflexões sobre a atuação em rede do Casa d'Arte Centro de Cultura com o Instituto Maranhão Sustentável no contexto da pandemia da Covid-19. Essas organizações têm atuação conjunta reconhecida e certificada como Ponto de Cultura, em Raposa, um dos quatro municípios na Ilha de Upaon-Açu, Região Metropolitana de São Luís, Maranhão.

O Casa d'Arte é um espaço de cultura inspirado em processos e princípios de colaboração, dinâmico, confortável, interativo e sustentável. Possui ambiente de uso compartilhado – que visa também a construção de redes dinâmicas ao co-criar novos projetos (KWIATKOWSKI; BUCZYNSKI, 2011) em simbiose com o Instituto Maranhão Sustentável/IMAS (Associação de direito privado, de caráter socioambiental e cultural, cuja missão é afim).Seu eixo estruturador é o conceito de rede, configurando-se como um Pontão de Cultura (Política Nacional de Cultura Viva), autodeclarado, que segundo a Instrução Normativa nº1, de 7 de abril de 2015 é:

> entidade certificada como tal pelo Ministério da Cultura, de natureza ou finalidade cultural ou educativa que desenvolva, acompanhe e articule atividades culturais em parceria com as redes regionais, identitárias e temáticas de Pontos de Cultura e

> outras redes temáticas que se destinam à mobilização, à troca de experiências, ao desenvolvimento de ações conjuntas com governos locais e à articulação entre os diferentes Pontos de Cultura que poderão se agrupar em nível estadual, regional ou por áreas temáticas de interesse comum, visando à capacitação, ao mapeamento e a ações conjuntas;

Desde a declaração pública de situação de pandemia pela Organização Mundial da Saúde – OMS, em 11 de março de 2020, o Ponto, como é certificado, teve sua atuação prioritária voltada e focada na emergência sanitária.

De um lado, o Instituto Maranhão Sustentável/ IMAS, que atua para gerar produtos e serviços em bases sustentáveis em cinco dimensões do desenvolvimento (social, econômica, ambiental, institucional e cultural) reorientou seus projetos para ampliar alcance a famílias mais vulneráveis no contexto da emergência pandêmica. Assim, desenvolveu estratégia em rede com cerca de 30 outras organizações sociais de base comunitária da ilha do Maranhão e ofereceu assistência material a quase 3.000 famílias; entre as quais, cerca de 800 famílias estão no seu entorno e foram apoiadas em campanhas exclusivas do IMAS (IMAS, 2021). Em adição, desenvolveu novas tecnologias de baixo custo, como lavatório público, instalando prioritariamente nas comunidades onde atua em Raposa. De outro, o Casa d'Arte, que focou sua atuação para diálogo com coletivos, fóruns, conselhos culturais e governos compondo articulação e mobilização para organização e sistematização de propostas para a execução dos recursos da Lei de Emergência Cultural no Maranhão; sistematização de propostas por segmentos da cultura; assessoria técnica a artistas, segmentos e coletivos;e realização de Pré-Conferências de Cultura e da Conferência Popular Intermunicipal de Cultura da Ilha de Upaon-Açu: territórios de (r)existências(CONFERÊNCIA, 2020) compondo a rede de Conferências Populares de Cultura tecida em todo o país.

A pandemia de Covid 19, como é sabido, impactou a gestão da cultura, seja pública ou privada, no mundo todo. No Brasil, entretanto, a situação das instituições e lugares de cultura, já bem complicada devi-

do à falta de políticas públicas abrangentes e recursos desde a extinção do Ministério da Cultura do Brasil, em 2016, se agravou ainda mais. O aprofundamento da crise, a partir de então, deixou evidente que o governo federal atual não tem nenhum projeto articulado para a área, promovendo um desmonte sistemático das políticas do setor, restando apenas a habilidade de fomentar crises simultâneas e, infelizmente, em cadeia.

Contextualiza o Relatório Dez anos de Economia da Cultura no Brasil e os Impactos da Covid-19 (ITAÚ CULTURAL, 2020):

> Com o advento da pandemia, o setor cultural e criativo no Brasil enfrenta uma crise sem precedentes, o que torna urgente e indispensável a intervenção do Estado. Estamos falando de um universo de 7,1 milhões de trabalhadores no segundo trimestre de 2020 e de mais de 147 mil empresas criativas em 2017, segundo o Painel de Dados do Observatório. Sem a adoção de medidas econômicas e regulatórias emergenciais, é possível que milhares de profissionais, empresas e organizações culturais, de diferentes portes, que atuam em todas as etapas e elos da cadeia produtiva da cultura – criação, produção, difusão/distribuição e fruição/consumo – não sobrevivam à crise.

A relevância da cultura, em sua dimensão simbólica e econômica, nem sempre tem sido reconhecida do ponto de vista das políticas públicas. É um desafio constante assegurar que os investimentos públicos diretos sejam mantidos (não contingenciados ou reduzidos), mas também que sejam bem executados.

A dificuldade de execução orçamentária, detectada em diferentes graus nas esferas federal, estadual e municipal, é uma fragilidade assinalada neste primeiro capítulo e requer atenção por parte dos gestores públicos.

Destaque-se que os impactos do distanciamento social no setor cultural, um dos primeiros a parar, persistem e estamos longe de recuperar os postos de trabalho perdidos no segmento. Pesquisa recente do Painel de Dados do Observatório Itaú Cultural (ITAÚ CULTURAL, 2020) mostrou que um em cada dois profissionais da cultura perdeu trabalho em 2020, especificamente entre os trabalhadores de cinema, música, fotografia, rádio e TV houve perda de 43.845 postos de trabalho (uma retração de 38,71%). O setor editorial, por sua vez, perdeu

7.994 postos (queda de 76,85%), e o setor de artes cênicas e artes visuais viu 97.823 postos de trabalho sumirem (encolhimento de 43%).

Apesar desses dados iniciais, é ainda bem difícil mensurar os impactos da pandemia em termos absolutos na economia criativa, visto que esta abriga setores bem diferentes entre si, com modelos de negócios e profissionais díspares. Somado a isso, temos que pressupor a histórica carência de dados que sirvam de referência, também devido ao alto grau de informalidade do setor.

Levando-se em conta essas limitações verificou-se, em linhas gerais, uma busca interna de adaptação de modos de funcionamento e modelos de negócios ao período pandêmico para garantir a continuidade das ações, mas ainda permanece um alto grau de incerteza.

Ainda assim, o setor criativo tem dedicado tempo ao desenvolvimento de produtos e projetos inéditos, revisado despesas frente à queda de receitas, além de desenvolver iniciativas de formação e treinamento, investindo também na prestação de serviços online e estudado novos mecanismos de relacionamento com o público. Já se observa tendência de que os eventos aconteçam no formato híbrido, que articula público presencial e virtual. De um lado, o formato possibilita maior acesso a segmento de públicos que tem acesso à internet; encurta distâncias físicas e permite escolher experiência diversificadas. De outro, o desafio com o qual convivemos, de assegurar direitos culturais a comunidades mais vulneráveis, ainda excluídas digitalmente, se intensifica. Para além disso, assegurar sustentabilidade financeira nesse contexto, bem como celebrações e rituais culturais ancestrais fortemente arraigados em modelos de cooperação comunitária presencial, merecem estudos e atenção acurados.

Mesmo se caracterizando como uma ampla movimentação política de reação à pandemia no setor cultural, a Lei Aldir Blanc (Lei Federal nº 14.017/2020) encontrou muitos Estados e Municípios pouco estruturados para sua implementação, sem o Sistema Municipal de Cultura instituído, com instrumentos de gestão tradicionais, sem corpo técnico e experiência, os quais prejudicaram a celeridade dos processos e o consequente repasse de verbas a quem de direito.

Explica (RABELO, 2020):

> A incompreensão acerca dos direitos culturais, da diferença entre apoiar uma manifestação cultural e fazer uma licitação de obra pública, das peculiaridades da contratação de artistas, grupos e coletivos, da informalidade inerente ao setor, da necessidade de adequar os procedimentos administrativos às especificidades da gestão e políticas culturais parecem ser pontos sensíveis que, agora, emergem nas dificuldades de execução da lei Aldir Blanc.
>
> O Sistema de Informações e Indicadores Culturais é um exemplo. O sistema, que serviria para identificar quem são e onde estão os agentes culturais, apesar de previsto como um dos elementos do SNC, nunca foi implementado como deveria. Tal sistema seria, hoje, fundamental para fazer o dinheiro chegar a quem realmente precisa, evitando a atual corrida para tentar mapear um setor imenso e complexo.
>
> A própria lei federal de regulamentação do SNC, prevista como obrigatória no parágrafo terceiro do art. 216-A da Constituição Federal desde 2012, caso existisse, com certeza minimizaria os problemas encontrados para transferência do recurso da Aldir Blanc para Estados e Municípios, dispondo, de forma prévia, as regras de prestação de contas, de controle e de fiscalização.
>
> O que ocorre, no entanto, pelo total descaso e abandono do SNC durante todos esses anos, é a corrida da União, Estados e Municípios para "trocar o pneu com o carro andando", em uma luta – bem intencionada – para fazer valer esse recurso tão importante e urgente para o setor.
>
> O problema não é a lei Aldir Blanc. O problema, a meu ver, são os anos de descaso com a gestão e política culturais brasileiras, o que culminou em uma atrofia jurídica-normativa-administrativa nos órgãos responsáveis pela cultura, que encontram imensas dificuldades ao tentar aplicar o dinheiro, esperado, justo e urgente que receberam para amparar a cultura do país.

O tamanho da crise pandêmica está exigindo, mais que nunca, a união de esforços, estratégia e, principalmente, inovação; sobremaneira no setor público, chamado não mais apenas como fomentador, mas também como regulador e incentivador a curto, médio e longo prazos.

Nesse cenário, os agentes culturais articularam redes de diálogos e estado de conferência permanente como medida de (r)existência

e estratégia de fortalecimento e reconstrução das políticas culturais. Assim, adotando mecanismos de escuta ativa, consenso progressivo e acordo popular para dar base metodológica a conferências populares em todo o Brasil. Em Manifesto estatuem:

> A cultura convida o Brasil a re-existir, a se reencontrar, a se re-encantar, a reinventar sentidos utópicos para construir um mundo melhor, que tenha como horizonte um reencontro do povo brasileiro com aquilo que nos tem feito especiais ao planeta.
>
> (...)
>
> Nesses tempos que correm, as artes e a cultura devem assumir um papel político central. São elas as dimensões vitais para a reinvenção do mundo e da vida em sociedade.

Como resultado, considerando o ineditismo da atuação em meio a um contexto de pandemia, pudemos protagonizar essas articulações em nossos territórios culturais. Como bem tem observado BENTES (2013), a produção cultural contemporânea tem passado por uma mudança no seu eixo, com novas interterritorialidades, mediações e protagonistas e tem sido permeada por um conjunto de recursos advindos das novas mídias. São movimentos socioculturais, expressões e estilos nascidos em ambientes não-hierárquicos, ressignificando as já bem conhecidas tecnologias de cooperação comunitárias, mas que hoje contam com a força das múltiplas mídias, do audiovisual.São territórios e grupos culturais de (r)existências, complexidades, ambiguidades, informalidades, de redes de criação descurtinando o protagonismo das comunidades rurais e da periferia.

Sobre redes socioculturais Bentes (2014) reflete:

> Como dar suporte a essas redes socioculturais?
>
> Estamos vivendo uma reestruturação produtiva, e na cultura isso é claro, a cultura é hoje o lugar do trabalho informal (não assalariado), com o primado do trabalho imaterial, grupos, redes, movimentos que trabalham com informação, comunicação, arte, conhecimento e que não estão nas grandes corporações. Seria preciso pensar novas agendas estratégicas, sem as forças imediatistas do mercado, nem as decisões centralizadas demais do Estado. Uma radicalização da democracia estimulando a produtividade social.

Referidos movimentos socioculturais já entenderam que efetividade dos direitos culturais está rodeada pela luta e pelo conflito de

interesses,guardando uma relação dialética com várias circunstâncias históricas, no sentido de conquistas progressivas de condições para a sua implementação. Assim, os direitos culturais não são algo dado e com o qual pode uma sociedade conformar-se porque nunca – ou raramente – eles estão garantidos para todos. Sempre podem sofrer algum tipo de recuo. Nesse contexto são sempre atuais as palavras de Von Ihering (2001) para quem "a vida do direito é a luta; a luta dos povos, dos governos, das classes sociais, dos indivíduos".

No plano mais imediato do formalismo jurídico-político, pode-se afirmar que se tem empreendido uma luta singular no sentido de elaborar e efetivar, no Brasil, uma Carta Magna de teor social, e especialmente cultural, o que, sem dúvida, representa um avanço a ser considerado em relação à nossa formação social e história. Contudo, deve-se reconhecer que a realidade de nosso país representa uma profunda contradição com os ideais proclamados e lavrados na"Constituição cidadã", promulgada em 5 de outubro de 1988.

A nossa condição de Ponto de Cultura, que alberga todas as linguagens artísticas e desenvolve incidência política, nos tem conferido visão sistêmica das políticas culturais nos territórios em que atuamos. Composto por um coletivo com experiência e desempenho diversificado, buscamos experenciar com liberdade as múltiplas possibilidades de articulação advindas desse momento histórico. Assim, participamos de múltiplos fóruns de segmentos culturais como os de artes visuais, cênicas, pontos de memória e cultura, música, fóruns municipais de cultura, entre outros; como medida para contribuirmos com o debate e atualização das demandas dos setores sob a ótica de um Ponto de Cultura fora dos eixos convencionais de fruição, produção e difusão cultural.

Destaque-se que o Programa Cultura Viva em sua pujança não nos alcançou. No Estado do Maranhão temos dedicado esforços para desenvolver incidência política para rearticular e desenvolver novas estratégias para o cumprimento dos fins da Lei de Cultura Viva, mas com pouca repercussão. Ainda assim, seu legado nos influencia na busca

constante e diversificada de mecanismos de autossustentação e liberdade do fazer cultural.

Em adição, decorrente das articulações no contexto da pandemia, pudemos contribuir com a emissão de recomendações ao Governo do Maranhão para aplicação dos recursos da Lei de Emergência Cultural (Lei Federal nº 14.017/2020) no Estado. Decorreu-se, naturalmente, num movimento de articulação e mobilização inédito na história recente do Maranhão e do Brasil, com os fazedores de cultura usando recursos das Tecnologias de Informação e Comunicação para amplificar as demandas da cadeia cultural composto por debates, fóruns, cursos, vivências e interlocuções, entre outras experiências.

No município onde temos sede, Raposa, o menor e mais empobrecido da Ilha do Maranhão, atuamos oferecendo suporte técnico (Elaboração de Minutas de Leis e Ofícios, Organização de Cadastros virtuais, Orientação de acessos aos recursos, etc.) ao Fórum de Cultura que compomos, como instrumento de pressão junto à Prefeitura Municipal para adoção das medidas necessárias ao cumprimento dos requisitos para assegurar os recursos advindos da Lei de Emergência Cultural sem, entretanto, lograr êxito: este município foi o único da Ilha que não assegurou os recursos da referida lei, tão pouco adotou ações de emergência no bojo da política de cultura para apoio aos fazedores de cultura locais.

Destaque-se, entre as ações que conseguimos realizar fruto dessa articulação em rede, a realização de duas Pré-Conferências virtuais e a consequente Conferência Popular de Cultura da Ilha de Upaon-Açu, abrangendo quatro municípios, que nos legou debate profundo e qualificado acerca das demandas dos nossos territórios culturais, vez que nos debruçamos sobre temas da contemporaneidade, como: a) Produção Cultural, Inter territorialidade, Cooperação e Redes Colaborativas; b) Leis de Incentivo, Lei Aldir Blanc e Outros Instrumento da Política Cultural; c) Cultura, Diversidade e Inclusão: Ações Afirmativas e Políticas Identitárias; e d) Arte, Educação, Formação e Juventude. Com isso, pudemos pautar e intensificar esforços para exigir política de descentralização e democratização do fomento e difusão cultural,

que assegure mapeamento e realização de busca ativa nos territórios, compreendendo suas especificidades municipais e das mesorregiões.

Especialmente, reclamamos na Conferência Popular da Região Metropolitana de São Luís o reconhecimento dos equipamentos comunitários/populares como parte do Sistema Estadual de Cultura, garantindo a autonomia da dinâmica própria dos espaços e dos territórios, sendo papel do Estado garantir subsídios para sua manutenção, como bem já prevê a Lei de Cultura Viva (BRASIL, 2014), pouco reconhecida e implementada em decorrência do desmonte do Programa Cultura Viva, cuja modelação dinâmica, tendo rizoma como metáfora da organização em rede, representou um avanço num percurso de fortalecer presenças de trajetórias históricas dos fazedores de cultural (BARBOSA & CALEBRE, 2011).

O legado está em curso. As mobilizações se arrefeceram, temporariamente, em decorrência dos fazedores de cultura terem se engajado para atender as chamadas públicas da Lei de Emergência Cultural no Estado. Em nível local, o Fórum de Cultura de Raposa, renovou-se e já se reuniu com os novos gestores públicos locais exigindo as medidas para busca de alternativas, para medidas de apoio aos fazedores de cultura no município.

Além disso, convive-se com o impasse imposto pela pandemia e a continuidade da manutenção do apoio advindo da Lei de Emergência Cultural, que precisa ter medida para alargar seu prazo de execução, o que repercutirá em todo o Brasil. Para isso, tramita no Congresso Nacional Projeto de Lei nº795/ 2021, que altera a Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020 – Lei Aldir Blanc, para estender a prorrogação do auxílio emergencial aos trabalhadores e trabalhadoras da cultura e para prorrogar o prazo de utilização dos recursos por Estados e Municípios.

E com a imperiosa necessidade que se mantenha o estado de conferência permanente para que resgatemos, o que bem defende TURINO (2014) em múltiplas análises do Programa Cultura Viva: um caráter de Estado-Rede (segundo Castells) que se orienta para a melhoria do bem-estar baseado em integração de redes de cooperação e governança e Estado Ampliado (segundo Gramsci), inspirado à imagem do seu povo e em toda a sua radicalidade.

Isso é especialmente desafiador no contexto de desmonte do Sistema Nacional de Cultura, em que o Ministério da Cultura foi extinto e rebaixado à Secretaria do Ministério do Turismo em 2019. Um conjunto de medidas como censura, retenção de processos, cortes orçamentários dão conta desse cenário. A exemplo, quando apresentado, o Projeto de Lei Orçamentário para 2021, previa cortes da ordem de 78% do Orçamento do setor, restando recursos da ordem de R$2 bilhões.

Os desafios dos fazedores de cultura são complexos e já são perceptíveis esforços para avaliá-los. Em recente pesquisa da UNESCO (2020) sobre a percepção dos impactos da Covid-19 nos setores cultural e criativo do Brasil, os fazedores de cultural apontaram o seguinte:

> Além de auxílio financeiro, entre março e julho, 18,69% dos respondentes informaram que gostariam de obter acesso a informações direcionadas ao setor. A segunda necessidade apontada foi a participação em redes/networking, com 17,53%. A terceira necessidade foi a de acesso a informações sobre o que fazer no processo de reabertura. É de ressaltar que o apoio psicológico obteve 13,73% das respostas, quase igual aos 13,88% dos que responderamhaver necessidade de consultoria e os 12,96% que necessitam de treinamento.

Como se vê, a participação em redes colaborativas segue sendo uma tendência no setor cultural, vez que se apoia em modelos horizontais de relacionamento, o que encontra pleno abrigo nos modos de fazer cultural: emancipatório e libertário.De um lado, o enfrentamento necessário para o desmonte em curso; de outro, a solidariedade necessária para re-existir a esse estado de coisas. E como bem manifesta a Conferência Popular de Cultura: as culturas resistem, reúnem, revivem, revelam, mobilizam, dizem quem somos e o que queremos da vida.

Referências

AMARAL, Rodrigo Correa do et all. Org. Pesquisa de percepção dos impactos da Covid-19 nos setores cultural e criativo do Brasil. UNESCO. 2020. Disponível em https://iccscovid19.com.br/. Acessado em 09 abr. 2021.

BARBOSA, Frederico e CALEBRE, Lia (orgs.). Pontos de cultura: olhares sobre o Programa Cultura Viva, Brasília: Ipea, 2011. 245 p.

BENTES, Ivana. Collaborative networks in theproductiveprecarial. JournalofLatin American Cultural Studies. Travessia, 22:1, p.27-40, 2013.

BENTES, Ivana. Redes colaborativas e pensamento p2p: a dobra brasileira. P2P &inov. Rio de Janeiro, RJ, v. 1 n. 1, set./dez. 2014.

BRASIL, Lei nº 13.018, de 22 de julho de 2014.Institui a Política Nacional de Cultura Viva e dá outras providências (Lei de Cultura Viva). Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/l13018.htm. Acessado em: 05 fev. 2021.

BRASIL, Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020 (Lei Aldir Blanc). Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020. Disponível em https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/lei-n-14.017-de-29-de-junho-de-2020-264166628. Acessado em: 05 fev. 2021.

CONFERÊNCIA POPULAR INTERMUNICIPAL DE CULTURA DA ILHA DE UPAON-AÇU: Territórios de (r)existências. Disponível em https://fb.watch/3om0OM51gV/. Acessado em: 01 fev. 2021.

CONFERÊNCIA POPULAR DE CULTURA. Disponível em http://conferenciapopulardecultura.org/. Acessado em: 10 abr. 2021.

IHERING. Rudolf von. A luta pelo direito. São Paulo: MantinClaret, 2001.

INSTITUTO MARANHÃO SUSTENTÁVEL. Ações Covid-19: Projeto Vidas em Conexão. Disponível em https://www.maranhaosustentavel.org.br/vidas-em-conexao. Acessado em 05 mar. 2021.

ITAÚ CULTURAL. Dez anos de Economia da Cultura no Brasil e os Impactos da Covid-19: um relatório a partir do painel de dados do observatório Itaú Cultural. – São Paulo : Itaú Cultural, 2020. 10 Mb ;ePub

OBSERVATÓRIO de Economia Criativa da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. OBEC-BA. Pesquisa Impactos da Covid-19 na Economia Criativahttps://ufrb.edu.br/proext/economiacriativa-covid19.

RABELO, Cecilia. Lei Aldir Blanc: onde está o problema? SECULT.2020. Disponível emhttps://www.secult.ce.gov.br/2020/08/04/opiniao-lei-aldir-blanc-onde-esta-o-problema-por-cecilia-rabelo/

SENADO FEDERAL. Projeto de Lei nº795, de 2021. Altera a Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020 – Lei Aldir Blanc, para estender a prorrogação do auxílio emergencial aos trabalhadores e trabalhadoras da cultura e para prorrogar o prazo de utilização dos recursos por Estados e Municípios. Disponível em https://www25.senado.leg.br/web/atividade/materias/-/materia/147263. Acessado em 08 abr. 2021.

TURINO, Célio. Entrevista com Célio Turino. Políticas Culturais em Revista, 2(7), p. 282-285, 2014.

KWIATKOWSKI, A; BUCZYNSKI, B. Coworking: Building community as a space catalyst.: Fort Collins, CO, USA: Cohere, 2011.38p.

O FAZER FESTIVO NO ESPAÇO/TEMPO DA MARUJADA DE TRACUATEUA (PA) EM TEMPOS DE PANDEMIA

Hygo da Silva Palheta – palhetahygo@gmail.com[1]
Adriano Diego Oliveira Ribeiro – adri_die197@yahoo.com.br[2]

Palavras-chaves: Fazer Festivo; Marujada; Pandemia.

Resumo

O presente trabalho faz alusão ao fazer festivo presente na Marujada de Tracuateua (PA) que em todos os anos, no mês de janeiro, desde 1947 é realizada a com todas as suas tradições, elementos festivos e celebrações com grandes aglomerações nas ruas da cidade. Com o contexto pandêmico da COVID-19, a festa teve que passar por adaptações em 2021. O objetivo da pesquisa é relatar como a festa tracuateuense fez-se presente em tempos de pandemia. Para a construção do artigo, recorreu-se à pesquisa bibliográfica e entrevista com um marujo da organização e associado. Foi analisado também as determinações adotadas pela associação. As adaptações para manter a presença do espírito festivo corresponde a forma que a gestão da Marujada, a Associação da Marujada de São Sebastião e São Benedito de Tracuateua, encontrou para fazer presente a manifestação cultural mais aguardada pelos moradores do município. O uso da tecnologia (Datashow) esteve presente nessas adaptações, bem como, o

[1] Bacharel em Turismo (UFPa), especialista em Empreendedorismo e Competitividade em Negócios Turísticos (UFPa).
[2] Bacharel em Administração (FACI-FGV), Graduado em Licenciatura em Educação Física (UFPa). Especialista em Treinamento Desportivo, pós-graduando em Musculação e Condicionamento Físico e em Educação, Cultura e Diversidade (UNIASSELVI).

seguimento dos protocolos de distanciamento social exigidos pela Organização Mundial de Saúde (OMS), sendo respeitados e proporcionando um ambiente seguro para os participantes.

Introdução

Considerando o contexto de pandemia pela Covid-19, todos os eventos e serviços sofreram modificações consideráveis em prol de conter a contaminação, seguindo as orientações da OMS (Organização Mundial da Saúde), mediante a aplicação de decretos estaduais e municipais. Desta forma, a Marujada da cidade de Tracuateua (PA) no estado do Pará acabou sofrendo mudanças de protocolos, desde a gestão até modo do Fazer Festivo em seu Espaço/Tempo cultural. A Marujada acontece todos os anos de 18 a 21 de janeiro em homenagem a São Benedito e a São Sebastião, o interior antes era vinculado à cidade de Bragança e foi emancipado politicamente em 1994 (IBGE, 2021).

O próprio surgimento da festividade da Marujada deu-se por conta de uma contingência logística. A festa teve origem na cidade a qual era agregada, com resquícios da festividade de São Benedito (Bragança). Já em Tracuateua, a alusão é ao padroeiro da cidade; São Sebastião. Historicamente a Festa da Marujada era sediada na cidade bragantina, e todos os anos era feita uma apresentação na antiga vila de Tracuateua como forma de homenagens, de benção, devoção e fé àquela região distante do centro da festa.

Em 1946, os organizadores não puderam ir por conta de transporte, desde então, algumas pessoas mais antigas e influentes criaram a Associação da Marujada de São Sebastião e São Benedito de Tracuateua. No ano seguinte (1947), a vila teve sua primeira Marujada.É a única com dois santos e, desta forma, há um fazer festivo regido por sua construção temporal do que permeia a organização e participação. Diante disso, é pertinente que tal análise tenha se centrado em como essa organização e o fazer festivo tiveram que sofrer essas adaptações desde seu planejamento até sua concepção enquanto festividade. Ou seja, como toda a conjuntura dessa gestão cultural caminhou para que o festivo e a religiosidade acontecesse no cenário pandêmico.

Para a construção do artigo, recorreu-se à pesquisa bibliográfica e entrevista (MINAYO, 2007) com um marujo da organização e associado. Foi analisado também as determinações adotadas pela associação. Trazendo um comparativo entre a Marujada em tempos normais e este, na pandemia.

O trabalho sintetizou uma abordagem do fazer festivo no espaço tempo destacando as principais adaptações frente às contingências locais, considerando as recomendações de saúde. Obviamente que todos os setores da engrenagem da marujada tiveram que ter suas adaptações, pois trata-se de um fazer festivo de aglomerações, missas, procissões, promessas, danças, festas, refeições compartilhadas. Enfim, uma cultura empregada de signos e simbologias que em tempos normais é fortalecido pelo que reflete a singularidade e também visível como atrativo cultural e turístico da região do salgado paraense.

Festa e Fazer Festivo

A festa é um momento de lazer de um grupo de pessoas ou de uma sociedade. É um momento vivo o ano inteiro, sendo seu acontecer apenas em um momento determinado num dado período de tempo. Segundo Bueno (2008), o tempo de festa é tempo de confraternização e celebração de algo esperado para ser comemorado. Mas, mais que lazer, a festa possui significados e por trás dela existem sentimentos sentidos por quem a realiza. Conforme Ferretti (2007), no norte brasileiro as festas são mais do que meras brincadeiras, se revelam sentidos de religiosidade.

De acordo com Caillois (1989) e Amaral (1998), no tempo de festa tudo é festa, assim o espaço festivo é revestido de elementos propícios do exagero, à tramitação da rotina exaltando aspectos do cotidiano que se quer celebrar. De tal modo, segundo Amaral (1998) e Ferretti (2007), a festa une as pessoas, gera solidariedade e fortalece as amizades pela/na participação do espaço-tempo festivo, inclusive entre pessoas que se conhecem durante o festejar. Logo, conforme os autores, a festa fortalece os laços sociais e é uma forma encontrada de aproveitar o tempo que não condiz com o do cotidiano.

Festejar é a oportunidade encontrada pelo homem de se satisfazer no seu tempo livre, exaltar a cultura que o rodeia e se sentir vivo no meio em que vive; "Assim, numa convivência solidária, em diferentes modos de ser e viver, os homens criam, imaginam e inventam formas de sustentar o humano no social [...]" (BUENO, 2008, p. 06). E por isso, a festividade é um acontecer que se vive o ano inteiro pela população.

Ao terminar de um ano, começa a se pensar no próximo período festivo (AMARAL, 1998). Nesse acontecer, o espaço se exprime por um sentimento e sentido de alegria e felicidade que no interior da festa distrai e distancia as pessoas de suas obrigações. Daí o espaço-tempo de festejar se reveste em festividade no cerimonial e regozijo, assim, na festa tudo é alegria, vive-se intensamente dias únicos e esperados (CAILLOIS, 2015).

Nessa direção, segundo Ferretti (2007), festa é caracterizada pelo coletivo social, não apenas em relação à presença, mas também a participação, esse é o principal elemento que diferencia a festa de outro espetáculo. O tempo de festa, onde tudo é voltado para a festa, é composto por um conjunto de relações, sendo elas: econômicas, políticas, artísticas, culturais, religiosas, etc.

As relações são interdependentes na hora do fazer festivo, sendo a interação dessas relações a força que move esse fazer festivo ao longo do tempo histórico promovendo a pertinência da continuidade ou não de uma dada festa (AMARAL, 1998). Dessa forma, é possível buscar o fazer festivo pela/na maneira pela qual sujeitos organizam e participam da festa, complementam assim, Da Matta (1997) e Bueno (2008).

Apesar dos afazeres feitos por quem organiza a festa, ela não se traduz como uma forma de trabalho. Conforme Ferretti (2007), sobre o fazer festivo deve-se procurar entender o sentido da organização e participação da/na festa, pois quando esse sentido se expressa como dever e obrigação, a festividade se revela como substituição de elos humanos e sociais vinculados a dimensão da religiosidade.

A partir de Da Matta (1998), pode-se ponderar o fazer festivo pelo/no entusiasmo e finalidade de organização e planejamento da festa. Segundo o autor, para os sujeitos que se organizam para fazer a festa, o planejamento e execução do/no espaço-tempo não exprime cansaço ou/e limites, mas existe o ímpeto conjunto do dever-satisfação pela realização da festividade, sendo esse expresso pela vontade conjunta de realizar a melhoria a cada ano, resultando na coletividade das pessoas que se dedicam para a festa.

Essa vontade conjunta propicia que a festa possua uma aglomeração de elementos que são trazidos no cerimonial e regozijo do/pelo espaço-tempo da festividade que dão sentido a sua existência. Dos laços de uma coletividade é que dá continuidade à dada festa, ou seja, a festa vive porque existe o anseio de festejar. As pessoas se unem colocando em prática os seus desejos de festejar. Assim, as festas possuem aspectos culturais e a riqueza em seu modo de festejar, como: cores, objetos, músicas, danças, alimentos e vestimentas. Elementos com significados próprios que podem tornam a festa peculiar e atrativa para a população e visitantes.

Assim, a festividade não apresenta apenas o significado de pessoas saírem às ruas para dançar e cantar ou esbanjarem alimentos e bebidas. Segundo Caillois (2015, p. 38) "A festa representa um conjunto muito mais complexo". Ela possui o significado de pertencimento ao local de origem, da persistência de (re) existir, da união da sociedade e o de bem-estar gerado para a população.

Segundo Santos e Kinn (2013, p. 226), "No modo de vida camponês, como em muitos outros, a festa embora seja uma tradição, é um momento de ruptura do cotidiano, de reprodução social e de expressão [...]". Ela se apresenta como uma forma de expressar a tradição enraizada na cultura local.

Esse enraizamento cultural não prescinde a modificação dos elementos do festejo, pois, conforme Castro (2009) e Bueno (2008), por estarem envoltas em interações econômicas, políticas, religiosas, sociais, culturais, etc., os elementos do fazer festivo estão possíveis das modificações provenientes dessas interações, isso porque, destaca Ortiz (1980, p. 8), não existir "[...] uma identidade autêntica, mas uma pluralidade de identidades, construídas por diferentes grupos sociais

em diferentes momentos". Mas por sua continuidade no tempo histórico de um local, a permanência da festa indica que a modificação de seus elementos lhe dá pertinência por manter a existência da anuidade de uma coletividade em dado local ao expressar o que no/do cotidiano dessa coletividade merece ser celebrado, comemorado.

A partir de Delgado (2012, p. 41), ao se manter ao longo do tempo a festa como expressão cultural "[...] não pode ser cristalizada, esse fator levaria a verdadeira descaracterização e a morte de sua representatividade". De acordo com Barreto (2000), a relação cultural se apresenta na forma de vivência de um dado grupo social, o cotidiano constitui uma maneira de expressão cultural inserida em hábitos simples do contexto diário desse grupo.

A Festa de Tracuateua em Tempos Normais

Em 1947 ocorreu a primeira Marujada de Tracuateua, em um simples Barracão de palha, construído ao lado da igreja matriz, pelo juiz da festividade, Senhor Joaquim, apelidado na cidade de "Xeréu", e pela juíza Maria Pinheiro de Melo. Inicialmente a festividade foi celebrada com poucos pares de músicos e poucos marujos do grupo criado pelo senhor Cândido Oliveira, sendo a festa realizada apenas para o padroeiro da cidade, São Sebastião.

Após um período de tempo, foi criado um segundo grupo da Marujada fundado por José Olegário, a partir daí passou a se festejar também para Santo da marujada, São Benedito (PINHEIRO, 2017). Até hoje a festa da Marujada em Tracuateua é festejada para São Benedito e São Sebastião.Em torno desses dois Santos católicos, a festividade da Marujada de Tracuateua, sendo essa um acontecimento de celebração e cerimoniais realizados entre 18 e 21 de janeiro, que reúne momentos de reza e dança realizadas em forma de cortejo nas ruas da cidade e na praça matriz; de missa na igreja central e encontros devotivos no Barracão da Marujada. Assim, todos os anos, nos meses de janeiro, marujos e marujas tracuateuenses dançam ritmos característicos do festejo e os demais participantes fazem a devoção aos Santos homenageados.

No interior do espaço-tempo da festividade da Marujada, os dias do fazer festivo se realizam a partir do dia 18 de janeiro, que é destinado ao preparo da festa, ao último ensaio das danças, ao levantamento dos mastrosdos Santos e às decorações da praça e do Barracão (OLIVEIRA, 2012). Os ensaios são importantes para que novos marujos, pessoas que dançam a marujada, aprendam os passos e para que os antigos relembrem.

O dia 19 de janeiro é destinado para o Santo da marujada, São Benedito. As marujas vestem-se de saia vermelha e camisa branca e os marujos todos de branco, as cores do santo. Neste dia, ocorre a missa pela manhã, as danças, as refeições e as rezas de agradecimento para os juízes de São Benedito, todos esses atos acontecem no Barracão (OLIVEIRA, 2012). Os juízes financiam maior parte da festividade.

No dia 20 de janeiro a festa também inicia com a missa, neste dia as marujas vestem saia azul e blusa branca e os marujos calça branca e camisa azul em homenagem ao padroeiro da cidade: São Sebastião. Ocorre a missa pela manhã e depois os marujos vão ao Barracão dançar, fazer suas refeições, rezar e agradecer aos juízes de São Sebastião.

No dia 20, pela tarde, ocorre uma tradicional procissão pelas ruas da cidade. Depois os marujos retornam ao Barracão para dançar até tarde da noite (OLIVEIRA, 2012).O dia 21 de janeiro é chamado de "varrição". Esse dia ocorre a derrubada dos mastros e os participantes podem escolher, entre as cores dos santos da marujada, a cor que quer usar.

Neste dia ocorre a missa para celebrar o fim da festividade (OLIVEIRA, 2012). Em todos os dias os marujos dançam descalços, os homens sem enfeites além das roupas e as mulheres livres para abusarem dos enfeites, essa escolha ficam a critério das marujas, todas as investiduras em joias e ornamentação são adquiridas durante o ano.

O Fazer Festivo Tradicional em Tracuateua

A marujada se apresenta como uma festa atrelada ao catolicismo e Tracuateua adotou a festividade devido à forte influência católica presente nos moradores do município (PINHEIRO, 2017). Sendo essa festividade constituída por afazeres que se exprimem em cerimoniais e celebrações que não se restringem às liturgias da doutrina da Igreja Católica.

Alguns dos cerimoniais presentes na Marujada são os levantamentos dos mastros realizados no dia 18, as missas para os Santos patronos da festa, os cortejos dos juízes dos Santos, as danças e refeições (ambas são realizadas no salão da marujada, conhecido como Barracão), e a varrição (como é conhecido o último dia da festividade. Todos esses fazerem configuram o cenário de fé e devoção da manifestação cultural em Tracuateua.

Esses fazeres vinculam-se à organização da condução e participação do ato de festejar mais propriamente dito, ou seja, aquilo que é feito para iniciar e terminar o tempo de festa, logo, onde o acontecer da festividade se efetiva em plenitude, por permitir o encontro, o compartilhamento, a amizade, etc.

Os "fazedores" da festa são os sujeitos responsáveis pelo mantimento da tradição da festa, para que ela não se perca com o tempo ou para que ela não se transforme de maneira tão rápida, ou seja, mantendo a tradição, assim, percebe-se que o homem relaciona a festa às simbologias de modo a sustentar a tradição presente em sua localidade (BUENO, 2008).

O capitão e o vice capitão são os responsáveis pelo mantimento da ordem da festividade e de supervisionar os marujos. Os trajes têm que estar adequados, calça, camisa, chapéu, pés descalços, sem pulseiras, brincos ou qualquer outro tipo de acessório predominante de um marujo da festa tracuateuense.Estão inseridas na classe de "fazedores" a capitoa e a vice capitoa, estas estão para manterem a ordem entre as marujas.A capitoa com a vice capitoa verificam se todas as marujas estão de acordo quanto as suas vestimentas, saia e camisola, e se estão descalças.

A cabeça de linha e sua vice também entram no papel de "fazedores", são elas que mantêm a ordem das fileiras, cuidam do alinhamento de marujas e não permitem que fiquem desestruturadas. A participação do Padre tem sua importância perante a condução das missas realizadas todas as manhãs da festividade, tais missas seguem o mesmo ritual de outras, a única diferença é no final a inserção da reza do Bendito.

São os fazedores que deixam viva a tradição de seus antepassados, sendo a introspecção dessa tradição resultante de experiências dos sujeitos do fazer festivo que internalizam o espaço-tempo da festa e

o sentido da festividade. Esse pensamento coaduna com Amaral (1998) que afirma não ser apenas o planejamento ou a presença na festa que têm relevância histórica e constitutiva, mas essa participação dos sujeitos que fazem a festa ocorrer é o que se sobressai a outros espetáculos.

A maior parte do festejo está totalmente disposta na dança, é bem observado que a maior parte do tempo, marujos e marujas, encontram-se no Barracão, em forma de agradecimento, perpetuando entre rodas, valseios e xotes, culminando e mesclando entre rezas e movimentos dançados.

Como centro das rezas de agradecimentos temos o Barracão, não há uma relação definida entre os momentos de agradecimentos na dança e reza, segundo os participantes, são ações imbricadas umas às outras. A própria participação dos sujeitos já é alguma forma de agradecimento, estando ligados às graças alcançadas ou não. Embora haja o momento do Bendito e de agradecimentos aos Juízes pelo financiamento.

Como sinaliza Bueno (2008), toda riqueza está no seu modo do festejar – dança e vestimenta – significados e ressifignicados, tais formas no ensejo de alcances fazem parte desse cenário entre o sagrado e profano. Sobre o próprio espaço conseguido pela Associação da Marujada para que a festejo aconteça já salienta uma característica forte apontada por Bueno (2008), pois, mesmo quem faz a festa entende que em todo o momento de construção é um momento solidário e que fortalece laços sociais.

Este mesmo processo de concepção é pensado e estruturado para que todo o conglomerado de pessoas envolvidas reúna-se por uma única causa, logo, é perceptível a noção do humano-social em detrimento da Marujada. Nota-se com o que foi exposto que a festa de tracuateua é responsável por reunir um número considerável de pessoas em seus espaços promovendo aglomerações. Aglomerações estas que no presente momento não são possíveis se serem realizadas devido ao cenário de pandemia.

O Fazer Festivo e a uma nova Marujada Tracuateuense

Há uma diferenciação no fazer festivo entre “organizadores” e os “fazedores”. Além dessas locuções estabelecerem uma relação de

cargos a qual cada categoria exerce como dever, tanto gerencial quanto empírico, para que a comunidade como um todo seja contemplada com a festa. Afinal, as festas nessas regiões ultrapassam o lazer, nelas são inscritas as simbologias de sentimentos únicos para quem realiza, revelando sentido de religiosidade e devoção (FERRETI, 2007).

A autora ainda afirma que no tempo da festa, tudo é voltado para ela. São estabelecidos os conjuntos de relações: políticas, econômicas, artístico, cultural, religioso, etc, que se articulam e diferencie-se de outro espetáculo pela participação caraterizada no coletivo social. Depreende-se, que essas relações são determinantes e é a força que move ao longo do tempo histórico, promovendo a continuidade ou não de um fazer festivo (AMARAL, 1998). Consequentemente, é viável buscar o fazer festivo pelos sujeitos que organizam e participam da marujada.

A Marujada de dois Santos é festejada em quatro dias. Este ano a marujada teve o contexto totalmente modificado, assim, alguns ritos foram retirados ou ressignificados para os participantes e para quem apenas prestigia. Dito isto, não houve os ensaios dos marujos e das marujas, que eram encontros pré-festejo e já colocara a comunidade na expectativa do que seria apresentado nas procissões e danças.

A Marujada envolve muitas caminhadas e aglomerações, com contatos dos participantes e a maioria dos sujeitos (“fazedores”) são pessoas que permeiam tantos jovens quanto muitos idosos com seus cargos vitalícios (público vulnerável à Covid). Os cargos que promovem a manutenção da cultura na festa são repassados de pai para filho e de mão para filha, por conta disso, essas pessoas são praticamente todas idosas.

Em relação às missas, já havia a liberação através de decreto que possibilitava cultos religiosos que obedecessem às normas. Antes eram um dia para cada santo, em 2021, ocorreram duas missas (5h e 6h) em cada dia, com redução de fiéis. A iniciativa de se realizar duas missas por dia em dois horários diferentes foi uma forma da gestão responsável pela festa de diminuir o contato entre as pessoas. Mesmo em dois horários diferentes os protocolos de distanciamento social tiveram de ser respeitados com capacidade reduzida e distanciamento social.

No salão da festa (barracão) aconteceu apenas uma homenagem em rotatividade feita pelo presidente e outros membros (cargos) com uma mostra em vídeo (Datashow) a quem interessasse como funciona a festividade, a organização, a devoção, as promessas, a fé. No Salão da Marujada as cadeiras ficaram afastadas com distância mínima de um metro uma da outra, as pessoas obrigatoriamente deviam estar usando máscara para ter acesso a parte interna e a capacidade de pessoas também foi reduzida.

A praça matriz foi decorada e teve a ornamentação, levantamento e "derrubação" dos mastros (varrição). Foi a forma que a organização, junto aos sujeitos "fazedores" arrumaram para os festejos. Todos os fazeres festivos que tiveram presentes na nova configuração da festa por conta da pandemia, apesar de terem acontecido, não conseguiram substituir as experiências de um tempo normal. As pessoas sentem falta da vida e do cotidiano sem pandemia.

Os impactos da adaptação da Marujada no contexto pandêmico

Os investimentos deste ano foram mais baixos que em anos normais. Sem a presença de músicos (que demandam custos elevados) e muitos outros elementos que compõem a festa, não houve necessidade de arrecadar fundos monetários expressivos para a realização da festa.

A Associação pode contar com a colaboração dos "fazedores" como marujos e juízes, porém, a participação foi reduzida. Os juízes ainda investiram nas ornamentações, entretanto, o almoço que antes era ofertado a todos os fazedores, nesta edição, restringiu-se apenas aos seus familiares em suas próprias casas. Os juízes que em tempos normais custeiam as refeições de todos os marujos no dia do Santo que representa, na nova configuração da festa realizou um almoço para seus entes.

A marujada em si não teve prejuízos econômicos, a mesma não visa fins lucrativos, porém, neste quesito, é salutar que enfatizemos o comércio local, já afetado pela pandemia, sofreu mais ainda nesta época. Os bares e restaurantes não receberam o fluxo de visitantes que costumam receber nesta época e consequentemente lucrar com isso. Os marujos não dançaram e tampouco tiveram olhares curiosos de outras pessoas admi-

radas com as danças no interior do barracão. As famílias não tiveram suas casas lotadas pois não receberam seus familiares de outras cidades.

Neste arranjo espacial, a Praça Matriz tem uma disposição primordial por uma grande concentração de pessoas e aos seus arredores os espaços de festejo (igreja, salão e a "varrição"). Bem como, o comércio e pontos de vendas que dependem da economia da marujada, vista como atrativo turístico. Logo, a economia local teve suas sazonalidades comerciais em baixa, sobretudo no ramo de alimentos e bebidas.

Conclusões

Para fins conclusivos, é enfático e até retórico afirmar que houve modificações e impactos da Festividade da Marujada em Tracuateua, bem como em vários festejos e cortejos que se assimilam, por conta dos cuidados e cumprimento das normas da OMS e decretos decorrentes da pandemia. O fazer festivo em seu espaço/tempo foi adaptado por seus organizadores e "fazedores" para que a marujada ocorresse neste período.

Os aspectos subjetivos dos sujeitos tiveram a percepção de uma participação diferente, no sentido de incompletude, mas de renovação e manutenção da cultura local. A observância dos prejuízos financeiros não se estendeu aos organizadores e "fazedores", no mais, foram inferiores em relação aos anos passados, o que pode vir aumentar em condições normais. Já o comércio local sofreu um grande decréscimo econômico por conta da falta de transitoriedade de participantes e turistas.

Por fim, toda a cultura e os elementos se mantiveram vivos mesmo em um ano conturbado, seja com as intenções ou adaptações culturais. O anseio do grupo cultural que forma a Marujada era festejar como em todos os anos desde 1947, mas a pandemia causada pelo Corona Vírus fez alterações mundialmente e em Tracuateua não foi diferente. A expectativa da população e de todos é que esses tempos difíceis passem e a vida volte ao normal junto com as suas danças, cores e alegrias. A comemoração do fim desse período será com dança e reza, os elementos que comportam a Marujada.

Referências

AMARAL, Rita de Cássia Melo Peixoto. Festa à brasileira. Tese apresentada ao departamento de antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais da USP. São Paulo, 1998.

BARRETTO, Margarita. Turismo e legado cultural: as possibilidades de planejamento. Col: Turismo. Campinas, SP, 2000.

BUENO, Marielys. Lazer, festa e festejar. In: Revista de Cultura e Turismo (CULTUR), UESC, a. 2, n. 2, 2008.

CAILLOIS, Roger. "Le sacrédetransgression: Théorie de lafête". 4º capítulo de: _____. L´homme et le se sacré. Paris: Gallimard, 1989 [publicado originalmente em 1989], p. 127-168; e o "Appendice III – Guerre et sacré", p. 219-242. Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela.

CASTRO, Janio. O papel das manifestações culturais locais/regionais no contexto da turistificação das festas juninas espetacularizadas em Cachoeira – BA. Trabalho apresentado no V ENECULT, Bahia, 2009.

DA MATTA, Roberto. Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DELGADO, Anna Karenina. O carnaval como elemento identitário e atrativo turístico: análise do projeto folia de rua em João Pessoa (PB). In Revista de Cultura e Turismo (CULTUR), UESC, a. 6,n. 4, 2012.

FERRETTI, Sergio. Religião e festas populares. Trabalho apresentado no evento XIV Jornadas sobre Alternativas Religiosas em America Latina. Buenos Aires, 2007.

IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pa/tracuateua/historico>. Acesso em: 02.02.2021.

MINAYO, Maria Cecília de S. (Org.). Pesquisa social: teoria, método e criatividade. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

OLIVEIRA, Ilka. Marujada de Tracuateua – notas sobre as heranças africanas na Amazônia, 2012.

ORTIZ, Renato. Cultura brasileira e identidade nacional. São Paulo: Brasiliense, 1980.

PINHEIRO, Antônio Jorge. Síntese histórica de Tracuateua. Belém: Ed. Do Autor, 2017.

SANTOS, Rosselvelt e KINN, Marli. O lugar da festa camponesa no cerrado (re)ocupado. Maneiras de ler: geografia e cultura. Porto Alegre: Imprensa Livre: Compasso Lugar Cultura, 2013.

QUANDO A CRIAÇÃO SE TORNA TRABALHO: A EXPERIÊNCIA DO PRÊMIO ERIKA FERREIRA DE CRIAÇÃO E DESENVOLVIMENTO DE IDEIAS DENTRO DO PROGRAMA DE APLICAÇÃO DA LEI ALDIR BLANC NA CIDADE DE NITERÓI - RJ

Gustavo Portella Machado – m.gustavoportella@gmail.com[1]
Victor De Wolf Rodrigues Martins – victorwolfbr@gmail.com[2]

Palavras-chaves: Trabalho cultural; Lei Aldir Blanc; Política cultural; Financiamento.

Resumo

Este artigo pretende adentrar o universo da relação entre trabalho e cultura no Brasil, especialmente no período da pandemia de COVID-19, que têm exposto as estruturas que demarcam essa relação. Utilizaremos para isso: reflexões teóricas a partir da relação trabalho-cultura; o impacto da Lei nº14.017/20 para o desenvolvimento de políticas de trabalho e de financiamento; e uma análise sobre modelos possíveis dentro da gestão pública para pensar políticas de trabalho inovadoras, utilizando como estudo de caso o Prêmio Erika Ferreira de Criação e Desenvolvimento de Ideias, da Secretaria Municipal das Culturas de Niterói-RJ. Assim, pretendemos pensar alternativas dentro da gestão pública de cultura que auxiliem na correção e/ou atenuação dos impactos gerados pelo mercado de trabalho atual.

[1] Mestre em Cultura e Territorialidades pela Universidade Federal Fluminense. Graduado em Produção Cultural pela mesma instituição.
[2] Mestrando em Cultura e Territorialidades pela Universidade Federal Fluminense. Graduado em produção Cultural pela mesma instituição. Ex-Secretário das Culturas de Niterói entre 2019-2020, período de execução da Lei Aldir Blanc na cidade de Niterói.

Introdução

A pandemia de Covid-19 têm exposto as estruturas (ou ausência de estruturas) que demarcam a relação entre trabalho e cultura no Brasil. Segundo pesquisa realizada pela Unesco (LIRA; FRANCO; AMARAL, 2020), entre março e julho de 2020, cerca de 49% das/os trabalhadoras/es ligadas/os à cultura que participaram da investigação haviam perdido a totalidade de sua renda. A fragilidade do setor, no entanto, não é novidade e reflete a ampliação da informalidade nos últimos anos. Dados do Sistema de Informações e Indicadores Culturais (SIIC) do IBGE (2019), por exemplo, já demonstravam que, em 2017, 44% do setor se encontrava em um modelo de trabalho por conta própria, que se tornou a principal forma de contratação na cultura - ultrapassando até mesmo a contratação via carteira assinada. Falamos em um universo laboral, portanto, que já indicava o acirramento da precarização do trabalho.

A proposta deste artigo é adentrar esse universo para pensar alternativas dentro da gestão pública de cultura que consigam colaborar na correção e/ou atenuação dos impactos gerados por um mercado altamente informal, precário e invisibilizado. Para tanto, pretende-se acionar como elementos norteadores desta discussão: reflexões teóricas a partir da relação trabalho-cultura; o impacto da Lei nº 14.017/2020 (Lei Aldir Blanc) para o desenvolvimento de políticas de trabalho e de financiamento; e uma análise sobre modelos possíveis dentro da gestão pública para pensar políticas de trabalho inovadoras, utilizando como estudo de caso o Prêmio Erika Ferreira de Criação e Desenvolvimento de Ideias, criado pela Secretaria Municipal das Culturas (SMC) de Niterói-RJ.

A cidade de Niterói, localizada no estado do Rio de Janeiro, possui cerca de 500.000 habitantes e é a antiga capital do Estado. Localizada entre Maricá, São Gonçalo e a atual capital, Rio de Janeiro, faz parte da região chamada Metropolitana ou também da chamada região Leste Fluminense. Segundo o relatório "Cultura em Niterói - Mapeamento das Empresas do Setor" (NITERÓI, 2020b), do Sistema Municipal de Indicadores Culturais (SMIIC)[3], existem 15.229 empresas com

[3] O relatório completo está disponível em <http://culturaniteroi.com.br/SMIIC/arq/CULTURA_EM_NITEROI_MAPEAMENTO_DAS_EMPRESAS_NO_SETOR.pdf> Acessado em 12 abr. 2020.

atividades principais relacionadas ao setor cultural no município, sendo a moda a categoria com maior percentual (24,3%). Quanto ao porte, temos 9.549 Microempreendedores Individuais (MEIs) e apenas 185 de grande porte e na constituição jurídica temos 10.234 Empresários Individuais. No faturamento, vemos que a maioria (9.432) tem como limite o valor de R$81.000,00 e apenas 52 possuem faturamento superior a R$10milhões. É a partir desse cenário diverso que passamos a pensar a relação entre cultura e trabalho nas políticas públicas.

A relação trabalho-cultura e a Lei Aldir Blanc

O campo de estudos em trabalho cultural no Brasil possui poucas referências teóricas. Dessa forma, cabe especificar aqui que ao falar em trabalho e cultura, estamos falando em uma gama diversa de trabalhadoras/es. Segundo dados do IBGE (2019), esse grupo compreende hoje mais de 5 milhões de pessoas ocupadas no Brasil, um número expressivo e geralmente invisibilizado (MENGER, 2006; SEGNINI, 2007). Isto se dá porque, nas artes, geralmente olhamos para o produto final, enquanto o trabalho empregado para sua concretização - especialmente das/os trabalhadoras/es não artistas - desaparece. Na pandemia de Covid-19, no entanto, diversos desses sujeitos começaram a aparecer, se somando ao quantitativo de desempregadas/os sem perspectiva de trabalho. Como os autores desta investigação também se entendem enquanto atuantes no mundo do trabalho ligado à cultura, foi recorrente, por exemplo, o discurso de que esse setor foi o primeiro a parar na pandemia e seria o último a voltar.

A Lei nº 14.017/2020, popularmente chamada de Lei Aldir Blanc (LAB), surgiu nesse contexto pela demanda das/os trabalhadoras/es ligadas/os à cultura e pela articulação do Congresso em uma tentativa de atenuar as dificuldades do setor. A Lei criou três mecanismos centrais de financiamento a partir do repasse do Fundo Nacional de Cultura[4] para Estados e municípios: (1) auxílio emergencial para trabalhadoras/es da cultura; (2) subsídio mensal para espaços culturais; e

[4] O Fundo Nacional de Cultural integra o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), estabelecido pela Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991.

(3) possibilidade dos entes criarem suas próprias políticas culturais a partir de editais, chamadas públicas, prêmios etc. O primeiro correspondeu ao auxílio financeiro mensal similar ao auxílio emergencial que já vinha sendo praticado pelo governo federal[5]. O segundo correspondeu a um subsídio mensal para espaços culturais, formalizados ou não formalizados. Esses dois primeiros mecanismos atingiram sobretudo a proteção das/os trabalhadoras/es e dos trabalhos, ainda que possuam questionamentos específicos a serem explorados sobre cada um. Já o terceiro mecanismo permitiu à gestão pública estabelecer suas próprias políticas públicas, através de editais, chamadas públicas, premiações, entre outros instrumentos jurídicos cabíveis. É a partir desse terceiro mecanismo que seguiremos a discussão central deste artigo.

Esses instrumentos (editais, chamadas públicas, prêmios etc), permitidos no Inciso III da LAB, tornaram-se uma das grandes demandas do setor cultural nos últimos anos em termos de políticas públicas. Para o setor, eles poderiam caracterizar maior transparência, melhor distribuição do financiamento público para atividades culturais diversas (principalmente as que têm dificuldade de captação de recursos) e maior reconhecimento à diversidade artística e cultural. Há uma hipótese nossa, no entanto, de que muitas vezes essa política de fomento, com sentido de redistribuição financeira, tem sido confundida com uma política de trabalho e/ou específica para as/os trabalhadoras/es.

É preciso observar, no entanto, que o investimento estatal ou empresarial em editais não impediu a ampliação da informalidade e do subemprego na cultura, como demonstram os dados do SIIC (IBGE, 2019). Pelo contrário, acreditamos aqui que, embora os editais sejam importantes e de fato exista uma demanda por sua ampliação, a simples replicação desses instrumentos sem embasamento na realidade social das/os trabalhadoras/es ligadas/os à cultura pode ter "oficializado" um modelo de trabalho intermitente, na qual os sujeitos se adaptam às lin-

[5] Faz-se referência à Lei 13.982, de 2 de abril de 2020 que "(...) estabelece medidas excepcionais de proteção social a serem adotadas durante o período de enfrentamento da emergência de saúde pública de importância internacional decorrente do coronavírus (Covid-19)". Os artistas haviam sido retirados desse primeiro auxílio emergencial e, por isso, foi demandado por esse grupo de trabalhadores um formato específico de auxílio para a cultura.

guagens, normas e demandas indicadas por esses editais, conseguindo trabalho de tempos em tempos, mediante possíveis seleções. Isso pode significar no mundo laboral ligado à cultura uma intensificação de um modelo de vida de projeto em projeto, com períodos de trabalho e de não trabalho. Para nós, isso já significa um indício de que não há uma relação direta entre financiamento à cultura, através de editais ou outros mecanismos, e a geração de trabalhos dignos. A política de trabalho demandaria outros tipos de ações sobre os contextos vividos pelas/os trabalhadoras/es, Entretanto, ressaltamos que também não significa que esses instrumentos não devam existir, mas que eles podem ir além de simples distribuidores de recursos públicos.

A partir desse entendimento, podemos pensar modelos de gestão - e até mesmo de editais - que ultrapassem o financiamento para pensar também em políticas públicas de trabalho para a cultura? Ou modelos que englobam as duas vertentes?

Na França, por exemplo, a Lei de Intermitentes do Espetáculo tentou delinear um certo Estado de Bem Estar Social para essas/es trabalhadoras/es, garantindo que o período de criação fosse financiado com uma espécie de salário para quem cumpriu determinadas horas de trabalho anuais como profissional intermitente. Em outras palavras, após cumprimento de uma carga horária específica durante determinados meses, a/o trabalhadora/or pode recorrer a uma salário para profissionais do espetáculo intermitentes e utilizar o tempo que recebe esse salário para criar novos projetos. Embora essa lei já tenha sofrido diversas mudanças nas últimas duas décadas, Segnini (2007) nos chama atenção para o fato de que o modelo brasileiro para trabalhadoras/es ligados à cultura equivaleria às/aos profissionais francesas/es que não conseguem cumprir os horários estipulados e, portanto, não recebem auxílio algum do governo - distantes, portanto, de qualquer ideal do Estado de Bem Estar Social praticado na Europa.

A Lei de Intermitentes do Espetáculo, anteriormente citada, é importante aqui porque embasa nossa discussão sobre a demanda por políticas públicas que consigam agir diretamente nas fragilidades do

mundo laboral ligado à cultura. No caso do Brasil, os editais não impedem, por exemplo, que as/os trabalhadoras/es escapem de um modelo de alternância de períodos de trabalho e períodos de não trabalho - já que estão constantemente adaptando e/ou criando ideias novas para inscrição nessas concorrências públicas. Para Tommasi (2017), são indivíduos que se veem sempre correndo atrás de um novo trabalho, uma nova oportunidade, um novo edital. São profissionais que estão constantemente criando (trabalho não pago) enquanto buscam financiamento para concretizar suas ideias e, então, receber (trabalho pago).

Corsani (2012) identifica que o trabalho não pago é característico no mercado ligado à cultura. Mesmo quando o trabalho é registrado em contrato, geralmente é considerado apenas o período de execução do trabalho, sendo desconsiderado o período que se passou estudando, pesquisando, refletindo sobre seu desenvolvimento. Para a autora, esses trabalhos constituem uma espécie de contrato fantasma na medida em que o valor pago pela hora de trabalho não é confiável e, caso fosse incluído o tempo de criação, provavelmente as/os trabalhadoras/es poderiam constatar que recebem menos do que imaginam. No caso dos editais, por exemplo, as/os trabalhadoras/es geralmente recebem pelo objeto artístico que propõem executar ao se inscreverem, descartando inclusive os períodos que precisaram refletir sobre o objeto artístico a ser desenvolvido.

Somado a esse cenário, a política do microempreendedor individual (MEI) tem sido muito utilizada em editais para a cultura, exigindo que as/os trabalhadoras/es considerem o auto empresariamento como possibilidade e/ou como condição para participação nesses instrumentos. A necessidade de olhar para esse modelo jurídico-normativo do MEI se dá porque, embora ele consiga formalizar de alguma forma trabalhadoras/es não abrangidos pelo Estado, ele também intensifica a responsabilidade individual das/os trabalhadoras/es gerenciarem seus próprios trabalhos - e suas vidas - como se fossem empresas (MACHADO, 2020). Os contratos fantasmas se tornam, nesse caso, serviços firmados através de relações empresa - empresa ou, no caso dos editais, relações entre poder público - empresa. Ao nosso ver, isso parece dificultar ainda mais

a possibilidade de combate ao tempo de trabalho não pago, já que a/o trabalhadora/or precisa calcular todos os seus custos por conta própria, inclusive novas dimensões próprias do universo empresarial, e ainda posicionar-se de forma competitiva no mercado e/ou nos editais.

Constatamos, portanto, um cenário da realidade laboral ligada à cultura na qual os editais podem não somente contribuir para a manutenção de um modelo de vida intermitente, como podem ainda intensificar esse sistema, fomentando o auto empresariamento dos sujeitos e a invisibilização do trabalho não pago. Não acreditamos, no entanto, que isso indique que os editais são instrumentos jurídicos a serem dispensados na gestão pública da cultura, mas que devem ser refletidos a partir da realidade local das/os trabalhadoras/es a quem interessa o poder público atingir. Sobretudo, questionamos quais são os interesses com aqueles editais. Eles estão de fato melhorando a qualidade de vida das/os beneficiárias/os? Esses editais estão gerando modificações a longo prazo? Ou eles se mantêm como políticas passíveis de serem interrompidas dependendo das inconstâncias políticas? A partir dessas indagações, passamos a investigar o Prêmio Erika Ferreira, pensando na possibilidade da gestão pública associar uma política de financiamento e uma política de trabalho em constante diálogo com as condições vividas pelas/os trabalhadoras/es.

O impacto da pandemia na área da cultura de Niterói: o cenário anterior ao Prêmio Erika Ferreira

A cidade de Niterói vive um bom momento econômico, apesar da pandemia. A mudança na gestão da cultura da cidade em agosto de 2019 trouxe uma nova visão com um tripé para as políticas culturais. Esse tripé baseou-se em três conceitos-chave: (1) descentralização, (2) participação popular e (3) fomento. Como descentralização entendemos uma intensa agenda de ocupação (e não simplesmente de eventos artísticos) em toda a cidade, com foco na Zona Norte, incluindo aqui a criação do Centro Cultural da Zona Norte, o primeiro da região e maior da cidade; como Fomento entendemos o lançamento de Editais, das diversas áreas artísticas, que estimulam a democratização e

transparência da gestão; e como Participação Popular entendemos a convocação da Conferência Municipal de Cultura, primeiro ato assinado pela nova gestão. Esses conceitos foram a base de implementação das políticas e nortearam também o desenvolvimento do Prêmio Erika Ferreira de Criação e Desenvolvimento de Ideias.

Antes de entrar especificamente no prêmio, é importante contextualizar o cenário vivido a partir de março de 2020, quando a pandemia atinge a cidade de Niterói. Assim que teve o primeiro caso confirmado, a prefeitura tomou duas decisões que impactaram sobremaneira o setor cultural: o primeiro, em conjunto com a SMC, de que era necessário um programa próprio para artistas, em plataforma virtual, gerando renda e garantindo uma programação intensa para as/os moradores da cidade que estavam em quarentena. Logo após, em conjunto com todas as Secretarias, que a cidade não diferenciaria saúde e economia. Os temas seriam trabalhados conjuntamente e, portanto, com ações casadas, paralelas e por vezes transversais.

Mantendo o princípio da participação popular, foi criado, em comum acordo com o Conselho Municipal de Política Cultural (CMPC) um Grupo de Trabalho (GT) para colaborar na reflexão e proposição de ações da Cultura no período. O GT foi composto pelo governo (o Presidente da Fundação de Arte de Niterói - FAN e o Secretário das Culturas fizeram parte, além do presidente da Comissão de Cultura da Câmara de Vereadores), Pontos e Pontões de Cultura integrantes da Rede Municipal de Cultura Viva[6], a Universidade Federal Fluminense (através do Centro de Artes UFF), representantes de equipamentos privados de cultura, além de Conselheiras/os Municipais de Cultura e representantes de áreas artísticas diversas. Ao todo foram levantadas 34 propostas de ações para o período, sendo que apenas 07 não foram executadas.

A partir de então, iniciou-se uma jornada de contenção dos impactos da pandemia (seja na tentativa de salvar vidas, ou na de auxiliar os setores econômicos), dentro das possibilidades locais. Ao todo, 32

[6] Niterói tem uma legislação própria sobre o programa Cultura Viva (Lei 3347/2018). A lei na íntegra está disponível em <http://leismunicipa.is/ncwdh> Acessado em 10 abr. 2020.

equipamentos culturais ficaram fechados em Niterói no período (públicos e privados) e 355 atividades artístico-culturais financiadas ou executadas pela SMC/FAN suspensas (sendo que todas tiveram seus pagamentos antecipados com acordo para apresentação futura). Foram desenvolvidas 42 ações emergenciais para o setor artístico-cultural (incluindo aqui as 34 levantadas pelo GT), beneficiando financeiramente 4.778 agentes culturais diretamente, com R$12,56 milhões de reais nos primeiros meses da pandemia. Foram adquiridas máscaras fabricadas por empresas da cidade, para distribuição gratuita, garantindo R$1,9 milhões para 37 empresas do setor da moda. Além disso, foram adiantados R$ 7,4 milhões em pagamentos de editais que ainda estavam em fase de contratação (destaque para o edital dos Pontos de Cultura e do fomento direto às artes)[7]. Importante dizer que o Edital do Audiovisual foi o único não pago até o fim de 2020, embora tenha sido anunciado e acordado o seu pagamento.

Também foi desenvolvida a campanha #Niteroificaemcasa, com artistas locais gravando vídeos de sensibilização para ser usada nas redes sociais. Cerca de 350 agentes culturais enviaram suas contribuições, demonstrando o engajamento do setor cultural nas ações elaboradas pelo poder público.

Todas essas ações desembocaram na LAB em Niterói, que passou a ser mais uma etapa dos auxílios e políticas públicas criadas na cidade para o setor cultural. Partindo dos princípios norteadores da gestão, a SMC promoveu, desde o início do processo de aplicação da LAB em Niterói, ações de mobilização e de articulação com diversos agentes artísticos e culturais da cidade e com o CMPC. Foi convocada uma webconferência para ouvir e receber propostas da sociedade civil no dia 09 de junho - antes mesmo da lei ser promulgada - e contou com 140 agentes culturais de mais de 100 organizações da cidade. Foram

[7] Esses números constam do 2º relatório lançado pela SMC durante a pandemia, com os dados até o mês de junho de 2020. Após essa data, embora não tenha sido lançado novo relatório, todos os auxílios emergenciais feitos pela Prefeitura foram ampliados até o fim de 2020. Os dados financeiros do período todo estarão detalhados nos pontos seguintes.

apresentadas cerca de 50 propostas que foram posteriormente debatidas e tiveram suas viabilidades avaliadas por um Grupo de Trabalho específico da LAB, paritário entre governo e sociedade civil.

Com a regulamentação federal publicada e a certeza do valor de R$ 3.120.870,53, foi deliberado no CMPC quais os instrumentos seriam usados e seus valores. Para o inciso II (subsídios) destinou-se 70% do valor total, com auxílios de R$ 3.000 e R$ 5.000 mensais e para o inciso III (edital), decidiu-se criar o Prêmio Erika Ferreira de Criação e Desenvolvimento. Cabe ressaltar que todas as ações da LAB em Niterói foram decididas por consenso entre governo e sociedade civil.

Financiamento e trabalho: o Prêmio Erika Ferreira em Niterói

O nome do prêmio foi uma homenagem a uma premiada atriz, diretora e professora niteroiense, Erika Ferreira, mulher negra, que faleceu aos 39 anos vítima da Covid-19, uma das primeiras na cidade. Diante de sua atuação, a elaboração deste edital dentro da LAB tinha o objetivo de buscar dentro da gestão pública um instrumento capaz de corrigir as dificuldades encontradas pelas/os trabalhadoras/es.

Assim como o setor cultural costuma ser pensado pelo produto final, o financiamento por editais também segue essa lógica, disponibilizando recursos para concretização do espetáculo teatral, do show, do livro etc. O processo de pensamento e idealização não é reconhecido/valorizado como parte fundamental dessa cadeia. A partir de editais anteriores realizados pela gestão - tomados aqui como possibilidade de análise da realidade social vivida pelas/os trabalhadoras/es ligados à cultura - constatou-se ainda que diversas etapas da produção (como ensaios, por exemplo) também não eram pagos.

O edital de premiação surgiu então com objetivo de selecionar ideias criativas que poderiam resultar futuramente na criação e desenvolvimento de projetos e/ou processos artísticos-culturais inéditos. Isso representou uma ideia de selecionar através do edital processos de criação e de pensamento, transformando o trabalho não pago característico dos outros editais em um mecanismo próprio de financiamento. Enquanto "ideias criativas" foi definido pelo edital o seguinte:

> "(...) a ideia em si, o ato reflexivo de criar algo novo, de pensar algo, de inventar. É neste processo que a/o artista, produtor, agente cultural e/ou trabalhadora/or da cultura tem a ideia para uma nova canção, para um novo roteiro, a ideia para escrever um livro, pensa em um novo conceito para um game ou um processo novo para ser implementado por uma gestão cultural, a ideia pro design de um produto, uma nova forma de cozinhar ou de fazer um processo da gastronomia, uma inovação na forma de grafitar ou pintar, entre outros". (NITERÓI, 2020a)

E como "criação e desenvolvimento" foi destacado no edital como uma:

> "(...) etapa inicial (de elaboração e concepção) dos projetos a serem desenvolvidos. É nesta etapa que a/o artista, produtor, agente cultural e/ou trabalhadora/or da cultura imagina seu projeto e desenvolve a ideia a ser realizada. É aqui que nasce a ideia de um novo espetáculo, o projeto para um carnaval, um processo de oficinas formativas, uma exposição, uma mapa de luz ou cenotécnico, um estudo de um personagem, um croqui, um argumento para um roteiro, entre outros" (NITERÓI, 2020a).

Para inscrição, a proponente apresentava apenas, através de sua pessoa física, o resumo de uma ideia, sem apresentar currículo ou outros anexos. Essa opção de focar na ideia apresentada pretendia evitar distorções por julgamento de mérito ou de valor artístico e ampliava a possibilidade de participação para todas as pessoas físicas. O modelo de prêmio permitiu ainda uma desburocratização, não sendo exigidas notas fiscais, extratos bancários etc. À proponente selecionada foi exigida apenas a entrega de um relatório simplificado em 90 dias, com breves descrições de metodologias e do desenvolvimento da criação.

Com o Edital, foram distribuídos prêmios de R$3.000 para artista individual e R$ 5.000 para coletivo (também representado por pessoa física). Foram incluídas cotas para pessoas negras, mulheres e pessoas trans (de forma autodeclarartória) e também para territórios específicos, identificados pelas Zonas de Especial Interesse (regiões de baixo IDH, comunidades tradicionais etc).

Ao todo foram realizadas 871 inscrições no Prêmio, recorde na cidade após ampla ação de atendimento à população, incluindo: 742

atendimentos via whatsapp; 3 lives em redes sociais; 15 oficinas; entre outras ações de divulgação. Todos os bairros da cidade tiveram proponentes inscritas, demonstrando a eficácia das políticas de territorialização. Foram contempladas 553 ideias e processos de criação. Desses, 301 foram ideias de mulheres cisgênero, 214 de pessoas negras (100% do total de inscritas nessa categoria) e 04 de pessoas transgênero (100% do total de inscritas nessa categoria).

Embora não se tenha uma publicação oficial com todas as ideias premiadas, algo que estava no planejamento inicial da SMC, acreditamos ser importante trazer uma percepção a partir da escuta das/os premiadas/os e leitura dos projetos. Ao olhar o que cada proponente colocava como sua ideia e perguntar a algumas/uns das/os premiadas/os o que pretendiam fazer ou o que achavam do edital, buscamos elementos que pudessem ajudar a confirmar nossa hipótese de que o edital conseguia atuar na relação trabalho-cultura. Acredita-se, portanto, que

> as informações que escapam ao tema pesquisado não devem ser vistas pelo pesquisador como ornamentos, como um simples acessório, mas como o próprio mundo, o contexto, o quadro da vida onde as narrativas foram engendradas. (...) penso que a interpretação deve ultrapassar os limites do visível, estar atenta ao histórico social, à cultura, às relações de poder, aos quadros sociais nos quais os temas e objetos da pesquisa se assentam; (COSTA, 2014, p 57; 58)

Não traremos aqui neste artigo relatos ou recortes dessas passagens lidas das ideias das proponentes. Mas ressaltamos que a percepção obtida, ao entrar em contato com esses textos e pessoas, era a de que conseguiu-se construir um processo absolutamente diferente dos editais anteriormente executados. Esse prêmio foi, a nosso ver, um marco na gestão das políticas culturais da cidade, garantindo financiamentos diversos para etapas que, possivelmente, não obteriam fomento - desde idealizar um novo álbum de música, sem necessidade de compor as canções e/ou gravá-las, por exemplo, até criar as primeiras páginas de um novo roteiro de um filme ou de um livro etc.

Devido a outras políticas existentes na cidade e que impactaram o acesso dos sujeitos aos recursos do Inciso II, foi possível ampliar

o valor total do Prêmio Erika Ferreira. Ao final, foram destinados R$ 1.166.000,00 para o Inciso II, contemplando 68 coletivos com CPF, 18 coletivos com CNPJ e 65 instituições culturais (todas receberam duas parcelas de auxílio) e R$ 1.954.870.53 para o Inciso III, contemplando 524 propostas para a categoria 1 e 154 propostas na categoria 2, sendo, portanto, 704 beneficiários totais da LAB em Niterói.

Essa alteração significativa do valor destinado inicialmente para o Prêmio (mais que o dobro do valor inicial) deu-se não pela ausência de possíveis beneficiárias/os do Inciso II, mas pelos auxílios anteriormente promovidos pela própria Prefeitura[8]. Esses auxílios foram impeditivos para o recebimento do subsídio previsto pela LAB. O fato, pois, é que o Prêmio Érika passou a contar com a maior parcela do valor destinado pela LAB, conseguindo beneficiar quase a totalidade das inscrições.

Conclusão

Nos últimos anos, cresceu a demanda por investimento público no setor da cultura. Nesse artigo, compreendemos a importância desse investimento e endossamos sua relevância diante das características econômica, simbólica e cidadã da cultura. No entanto, nos preocupamos aqui em chamar atenção para uma quarta dimensão, a laboral. O crescimento do investimento em dados momentos históricos não modificou a intensificação da precarização e o crescimento, por exemplo, da informalidade no setor cultural. Além disso, algumas políticas, como a criação da figura jurídica do microempreendedor individual, embora importantes para reconhecer e formalizar algumas/uns trabalhadoras/es informais, também têm sido utilizadas na cultura e, sobretudo, nos editais e outros instrumentos de redistribuição financeira. Isso tem criado uma tendência de que as/os trabalhadoras/es precisam se auto empresariar e, portanto, adotar novas medidas características do universo financeiro-empresarial. Diante desse cenário, o trabalho

[8] A Prefeitura de Niterói criou uma série de benefícios municipais para mitigar os efeitos da Covid-19. O programa com mais beneficiários forneceu um auxílio emergencial municipal para pessoas em situação de vulnerabilidade, microempreendedores individuais da cidade, além de profissionais em ocupações específicas, listadas como prioritárias no momento de pandemia (artesãos/ãs, pescadores, taxistas etc).

não pago, já invisibilizado no setor cultural, parece ganhar menos reconhecimento e importância. Estamos ainda distantes de qualquer política típica do Estado de Bem Estar Social que consiga abranger as/os trabalhadoras/es ligadas/os à cultura.

Nesse sentido, passamos a refletir se os instrumentos já utilizados - como os editais - podem atuar para além da redistribuição financeira, mas também modificando características precárias da realidade laboral vivida pelos sujeitos. É a partir desse contexto que adentramos o Prêmio Erika Ferreira, integrante do Inciso III da Lei Aldir Blanc, na cidade de Niterói e de sua capacidade de modificar o formato de pensar as políticas públicas para a cultura e a própria gestão cultural.

Acreditamos que o Prêmio foi um instrumento inovador e que conseguiu transformar o trabalho não pago no próprio item de contratação do poder público, ao invés do produto artístico final, que é geralmente o foco dos editais. Dessa forma, a/o trabalhadora/or ligada/o à cultura é selecionada/o (e paga/o) para idealizar ou para criar alguma parte de um projeto, objeto ou manifestação artística. Essa seleção se deu exclusivamente através de pessoas físicas, sem exigência de constituição jurídica, permitindo que a pessoa representasse a si mesma ou um coletivo/grupo.

É importante observar aqui, no entanto, que o Prêmio Erika Ferreira não escapa de ser um edital público e, portanto, possui seus limites - inclusive é preciso considerar que uma porcentagem das pessoas inscritas trabalhou para se inscrever e não foi premiada. Ainda assim, acredita-se que há nesse modelo um primeiro investimento na associação entre uma política de financiamento e uma política de trabalho. Esse entendimento se dá porque as/os selecionadas/os não precisarão concretizar suas ideias, mas apenas desenvolvê-las no campo subjetivo. A gestão pública caminharia nesse sentido para atuar nas lacunas observadas na cadeia produtiva e para criar espaços de trabalho pagos entre as produções concretizadas/financiadas. O Prêmio Erika Ferreira também serviu para inspirar gestoras/es culturais a pensarem em novos processos, em uma política de financiamento que entenda um elo mais amplo e ajude a enfrentar o debate da precarização do trabalho na cultura.

Referências

CORSANI, Antonella di. Dalla precarietà contrattuale alla precarizzazione esistenziale. L'esperienza dei lavoratori dello spettacolo in Francia. In: ARMANO, Emiliana; MURGIA, Annalisa (orgs.). Mappe della precarietà: Knowledge workers, creatività, saperi e dispositivi di soggettivazione. Bolonha: Casa editrice Emil di Odoya , vol. 2, 2012.

COSTA, Cléria Botelho da. A escuta do outro: os dilemas da interpretação. Em: História Oral, v. 17, n. 2. Associação Brasileira de História Oral 2014.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Sistema de Informações e Indicadores Culturais: 2007-2018 / IBGE. Coordenação de População e Indicadores Sociais. Rio de Janeiro IBGE, 2019.

LIRA, André Luis Gomes; FRANCO, Pedro Affonso Ivo; AMARAL, Rodrigo Correia do (orgs.). Pesquisa de percepção dos impactos da COVID-19 nos setores cultural e criativo do Brasil: resumo. Unesco Office in Brasilia, 2007. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000375069?posInSet=13&queryId=341e9048-f941-45cf-8445-efdb43251ed0>

MACHADO, Gustavo Portella. Microempreendedor individual e desproteção social: tensões entre a racionalidade neoliberal e as estratégias para "viver de cultura" a partir de produtores/as culturais freelancers na cidade do Rio de Janeiro. In: Revista Ponto e Virgula, nº 27, primeiro semestre de 2020. PUC-SP. p. 99-113.

MENGER, Pierre-Michel. Artistic Labor Markets: Contingent work, excess supply and occupational risk management. In: GINSBURGH, Victor A.; THROSBY, David. (orgs.) Handbook of the Economic of Art And Culture. Volume 1. Elsevier. 2006.

NITERÓI (RJ). Chamada Pública Prêmio Erika Ferreira de Criação e Desenvolvimento - nº 01/2020. 2020a.

NITERÓI (RJ). Mapeamento das Empresas do Setor (Dezembro - 2020). Sistema Municipal de Informações e Indicadores Culturais - SMIIC. Secretaria Municipal das Culturas de Niterói, 2020b. Disponível em <http://culturaniteroi.com.br/SMIIC/arq/CULTURA_EM_NITEROI_MAPEAMENTO_DAS_EMPRESAS_NO_SETOR.pdf> Acessado em 12 abr. 2020.

SEGNINI, Liliana. Criação rima com precarização: Análise do Mercado de Trabalho artístico no Brasil. Paper apresentado ao GT 29 – Congresso Brasileiro de Sociologia, 2007.

TOMMASI, Livia de. Cultura e Juventude. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2017

LA SUPERVIVENCIA DE LAS TERTULIAS DE GESTIÓN CULTURAL DURANTE LA PANDEMIA

Gabriela Costaguta - gabrielacostaguta@gmail.com[1]

Palavras-chaves: gestión cultural; pandemia; tertulias.

Las tertulias de gestión cultural surgieron en el año 2013 como una necesidad de encontrarnos para fortalecer la relación del conocimiento mutuo de prácticas y saberes. Desde nuestro equipo de trabajo, Almagesto mediando cultura, que se encuentra conformado por la dicente y por María Florencia Parodi Cánavas, hicimos la propuesta de realizar estos encuentros informales, en diferentes espacios y de manera presencial en la ciudad de Mar del Plata, Argentina.

De esta forma organizamos encuentros entre gestores culturales, que nos permitieran compartir ideas y experiencias, debatir sobre temas de interés en un espacio descontracturado y relajado. Nuestro ofrecimiento se ocupaba de promover un espacio abierto y participativo, cuya intención era generar una agenda espontánea y conformada entre los mismos participantes.

Las tertulias se realizaron principalmente en bares culturales y la convocatoria estuvo destinada a personas vinculadas al quehacer cultural en múltiples aspectos, trabajadoras/es de la cultura, estudiantes, graduadas/os, docentes e investigadoras/es de carreras de gestión cultural.

[1] Licenciada en Gestión Cultural (UNMDP). Maestranda en Patrimonio Artístico y Cultura en Sudamérica Colonial (UBA). Cursos de Posgrado realizados: Políticas culturales de Base Comunitaria y Gestión Cultural y Comunicación (FLACSO). Integrante de http://www.almagestocultura.com/

Inmediatamente, a partir de la calificada concurrencia que asistía, de los temas que se trataban y de la ausencia de propuestas de similares características llegó el interes de realizar este tipo de tertulias en otras ciudades. Fue así que sumamos a otras colegas como coordinadoras para esos encuentros, como el que se realizó em el Centro Cultural Islas Malvinas de la ciudad de La Plata com la asistencia de la Técnica Universitaria em Gestión Cultural, Patricia Garachico. Además, en ese año realizamos en el marco de las Tertulias, una videoconferencia con la gestora cultural Andrea Aragón de Colombia, que trató sobre el fortalecimiento de emprendimientos e industrias creativas. Para ese entonces teníamos interesados en participar em nuestra alternativa desde México, Venezuela, Chile y outros lugares de la Argentina.

La modalidad práctica de las tertulias fueron mutando de acuerdo a los resultados obtenidos en cada una los que alimentaron profusamente sus contenidos. En ese sentido, mientras los primeros encuentros habían comenzado a presentar un tema principal como disparador em los siguientes les propusimos a los participantes que eligieran algunos de los temas a tratar. De esta manera se fue generando una interrelación de conocimientos mutuos, experiencias e intercambio de información.

Luego de cada tertulia presencial[2], se les envia a los asistentes el compendio de los temas tratados y los contactos, previa autorización de los presentes, para que puedan continuar el diálogo o seguir desarrollando proyectos en común.

[2] https://www.facebook.com/TertuliasDeGestionCultural

Pieza de difusión de las Tertulias del mês de junio de 2013.

En la tertulia realizada em el año 2017 em un espacio de singulares características, denominado Cantalao de la ciudad de Santa Clara del Mar, se trataron vários temas de interés y además se ofreció información sobre las posibles formas de participación en el 2° Congreso Latinoamericano de Gestión Cultural organizado por la Red Latinoamericana de Gestión Cultural y hubo diversos intercambios sobre la carrera de gestión cultural de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Asimismo formalizamos la organización de un viaje en grupo de gestores al II Seminario internacional de gestión cultural y políticas culturales : "La construcción de un campo profesional Latinoamericano" organizado por la Universidad Nacional de Avellaneda, ubicada em el Área Metropolitana de Buenos Aires.

La importância del II Seminario estaba dada em los objetivos previstos que trataban sobre la visibilización de la gestión cultural como campo profesional y los desafíos de las políticas culturales em América Latina. Además de trató el rol de las universidades em la formación de gestores culturales para ahondar em los trabajos de identificación em ese campo y em la región y para mejorar los procesos de formalización de la gestión cultural como campo disciplinar y profesional: experiencias comparadas entre Argentina, Brasil, Chile, Colombia y México.

La experiencia del viaje em grupo fue muy próspera, inmediatamente se completaron los cupos que teníamos previsto com gestoras y gestores culturales de diversos ciudades de la región. La vivencia em el evento fue constructiva y altamente gratificante a nivel humano y profesional. Los contactos que se produjeron dejaron secuelas que se valorizaron em un futuro inmediato.

Posteriormente se organiza a través de nuestro espacio otra tertulia que tuvo una particularidad que fue muy bien recibida: su sede era em una de las playas de Mar del Plata, donde contábamos con participantes de outros ámbitos regionales entre ellos, y como invitada especial, la gestora cultural de la Ciudad Auntónoma de Buenos Aires, profesora e investigadora, Ursula Rucker. Lamentablemente el clima no acompañó y la consecuente tormenta nos obligó a refugiarnos em el domicilio de una de nosotras. Sin embargo, la tertulia se llevó a cabo y durante cuatro horas estuvimos dialogando sobre diversas experiencias: las complejidades em las relaciones em términos de cultura de las entidades públicas com las privadas, la formación académica en gestión cultural, la formación y las prácticas profesionales, los modelos de gestión adquiridos y concebidos em outras regiones com contextos históricos y económicos diferentes a los nuestros, la asociatividad, la relación de la gestión cultural con otras disciplinas, el campo disciplinar de la gestión cultural, el rol del Estado y finalmente se habló sobre la conformación, trayectoria y la organización del próximo congresso de la Red Latinoamericana de Gestión.

En referencia a los temas que atraviesan las tertulias estos son variados. para mencionar algunos encontramos:

- la identidad o falta de ella en la comunidad
- la anomia y falta de participación de los ciudadanos en temas relacionados con la cultura
- la política y los recursos económicos
- la formación de públicos
- la ausencia o la poca práctica de políticas culturales en cada regíon
- la necesidad de sostener las redes y los trabajos colaborativos
- la importancia de seguir trabajando en la promoción de actividades culturales a pesar de la falta de respuestas desde el Estado.

Respecto al rol del gestor cultural se mencionaron temas sobre:

- la necesidad de trabajar para la homologación y reconocimiento del mismo, así como la importancia de valorar en términos remunerativos por su trabajo
- fomentar la creatividad
- posicionarse em términos de la necesidad de inversión para la cultura
- realizar estos encuentros con mayor asiduidad
- la falta de apertura desde estratos políticos hacia la innovación de las programaciones culturales
- la necesidad de contar con bibliografía específica sobre gestión cultural actualizada em las carrera académica local.
- que debería contarse com un porcentaje de empleados de planta permanente em instituciones estatales y em cargos jerárquicos de profesionales formados para gestionar cultura.
- procurar que las legislaturas se ocupen de incorporar la creación de políticas culturales efectivas y que las mismas no sean letra muerta.
- crear canales de protección laboral y legal para los gestores culturales.

Vemos así que cada tertulia deja una serie de expectativas, rastros e información que permite un mayor entendimiento y nuevas alianzas. En los encuentros se establecen códigos donde colabora el espacio em el que se realizan em los que se promueve un clima cordial

que permite ampliar la riqueza del conocimiento y la comunicación sin tensiones ni personalismos.

Y así , a través de una pertinaz constancia en la realización de las tertulias, fue pasando el tiempo hasta que llegamos al año 2020. La pandemia mundial y el aislamiento social y preventivo sufrido em Argentina, conocido como el más largo del mundo, (em nuestro país comenzó el 20 de marzo de 2020) nos obligó a generar cambios en nuestra propuesta. La presencialidad había pasado, debíamos mudarnos a la virtualidad para continuar com las tertulias. Consideramos que además era una forma de contenernos entre todos. De esta manera comenzamos a utilizar la plataforma Jitsi meet y luego nos fue más adecuado Zoom.

El primer encuentro que desarrollamos fue en el mês de junio del año 2020 y lo denominamos "Desafíos de las formas de hacer. Entre las políticas culturales y el trabajo cotidiano". Durante la tertulia, los participantes comenzaron a hacer sus presentaciones lo que nos permitió conocer distintos proyectos que estaban en desarrollo y otros que estaban en fase de producción. En ese ámbito se planteraron realidades diversas em las qjue también estaban los estudiantes de carreras de gestión cultural que iniciaban sus estudios desde la virtualidad y estudiantes avanzados que estaban realizando sus prácticas profesionalizantes con la nueva modalidad.

Además hicieron sus aportes gestoras que integran organizaciones sociales y trabajan en espacios culturales en los que se busca acompañar a la comunidad en su desarrollo cultural. Como por ejemplo el Centro Roque Dalton Cultural y Deportivo de la ciudad de Mar del Plata donde se realiza desde asistencia educativa básica hasta el conocimiento del acceso a internet de jóvenes, junto a outras actividades. La gestora cultural que trabaja en Radio del Bosque de la ciudad de Villa Gesell relató como llevan adelante la difusión de actividades culturales y entrevistas a diferentes profesionales que tratan temas ambientales, de

accesibilidad o turismo cultural. Los gestores de otros espacios culturales comentaron que la situación por la pandemia era crítica, que enfrentaban la situación como les era posible, que la ayuda del Estado no era suficiente y que seguramente muchos de ellos iban a tener que cerrar.

Entre los comentários dirigidos a la situación de cada participante desde su lugar de trabajo o estudio en época de pandemia, estuvieron los docentes de carreras de gestión cultural que explicaron la extensión de sus horarios profesionales para la prosecusión de sus cátedras y los problemas com la conexión a internet em vários casos.

Ante la situación preexistente debimos mantener el formato virtual de las tertulias pero introdujimos una variante: decidimos convocar a gestoras y gestores conocidos para que nos comentaran sobre algunos de sus proyectos o las diversas circunstancias que atravesaban em sus trabajos ante la nueva realidad. Nuestro primer invitado fue Roberto Guerra Veas, presidente de la Escuela de Gestores y Animadores Culturales de Chile, com una larga trayectoria em la gestión cultural comunitaria y autor del libro "Elaborando un proyecto cultural – Guía para la formulación de proyectos culturales y comunitarios", entre outros. La charla se basó justamente em los proyectos culturales.

La siguiente tertulia tuvo como tema central el presupuesto y la gestión local de la cultura, y para ella invitamos a Ana Lía Verón de Argentina, Magister em Ciencias Sociales, Licenciada em Antropología, y Jefa de Departamento em la Secretaría de Cultura del Municipio de General Pueyrredon, docente de grado y posgrado y quien em el ámbito público desarrolló su labor principalmente em la área de museos, también participó em la gestión y elaboración del presupuesto de la Secretaría y em la gestión de compras de insumos y contratación de servicios.

Asimismo hablamos com Alejandro Rubbo de Uruguay, que fue fundador del Movimiento Cultural Canelones de-Muestra, desde el cual junto a una cantidad de artistas y gestores lograron la participación de más de 50.000 personas em 22 ciudades de Uruguay. Como Director

del Museo del Carnaval de Uruguay realizó diversos proyectos y experiencias y la tertulia se trató de "Cómo escapar de una cárcel a través de un museo".

También participó Marcela País Andrade, de Argentina, Técnica Nacional em Recreación por el Instituto del Tiempo Libre y Recreación del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Licenciada em Sociología por la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, Doctora em Flilosofía y Letras, UBA (Ärea Antropología) y Posdoctora de la FSOC-UBA. Es profesora e investigadora y dicta cursos de grado y posgrado em diferentes Universidades sobre Cultura, gestión y género(s)/feminismos. Su charla se tituló "Transversalizar las cuestiones de género(s) en la gestión cultural".

Por último, y ya em el mês de octubre, hablamos com Claudia Caracoche. Ella vive em Zaragoza, España, es Técnica Universitaria em Gestión Cultural y Diseñadora Industrial (UNMDP) y se considera una exploradora que conectó ambas disciplinas durante los últimos años. Es Directora ejecutiva del estudio We are Ingenio (https://www.weareingenio.com/), trabajando para instituciones públicas y privadas, además de instructora em Zaragoza Activa. El objetivo de la charla denominada "Repensando la cultura: de la gestión a la innovación, y viceversa" fue la de comentar cómo se puede provocar una ruptura de lo "estático" de la gestión y plantearse una fase previa de creación e innovación.

Este nuevo formato de tertulia tuvo su correlato com la ampliación de interesados en ellas ya que personas desde Perú, Colombia, Chile, Ecuador, México, Argentina, Guatemala, Venezuela, Uruguay, Bolivia, España e Italia se anotaron para participar. Esto provocó un giro importante em la relación com la comunidad integrada por gestoras y gestores culturales, entre los que se incluyen además, promotores culturales, productores ejecutivos, diseñadores, guías de turismo, educadores, músicos, maestras em artes visuales, artistas de diversos rubros, integrantes de colectivos y directores de centros culturales, entre outros.

Como vimos los perfiles de los inscriptos fueron diversos y los temas tratados por cada invitado proporcionaban un interés creciente. Tanto así que decidimos subir a nuestro canal de YouTube (https://www.youtube.com/user/canalalmagesto) cada tertulia virtual com invitados. Estimamos además, que en el poco tiempo que están disponibles em la plataforma, tienen una considerable cantidad de visitas.

Sin embargo, el anuncio de que las tertulias iban a ser grabadas y subidas a Youtube tuvo como correlato una situación no esperada. Los interesados e inscriptos a las tertulias virtuales oscilaron en cantidades de entre 50 y 70 personas, pero al momento de conectarse a la charla la participación era muy inferior. Hubo situaciones que se originarion en que los participantes no tenían em cuenta el huso horario de sus países em relación al de Argentina y se comunicaban horas después de la charla, u outros que estimamos fueron simplemente un olvido o la seguridad que daba conocer previamente que la charla iba a estar disponible libremente em la plataforma. Esta situación genera, desde mi punto de vista, una pérdida importante em relación a las preguntas puntuales sobre algún aspecto o enfoque de las experiencias expuestas que se pueden hacer directamente al invitado así como los intercambios y conocimientos que se pueden generar.

A pesar de esta circunstancia, hemos evaluado el resultado de este formato como muy óptimo, porque la amenaza de la pandemia se convirtió para nosotras em una oportunidad de reunirnos com gestores culturales amigos que se prestaron amablemente a las tertulias y ser un nexo entre pares de outra forma.

En este sentido, debo destacar la disposición de nuestros invitados, com quienes compartimos las instancias previas em charlas más descontracturadas que nos permitieron comprender outras aristas de sus trabajos, nos actualizamos em temas pertinentes a la gestión y las prácticas em sus respectivos países y todos ellos al momento de realizar sus exposiciones lo hicieron no sólo desde su sólida experiencia sino que transmitieron calidez y entrega con cada palabra.

A modo de cierre.

La pandemia no solo ha afectado la salud y la economía mundial, nos ha llevado a una adaptación forzada de cambios em nuestras costumbres diarias, y nuestras relaciones laborales, sociales y familiares de manera trascendental. Para los gestores culturales que somos como pequelos hilos conductores desde donde se deslizan conexiones vitales de prácticas culturales fue devastadora.

En nuestro caso, las tertulias virtuales se convirtieron em un refugio, em un espacio de esperanzas compartidas em busca de un horizonte alentador. Nuestros queridos y laboriosos gestores y gestoras culturales invitados transimitieron de manera solidaria su experiencia o proyectos y promovieron com su participación una contagiosa energía actitud que seguramente se repetirá em nuestras próximas tertulias virtuales de gestión cultural a las que, desde ya, están cordialmente invitados.

PROTOCOLOS DE REABERTURA EM SALVADOR E DIREITO À CIDADE: CIDADE PRODUTO, ESPAÇOS CULTURAIS E ÉTICA DA PROXIMIDADE

Gustavo Falabella Rocha - gfalabellarocha@gmail.com[1]
Isabela Fernanda Azevedo Silveira - isabela.silveira@gmail.com[2]

Palavras-chaves: Cidade produto. Covid-19. Protocolos de reabertura. Ética da proximidade.

Resumo

No processo de retomada da vida social, em tempos de pandemia do novo coronavírus, o poder público municipal de Salvador, baseado nas ocupações de seus leitos hospitalares e de suas unidades de tratamento intensivas (UTI), estabeleceu protocolos de reabertura das atividades comerciais e de serviços em três fases distintas. Os protocolos, conforme discutiremos, demonstram uma projeção de cidade produto, calcada no consumo individual e não no direito à cidade, como teoriza Henri Lefebvre. Além disso, esses protocolos se mostram ineficientes no atendimento aos espaços

[1] Formado em Jornalismo, atua como artista de teatro e é integrante da Zona de Arte da Periferia, ZAP 18, de Belo Horizonte, desde 2002. Fez mestrado na Escola de Belas, da UFMG. Sua pesquisa estuda as relações dos lugares da cultura com seu público em territórios periféricos, tanto em Belo Horizonte como em Salvador. Aborda questões de comunicação, artes da presença (cênicas), arquitetura e geografia. E-mail: phdbygus@gmail.com.
[2] Atriz, gestora, professora e pesquisadora de relações sociais e históricas das infâncias. Doutoranda do programa de pós-graduação multidisciplinar em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia (UFBA). E-mail: isabela.silveira@gmail.com.

culturais alternativos da cidade e suas especificidades. Sem a possibilidade de encontrar o público presencialmente, destacamos a prática da Casa Preta e o Acervo da Laje, dois espaços culturais em Salvador, que investem em aproximações virtuais com os espectadores. Por fim, argumentamos que a vocação pública desses espaços fica evidenciada por uma ética da proximidade.

Introdução: Retórica Ambulante

Caminhantes são praticantes ordinários da cidade. Praticam suas enunciações pedestres. Para Michel de Certeau (1995), diferentemente da cidade conceito, é dentro do mapa, na escala 1x1, que se vive em uma cidade – especialmente em uma cidade grande, atravessada por fluxos heterogêneos e suas complexidades. O mapa, os planos urbanos, as sinalizações das ruas e as calçadas são planejadas para docilizar a população e lhe dar parâmetros. "A atopia-utopia do saber ótico leva consigo há muito tempo o projeto de superar e articular as contradições nascidas da aglomeração urbana" (CERTEAU, 1995, p. 172); ele pontua que os caminhantes são responsáveis por atualizar os mapas, pois suas astúcias criativas são capazes de não fixar rotas, fabular caminhos, propor subversões ao esquema urbano.

Há, nessas práticas, uma grande capacidade criativa de fabulação da cidade como território simbólico. Ao nos aproximarmos de Salvador, observando as práticas culturais em geral – particularmente da Casa Preta e do Acervo da Laje, que abordamos mais diretamente ao longo deste texto –, é impossível não destacarmos as questões sociais presentes em uma cidade tão historicamente desigual. Cartão postal, paraíso tropical para o turismo nacional e internacional, capital do Carnaval, das festas de Largo, dos corpos alegres e hipersexualizados, Salvador também é seus bairros de periferia, altos índices de desemprego, criminalidade, população de rua e parte considerável da população trabalhando na informalidade. Portanto, a gesta ambulatória, o simples caminhar pela cidade, não deve ignorar tais contextos. Praticar a Salvador fora dos mapas é habitar uma porção invisibilizada da cidade.

Se a práticas dos pés no chão fora dos roteiros consagrados de Salvador é, em condições normais, um desafio, como ficam essas práticas em uma cidade atingida por uma pandemia, como esta que vivemos em 2020, tanto no Brasil como em grande parte do mundo? O que faremos nas linhas seguintes é, justamente, discutir noções de cidade e suas práticas, agravadas pelo contexto da pandemia do novo coronavírus. Tomamos os protocolos de reabertura de Salvador como base para problematizar as prioridades elencadas pelo poder público na gestão da pandemia e no avanço dos estágios de retomada paulatina da vida social na cidade, buscando analisar e entender os motivos que levam algumas atividades a voltarem antes que outras.

Por exemplo: por que os shoppings voltam a funcionar antes de parques ou praias? O que leva uma gestão a criar protocolos específicos para drive-ins antes mesmo de discussões com gestores de espaços culturais mais consagrados? E ainda: o que se depreende, ao acompanhar as conduções da gestão local, como sendo constitutivo do setor cultural de uma cidade reconhecida por sua produção artística e simbólica? Essas são algumas perguntas que orientam nossa escrita, conduzindo-nos por reflexões interessantes que surgem a partir dos documentos de ordenamento da ordem pública local em contexto de pandemia, aqui lidos pela lente do direito à cidade e das políticas culturais.

No caso em análise, o direito à cidade se coloca como um direito parcial à cidade – não apenas pelas restrições de interação social impostas pelo contágio e transmissão do vírus, mas também por entendimentos parciais do que seria essencial para a prática cidadã, calcada no comum. Inspirados por Certeau (1995), pensamos na prática dos pés no chão pela cidade – metodologia comprometida pelo isolamento social, mas não significa que a cidade não esteja lá. Aliás, em novembro de 2020, Salvador tenta se aproximar da normalidade, e veremos que os protocolos de reabertura apontam para a tentativa de retomada de várias atividades. A contrapelo dessa aparente normalidade para os setores

culturais, trazemos, como estudo de caso, as práticas de dois espaços de Salvador: a Casa Preta e o Acervo da Laje. Discutimos o fechamento desses espaços e, consequentemente, o que isso acarreta às relações já estabelecidas com seu público/vizinhança, problematizando impedimentos que ultrapassam os simples protocolos e apontam para um ethos que considera o ecossistema cultural em que se inserem. Para discutir como esses espaços estão lidando com seu público, convocamos Emmanuel Lévinas, Jacques Derrida e Isabel Baptista para formular uma ideia de ética da proximidade.

Cidade Produto

Em seu canônico O direito à cidade, Lefebvre (2001) distingue cidade obra de cidade produto, essa última servindo como provocação para analisar os protocolos de reabertura da cidade de Salvador nestes tempos de pandemia do novo coronavírus. Para o pensador francês, a cidade obra é pensada e construída como marca do poder aristocrático da nobreza. No caso, Lefebvre analisa a Europa (principalmente Paris) antes da Revolução Francesa de 1789. A cidade obra é a cidade das construções imponentes, dos grandes palácios, salões, orquestras, teatros e museus. A cidade produto, por outro lado, é a cidade dos novos burgueses, da pós-revolução, marcada por um sentido bastante prático na sua rotina e, principalmente, uma cidade a que se atribui – nos termos marxistas recorrentes na obra de Lefebvre – valor de troca. Por antítese, a cidade obraé aquela do valor de uso.

Em nossa pesquisa, é fundamental pensar Lefebvre e suas noções de cidade à luz dos tempos vividos em 2020, no Brasil, em Salvador. Em Certeau (1994), vemos que o espaço é uma construção histórica temporal – portanto, ele se altera e se modifica ao longo do tempo. Pensando assim, os pensamentos lefebvrianos dialogam com a capital da Bahia quando percebemos, nela, a presença da cidade obra: a Salvador do Império, primeira capital do Brasil, com seus prédios imponentes, igrejas, casarios tradicionais concentrados no centro da cidade e em seu entorno; e a cidade produto: sobretudo dirigindo-se ao norte da península, seguindo a

linha do metrô acompanhando a profusão de novos bairros, condomínios, centros comerciais e shopping centers.

A lógica de cidade produto também traz toda sorte de exclusão territorial, já que a burguesia manobra a cidade de modo a mantê-la segmentada em classes sociais. O exemplo clássico é a reforma urbana do Barão de Haussmann, feita em Paris, no século XIX, expulsando os moradores dos cortiços situados nos bairros centrais da cidade. Há também o prefeito Pereira Passos (apelidado de "Haussmann dos trópicos") que fez movimento semelhante no Rio de Janeiro no início do século XX. Não é preciso, contudo, ir tão longe, no tempo e espaço: O processo de gentrificação do Pelourinho e do centro expandido, a partir dos anos 1980 sob administração de Antônio Carlos Magalhães, são de mesma natureza excludente.

Em Salvador, desde julho de 2020, com o aparente controle das taxas de transmissão e da ocupação de leitos hospitalares, protocolos de reabertura foram elaborados e publicados pelo poder público municipal. A retomada das atividades foi dividida em três fases, a ocupação dos leitos nos hospitais servindo para balizar esses protocolos.

Quadro 1 – Fases da retomada das atividades em Salvador

Fase 01	Fase 02	Fase 03
Taxa de ocupação das UTIs e leitos hospitalares em função da Covid-19 abaixo de 75%.	Taxa de ocupação das UTIs e leitos hospitalares em função da Covid-19 abaixo de 70%.	Taxa de ocupação das UTIs e leitos hospitalares em função da Covid-19 abaixo de 60%.
Início em 24/07/2020.	Início em 08/08/2020.	Início em 31/08/2020.
Shoppings e centros comerciais; templos e igrejas; açougues e padarias; clínicas de estética e odontológicas; lavanderias; lojas de materiais elétricos e ferragens; concessionárias de automóveis; serviço de arquitetura e decoração; obras e intervenções em imóveis habitados; óticas; drive-in.	Centros culturais, museus e galerias de arte; barbearias e salões de beleza; academias de ginástica e similares; lanchonetes, bares e restaurantes;	Teatros; cinema; circos; convenções;

Fonte: BAHIA, 2020ª, 2020b.

Como já mencionado, se uma das possibilidades de convívio social mais "seguras", segundo especialistas,[5] se dá em espaços abertos, causa estranheza que espaços públicos de convivência não sejam liberados para seus frequentadores quando áreas fechadas (total ou parcialmente) já começam a funcionar. Não se trata de exclusividade da capital baiana: em outubro, o jornal El País trouxe matéria reafirmando a inconsistência de protocolos de reabertura dentro e fora do Brasil. Foram adotados critérios similares para redução de capacidade de ocupação em diferentes naturezas de negócios e ambientes, apesar de reiteradas afirmações de grupos de cientistas que "o risco de pegar Covid-19 em ambientes fechados pode ser quase vinte vezes maior do que ao ar livre". (SALAS, 2020) Com maior facilidade de controle de acesso a ambientes privados e fechados, as autoridades seguiram permitindo reabertura de locais que, se observados pelo aspecto epidemiológico da pandemia, deveriam ser alvo de maior controle, na contramão do que indicam as pesquisas – "fecham parques, abrem bares". (SALAS, 2020)

Ao observar os protocolos locais, se faz necessário indagar: por que parques – como o Parque da Cidade – sequer constam nos protocolos de reabertura da prefeitura de Salvador? Da mesma maneira, por que as praias centrais (Porto da Barra, Farol da Barra e região) não são citadas na retomada? Soma-se a isso outras praias que possuem protocolos restritos de uso, com dias e horários que os trabalhadores não conseguem acessar; para que tipo de prática de cidade essas determinações da gestão apontam?

É fato que esses protocolos não constituem tão somente uma peça de gestão burocrática da cidade ou uma neutra condução administrativa de uma crise sanitária. Por sua lógica de reabertura, a gestão municipal revela uma visão que assume o espaço comum como algo reservado ao consumo de bens, com

[5] De acordo com a infectologista Rosana Richtmann, do Instituto de Infectologia Emílio Ribas (SP), com cuidados básicos e distanciamento, a chance de pegar o vírus em espaços abertos é baixa. (ALVES, 2020)

privilégio aos ambientes fechados e de caráter privado. Inscreve-se também na lógica de reabertura e detalhamento dos protocolos um notável recorte no atendimento às demandas de uma população adulta jovem[6] e economicamente ativa, com ênfase no transporte individual, excluindo práticas tradicionais e referendadas na vida coletiva da cidade. Parece-nos que os protocolos de reabertura confirmam nossa suspeita de consolidação da cidade produto, conforme nos fala Lefebvre. Existem outros paradoxos nos protocolos, mas, por meio da comparação shopping versus praias/parques, vamos argumentar que se torna evidente o projeto de cidade calcada no consumo e na segregação: eis um exemplo contumaz de cidade produto.

De saída, é importante destacar que os protocolos sinalizam a pressão de setores organizados da sociedade, que são, pois, contemplados nas três fases de reabertura. É o caso dos lojistas dos shoppings que pressionam o poder público para retomada de suas atividades por uma questão econômica; dessa forma, os protocolos e suas aplicações se distanciam de uma visada científica responsável, já que permitem o acesso a espaços fechados de maior potencial de transmissão do vírus entre as pessoas. A saúde entra na equação em segundo plano, não mais como medida preventiva que anteceda ou previna a ida ao shopping – pelo contrário, a lógica criada para aplicação dos protocolos é de que os hospitais têm capacidade de receber pessoas infectadas, e isso em meio a uma crise de saúde de proporções mundiais gerada por um patógeno ainda desconhecido e não controlado.

Por quê, então, parques e praias não estão nos protocolos? Arriscamos dizer que por se tratarem de lazeres gratuitos e, portanto, não contarem com o poder de barganha e da pressão que lojistas têm sobre a cidade, por exemplo. No caso das praias,

[6] Inúmeros protocolos vetam expressamente a utilização de parquinhos, espaços kids, brinquedotecas e demais instrumentos de lazer e socialização infantil, mesmo em locais que estejam próximos da normalização de seus funcionamentos – como restaurantes e shoppings.

é ainda mais grave, dado que boa parte dos trabalhadores que circulam pelo calçadão e pelas areias são informais e, apesar da importância dos serviços que prestam, ficam invisibilizados em um momento de pandemia e protocolos de retomada econômica. Mais uma vez, carecem de interlocução com o poder público[7], mas, se nem ciência, nem economia, nem direitos de cidadania os respaldam, como poderiam fazer suas vozes audíveis?

Em paralelo à condução ampla e hegemônica das condutas de convivência na cidade de Salvador, podemos identificar diversos espaços e iniciativas populares que constituíram uma outra narrativa acerca de um ecossistema cultural composto por inúmeros e diversos agentes. Dentre eles, elegemos dois espaços culturais que precisaram, como tantos, se adaptar aos novos tempos de isolamento social em virtude da pandemia. Os protocolos de retomada das atividades de tais espaços impõem desafios na medida em que a natureza da recepção de público é, sumariamente, a aglomeração. Veremos que os protocolos não são suficientes ou não dão conta da especificidade de tais espaços, mas que outros vetores de força se apresentam para condução de suas práticas durante a pandemia.

Andanças: Acervo da Laje[8]

À beira da enseada dos Cabritos é possível ver a explosão demográfica de Salvador. Os fundos da Casa II do Acervo da Laje (Figura 1) permitem uma visão panorâmica daquela que, até 70 anos atrás, era uma região remota da cidade, com acessos apenas por trem suburbano ou barco. Agora, a porção conhecida como "subúrbio ferroviário" se estende até Paripe e basta uma viagem no maltratado e sucateado trem para perceber o adensamento das áreas à beira de um mar verde azulado lindo; paisagens de cair o queixo agora estão entremeadas por habitações irregulares

[7] Trabalhadores de Porto da Barra relatam, em matéria, suas dificuldades financeiras. A prefeitura de Salvador concede a eles R$ 270,00 por meio do programa de auxílio emergencial "Salvador para Todos", mas a quantia é insuficiente. Ver: COM PRAIAS…, 2020.

[8] Para saber mais: https://acervodalaje.com.br/.

que se acumulam nas bordas dos trilhos do trem. Do terceiro andar do Acervo da Laje é possível ter uma visão panorâmica da região do bairro São João do Cabrito, território com peculiaridades e coisas em comum com a periferia de Salvador, com grandes cidades brasileiras e até com outros lugares do mundo

Figura 1 – Vista dos fundos da Casa II, Acervo da Laje.

Fonte: Arquivo pessoal (2019)

O Acervo da Laje é fruto da pesquisa do casal Vilma e José Eduardo Santos, ambos moradores de São João do Cabrito, que, desde 2010, se propõem a cuidar da memória daquele pedaço da cidade por meio de rastros de outros tempos e de outros contextos históricos que marcaram a trajetória de ambos e também de seus vizinhos. O adensamento demográfico do subúrbio foi seguido por obras estruturais, como a avenida Afrânio Peixoto, conhecida como Suburbana – importante artéria da região, inaugurada em 1971. Pode parecer que a Suburbana sempre esteve

ali, mas, na realidade, ela é um marco temporal de uma cidade em constante movimento. São, pois, os movimentos dessa cidade (ou da memória dessa cidade) que o Acervo da Laje tenta preservar.

Na banca de doutoramento de José Eduardo, o falecido professor Gey Espinheira indagou-lhe sobre a beleza do subúrbio. O discente, que estudava o continuum da violência no território onde vivia, viu-se desafiado. Desde então, sua missão de vida passou a ser recolher, catalogar e organizar um grande acervo de rastros do subúrbio ferroviário. A casa onde ele morava se transformou na Casa I do Acervo. José Eduardo ocupou o último andar, a Laje, com os artefatos encontrados em suas andanças. Para as pessoas acostumadas com as tradicionais galerias de arte, a Casa I é um tanto quanto sui generis. São artigos demais, em um espaço exíguo, pouco ventilado. A impressão é que vale quase tudo: cartazes, placas de trânsito, brinquedos e jogos antigos, restos de cerâmica, de ladrilhos hidráulicos, carrancas, imagens de santos católicos, entre muitas outras coisas. Atualmente, o Acervo conta com mais de 4 mil itens. Os artefatos encontrados nas deambulações pelo subúrbio e suas memórias perdidas, muitas vezes, estão descartados e jogados no lixo.

"É uma curadoria do assombro", define José Eduardo. "Curadoria é o que a obra diz, não sua narrativa sobre a obra. Vamos pegar a materialidade porque ela materialidade educa" (José Eduardo, Informação verbal, 2019. José Eduardo acredita na permanência do trabalho do Acervo, sobretudo por sua importância na formação do olhar estético dos mais jovens para que cresçam acostumados com a beleza e a fruição estética em seu próprio território – isso envolve a busca por artistas do subúrbio de Salvador que não têm seus trabalhos em galerias de arte.

Se a Casa I do Acervo foi invadida pelos artefatos, a Casa II já é fruto de planejamento mais meticuloso. Há obras espalhadas por seus dois pavimentos, mas o que mais chama a atenção é o espaço livre com cadeiras, cozinha e varanda para serem ocupa-

dos. A Casa II segue a lógica de exposição, mas também roga por um tempo mais lento e contemplativo em um ambiente doméstico, familiar e aconchegante. Mais uma vez, uma desconstrução do que se costuma ver nos espaços expositivos, normalmente feitos para as pessoas observarem de pé, em silêncio, sem permanência e, sobretudo, sem conversas a respeito do que veem e sentem no momento da contemplação. É a partir dessa subversão de expectativas que surge a tríade casa-museu-escola, que se equilibra entre o cotidiano, a beleza e o aprendizado; a fruição estética, a memória do subúrbio e o legado para as gerações futuras. Essa assimilação de tempos e espaços localiza devidamente o Acervo naquele ecossistema cultural e comunitário, conquistando crescente interesse de moradores locais e pesquisadores de outras realidades, além de agentes culturais variados.

É comum o Acervo receber alunos da Escola de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia (UFBA), artistas audiovisuais interessados nas narrativas do espaço e do subúrbio que lá exibem seus trabalhos, aém de alunos das escolas públicas da região. Interessante é quando esses públicos coabitam o espaço, criando uma sociabilidade mediada pelo lugar que seria difícil de ocorrer em outras situações cotidianas. Outro nó importante da prática do Acervo é proporcionar aos visitantes o contato com um contexto social de "outra" Salvador – de preferência, se perdendo pelas ruas e vielas de São João do Cabrito; um movimento de orientar-desorientar-reorientar, como nos fala Jacques (2014).

Desde março de 2020, as atividades do Acervo, contudo, estão interrompidas. De acordo com os protocolos de reabertura, o Acervo da Laje se enquadraria como "centros culturais, museus e galeria de arte", fazendo parte da fase 2 do processo de reabertura. As indicações específicas para essa atividade preveem ingressos on-line apenas, sem retirada física; aferição da temperatura dos visitantes; uso obrigatório de máscaras e tapetes higienizadores na entrada. Os espaços poderão trabalhar

com apenas 30% da sua capacidade, as visitas devem durar no máximo uma hora e a distância de 1,5 metro entre os visitantes deve ser respeitada. Recomenda-se a abertura de portas e janelas para circulação de ar e, no caso de ambientes fechados, que o sistema de ar fique no modo ventilação. Sofás, poltronas, bancos e cadeiras devem ficar isolados, sem uso do público. O espaço deve ser todo higienizado antes e depois do seu funcionamento.

Fica difícil imaginar um espaço com a vocação para encontros prolongados restringir suas atividades a visitas de uma hora apenas. Pode se dizer o mesmo quanto à distância do público, as cadeiras isoladas e o papo impossibilitado sobre as obras – não apenas no que tange à simbologia dessas mudanças; o sentido de existência do espaço em si estaria em xeque ao assumir os protocolos da prefeitura como aplicáveis ao Acervo, que opta, assim, por permanecer de portas cerradas. José Eduardo relata, em conversa tida em julho de 2020, que ele e Vilma estão resguardados. Ele filosofa sobre o desejo de "continuar no mundo da vida, em um período de morte e de pandemia". Mais recentemente, com um auxílio vindo do Goethe-Institut, o espaço passa por reformas nas Casas I e II. As primeiras obras recolhidas do Acervo estão em processo de digitalização e logo estarão disponíveis nos canais virtuais do espaço. A previsão é de retomada das atividades presenciais em janeiro de 2021, mas não é certo. Desde o fechamento, o Acervo da Laje está mais ativo nas redes sociais, com postagens de fotos de suas obras e atividades já ocorridas. Também recorreu às lives com outros artistas e pensadores da cultura. Mais adiante, voltaremos às medidas adotadas pelo Acervo em tempos de Covid-19.

Casa Preta

Situada no bairro Dois de Julho, a Casa Preta (Figura 2) é inaugurada em 2010 com o espetáculo "Fragmentos de um só", do Núcleo Vagapara. O coletivo ocupava, desde 2009, os cômodos da casa com ensaios e ações artísticas, mas é com uma mon-

tagem cênica passeando pelos diferentes ambientes da residência que o grupo a apresenta como espaço cultural. Com o passar dos anos, outros artistas habitaram a Casa e contribuíram para seu enraizamento no bairro e para melhorias em sua estrutura; trata-se de um casarão antigo do centro da cidade, antes fechado por décadas. Luiz Guimarães (Luizinho), integrante do Aldeia Teatro – grupo que ocupa o subsolo da Casa desde 2014 –, lembra que não havia coleta de lixo na Rua Areal de Baixo, onde a casa está localizada. O Aldeia Teatro chegou à Casa Preta porque Luizinho – de ascendência indígena – buscava um espaço a céu aberto e terra batida onde ele poderia cultuar e invocar sua ancestralidade. Segundo ele, o Dois de Julho tornou-se morada perfeita porque o bairro leva o nome da Independência Baiana, ocorrida em 2 de julho 1823 e celebra a figura do Caboclo – mistura dos povos indígena e negro.

Figura 2 – Arraial da Areal em frente à Casa Preta

Fonte: Arquivo pessoal (2019)

Também fechada desde março, a Casa passou por reformas durante o ano de 2020. O primeiro andar, ocupado pelo Vilavox de Gordo Neto, se tornaria um vão livre para receber propostas cênicas dispostas em espaços mais amplos. Homenageando uma importante artista da região do 2 de Julho, a sala tem o nome de Ivana Chastinet. Sem a presença física, a alternativa está nas estratégias de captar o ambiente sinestésico das artes da presença e traduzi-lo para formatos audiovisuais. Foi preciso arriscar formatos digitais inéditos – produzir conteúdo audiovisual sem as expertises técnicas, sem prática em roteiro, edição, locação e todo um novo mundo que precisava ser absorvido e dominado (ou quase) rapidamente.

Pela sua multiplicidade, a Casa Preta poderia entrar nas fases 2 ou 3 dos protocolos de reabertura. A fase 3, com abertura parcial dos espaços, se deu a partir de 31 de agosto de 2020, quando os leitos hospitalares e UTIs registraram menos de 60% de sua ocupação. Essa fase prevê que os teatros funcionem sem restrição de horário, mas é obrigatório o uso de máscaras; aferição de temperatura e higienização das mãos do público e os ingressos devem ser checados visualmente, por meio de instrumentos de leitura óptica (como leitores de QR Code), por exemplo. Para cada assento ocupado na plateia, dois de distância devem ser isolados. Assim, os teatros só podem ter um terço de seu público. Há ainda uma série de recomendações a respeito da higienização de cenários, camarins, assentos antes e depois de cada sessão.

Luizinho destaca que os espaços culturais alternativos já trabalham com públicos reduzidos em condições normais. Segundo ele, não valeria a pena para receber um público ainda menor do que de hábito. Foi mais palpável pensar no funcionamento virtual da Casa, com espetáculos e shows que comportassem no máximo quatro pessoas em cena, mantendo a distância social. Assim, surgem as lives de música, chamadas A Real da Life/Live, com uma estrutura técnica que foi paulatinamente sendo aprimorada

a cada nova tentativa. Gordo Neto explica que os ocupantes da Casa foram curadores da primeira leva de apresentações transmitidas via streaming, que estimulava doações em dinheiro do público. Ao todo, dez shows entre agosto e outubro, sendo oito para o público adulto e dois para as crianças. Quando reabrirem as portas, os integrantes da Casa consideram aliar o público presencial ao público do streaming.

Luizinho pontua que a Casa sempre funcionou de maneira segmentada, com cada coletivo se responsabilizando pelo espaço que lhe cabe. O Vilavox, no primeiro andar; o Aldeia, no subsolo; e assim sucessivamente. Com a pandemia, ocorreu um chamado a coletividade. Assim, a produção e execução técnica da Real da Life/Live tornou-se esse afinamento de funcionamento, de relação entre as iniciativas que ocupam a Casa. Mesmo em tempos tão ímpares, a Casa Preta tem um posicionamento forte e frutífero.

Ética Da Proximidade

A Casa Preta e o Acervo da Laje são espaços privados que se propõem a usos compartilhados, e ambos conseguem acessar recursos públicos para executar seus projetos. Os espaços têm uma vocação de abertura para suas comunidades, executam projetos de interesse coletivo e, portanto, podem ser entendidos como espaços de natureza pública. Foi justamente a característica pública dos dois espaços que se desdobrou em uma acolhida inequívoca dos protocolos de fechamento assim que o status de pandemia foi declarado pela Organização Mundial de Saúde (OMS) em relação ao Sars-Cov-2. A vocação de uso compartilhado prezando pelo bem comum das comunidades, de seus frequentadores e do universo simbólico que a Casa Preta e o Acervo da Laje evocam parte de uma premissa ética, que antecede os impactos gerados pelo fechamento desses espaços.

Não podemos desconsiderar os aportes financeiros de editais específicos para o setor cultural – com absoluto destaque para um investimento sem precedentes de recursos financeiros

por meio da Lei Federal nº 14.017, a Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc, de 29 de junho de 2020. Mas para refletirmos sobre o posicionamento assumido pelos espaços e equipamentos culturais, precisamos compreender a territorialidade implicada nas práticas desses gestores: sem virar as costas para o público e a história de suas iniciativas, os agentes culturais locais causam uma fissura no tratamento produtivista dado pela gestão municipal ao apresentar seus protocolos de retomada das atividades da cidade.

Dada a relação que constituem com seus frequentadores que não são meros consumidores – seja de uma padaria ou de uma barbearia –, é possível especular que a decisão do fechamento seria mais fácil uma vez que os espaços não vivem de seus ingressos vendidos. Como já dito anteriormente, são lugares da cultura da cidade que acessam as verbas públicas disponíveis em editais em nível municipal, estadual e federal. Tal assertiva seria, no entanto, uma redução simplória que ignoraria os processos de troca, de fabulação, de impacto estético na vida de algumas dessas pessoas que assumem tais lugares como parte de sua rotina. Uma relação de mão dupla, de fruição cultural enraizada capaz de criar poéticas específicas de cada lugar, endógenas e encarnadas.

O filósofo Emmanuel Lévinas (1992 apud Batista, 2005, p. 13) pensa nas relações humanas que se fundam em um movimento de hospitalidade entre os mundos internos das subjetividades. Ele nos diz que o movimento mais corriqueiro é que a vida interna subjetiva permita ao sujeito fazer suas escolhas em relação ao mundo externo. Ele irá chamar de aventura ontológica esse lançar-se no mundo do sujeito, como Ulisses retornando a Ítaca, na Odisseia de Homero. O homem sai de sua casa/sua interioridade para habitar o mundo; entretanto, como seres sociáveis, as pessoas vão em direção ao outro e ocorre uma inversão da lógica. Assim, as subjetividades se adentram em outrem. Se a aventura ontológica é um movimento do sujeito de dentro de seu mundo

para fora, o encontro com outrem é o movimento de abertura para entrada dessa subjetividade em sua intimidade.

Ao discutir a hospitalidade, Baptista (2005) aproxima Lévinas com Jacques Derrida (1997 apud Batista, 2005, p.13). O filósofo francês chama de hospitalidade ética o movimento em direção ao outro, em direção ao novo feito de maneira não apegada. Uma visada social solidária calcada na diferença e nas possibilidades desinteressadas do encontro. Abrir-se significa colocar-se em uma área de instabilidade, em que a presença do outro torna-se imprevisível. Porém, Baptista (2005) alerta-nos que a aventura em direção ao outro não deva suscitar uma apologia gratuita ao risco pelo risco. Para ela, hospitalidade – como um valor ético – é a casa aberta, exposta a outrem, em uma ligação sem interesse ou valor econômico. A abertura da casa em direção ao outro é um movimento de reciprocidade, pois aquele que acolhe também é acolhido, com a hospitalidade oferecida por ele próprio.

A ética, porquanto, também aparece na obra de Lévinas (1992) para falar de uma proximidade ética, que apresenta muitos pontos de contato com aquilo que Derrida entende por hospitalidade ética. Alinhavando as ideias dos dois filósofos, Baptista destaca:

> A ligação entre o sentido levinasiano de proximidade ética e a problematização feita por Derrida em torno do conceito de hospitalidade permite-nos pensar as práticas sociais a partir da valorização dos lugares de contato, de interação, de encontro, de mediação e de relação interpessoal. Esses são, por definição, lugares de incerteza e de risco, mas também, e por isso mesmo, lugares de oportunidade para uma relação fecunda com o tempo. (BAPTISTA, 2005, p. 12)

Trazendo a discussão proposta por Baptista para perto dos espaços que nos interessam, é curioso pensar em lugares de contato em tempos de pandemia e isolamento social. A Casa Preta e o Acervo da Laje são exatamente isso que a autora descreve – porém, com os riscos à saúde e à vida, ambos os espaços decidiram por privar-se da presença do público, seu bem mais valioso. Considerando as ideias de Lévinas e Derrida e, principal-

mente, a aproximação entre eles proposta por Baptista, iremos tratar como ética da proximidade o movimento de aproximação dos espaços para manterem as regras de distanciamento social e não perderem os pontos de contato com seu público e novos públicos em potencial.

Limitados pelos protocolos de retomada e pela pandemia em si, com pouca ou quase nenhuma experiência nos formatos digitais e audiovisuais, os artistas da Casa Preta e os gestores do Acervo da Laje perceberam a importância de investir em suas redes sociais e disponibilizar material para seu público. Uma forma de manter a relação de proximidade com seus frequentadores e pensar que o conteúdo digital poderia ser uma janela para novos públicos que não moram na cidade e/ou não conhecem os espaços.

No caso do Acervo da Laje, a relação com a vizinhança de São João se fortaleceu com a distribuição de cestas básicas e produtos de higiene e prevenção contra a Covid-19, que foram doados por diferentes instituições. José Eduardo demonstra intimismo quando fala das relações de proximidade estabelecidas pela solidariedade e interesse pelo lugar de fala do outro. Segundo ele, isso ajuda a pensar em um futuro menos formal para os espaços de arte. "São relações de pertença das pessoas com as instituições. Vai chegar o momento que a gente não precise de grandes estruturas, mas sim de estruturas comunitárias que deem conta dessa dimensão do afeto, da memória, da solidariedade", projeta ele. (Informação verbal, 2020) O momento adverso tem possibilitado a reflexão sobre as relações do Acervo com seu público e o porvir. "A gente pensava que haveria um isolamento, um não-encontro, mas as pessoas estão tendo a criatividade de elaborar novas formas de encontro, através das redes sociais. Isso tem sido muito bonito", relata José Eduardo. (Informação verbal, 2020)

No caso da Casa Preta, cabe destacar o nome dado por essa série de transmissões ao vivo feitas da Casa Preta: A Real da Life/Live. A vida ao vivo, mas na frente de uma tela. O díptico, em

inglês, cria um dispositivo interativo entre vida real e vida mediada. Convém, também, destacar o paradoxo ao que os artistas da cena estão submetidos, já que seus trabalhos são chamados de artes da presença e, agora, precisam explorar essa presença midiatizada – a presença da ausência. Esses dois pontos convergem para a ideia de proximidade que nos traz Baptista (2005), entendendo que a aproximação não é apenas física, mas, também, de um campo permeável limiar e simbólico que pode se dar na distância, nas interatividades virtuais. Ela nos diz que não é possível entender a proximidade apenas como a distância física (intervalo) entre dois pontos, como costuma fazer a geometria ou a física. A proximidade, nos termos que ela pensa – e nos interessa – é um não-lugar, zona de trânsito. Ela pode até significar contiguidade, mas é principalmente movimento e inquietude, esforço contínuo de aproximação do outro. No caso, conforme argumentamos aqui, a falta de proximidade física se dá por uma escolha ética dos espaços, preocupados em não expor seu público ao risco de contaminação. A alternativa se torna, assim, investir em formatos à distância, mediados pela tecnologia.

Sem perder de vista sua inserção em um ecossistema cultural complexo, esses dois espaços em particular, assim como outros exemplos que poderíamos eleger, borram fronteiras entre público e privado, estendendo a terceiros que compõem seu público cuidados similares para preservação da saúde e afirmação da life/live que assumiram para si mesmos.

Conclusão

Ao analisar os protocolos de retomada de atividades na cidade de Salvador, tendemos a pensar que algumas atividades e suas peculiaridades são ignoradas e/ou consideradas menos importantes pelo poder público municipal. Analisando aspectos de saúde, economia e direitos de cidadania, argumentamos que o modelo de cidade projetado pelo poder público e setores organizados da cidade caminha para uma lógica privatista, individua-

lizada e segregacionista. Pensando conjuntamente com Lefebvre (2001), destacamos a construção de uma lógica de cidade produto calcada no consumo, e não no direito à cidade. No caso dos espaços culturais, colocamos em questão o conhecimento dos gestores públicos a respeito das realidades cotidianas de funcionamento e relação de tais espaços com seu público. Algumas regras estabelecidas pelos protocolos, como vimos especialmente no caso da Casa Preta, praticamente inviabilizam sua abertura. Por outro lado, talvez mereça mais destaque a reação dos gestores e artistas a esses protocolos que não colaboram ou não entendem a natureza de suas atividades. A astúcia criativa de Certeau (1995), é ferramenta para continuar o trabalho e não perder a conexão com o público frequentador de tais espaços. Como vimos aqui, a Casa Preta desenvolveu sua capacidade para produzir e realizar o streaming de suas atividades a ponto de considerar essa uma opção viável para o futuro. O Acervo da Laje fecha suas portas, mas assume outras funções importantes em São João do Cabrito. Nesse caso, há um entendimento da importância de "permanecer no mundo da vida", de que fala José Eduardo.

Em função disso, destacamos o compromisso ético de tais espaços com o momento delicado pelo qual passamos em virtude da pandemia do novo Coronavírus. Chamamos de ética da proximidade a iniciativa de não abrir as portas em meio ao isolamento social, buscando outras formas de acessar o público dos espaços e também novos públicos. A Casa Preta e o Acervo da Laje optam por manter as portas fechadas, aceitar os tempos difíceis como lição para pensar o futuro e sua relação com seu público. A ética da proximidade, como entendemos aqui, se dá justamente nesse aceno de preservação do outro em primeiro lugar. Os exemplos que trazemos aqui servem de microcosmo para pensar na atitude política engajada de vários artistas e espaços que desenvolvem seus trabalhos com tal vocação pública em várias situações – exercendo o papel do Estado de dar acesso à cultura para populações periféricas, como é o caso do Acervo

da Laje, em São João do Cabrito, subúrbio ferroviário da capital baiana; ou de ir na contramão no processo de abandono e sucateamento que ocorre no centro de Salvador, como ocorre com a Casa Preta, no Dois de Julho. A vocação pública do trabalho dos gestores e artistas nesses espaços passam necessariamente por uma aplicação radical da ética da proximidade.

Referências

ALVES, B. Risco de contaminar-se ao ar livre é quase zero, mas cuidado deve continuar. Viva Bem, São Paulo, 19 out. 2020. Disponível em: https://bit.ly/35TmETm. Acesso em: 19 jan. 2021.

BAHIA. Prefeitura Municipal do Salvador. Protocolos geral e específicos. Informe Salvador, Salvador, 1 jun. 2020a. Disponível em: https://bit.ly/3p0DRC6. Acesso em: 19 jan. 2021.

BAHIA. Prefeitura Municipal do Salvador. Secretaria Municipal de Desenvolvimento e Urbanismo. Protocolos geral e específico. Sedur, Salvador, 4 jun. 2020b. Disponível em: https://bit.ly/3sEGWtJ. Acesso em: 19 jan. 2021.

BAPTISTA, I. Para uma geografia de proximidade humana.Revista Hospitalidade, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 11-22, 2005.

CERTEAU, M. A invenção do cotidiano.Petropólis: Vozes, 1995.

COELHO, J.; LUIZ; B. Prefeitura descarta novas restrições em Salvador após alta na ocupação de leitos. Bahia Notícias, Salvador, 23 nov. 2021. Disponível em: https://bit.ly/35WMLJb. Acesso em: 19 jan. 2021.

COM PRAIAS fechadas há quase 5 meses, barraqueiros relatam dificuldades em Salvador: "A gente precisa trabalhar". G1, São Paulo, 17 ago. 2020. Disponível em: https://glo.bo/35Yglho. Acesso em: 19 jan. 2021.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Mil platôs:capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 1997. v. 5/2.

LEFEBVRE, H. O direito à cidade. São Paulo: Centauro, 2001.

LEVINAS, E. Totalité et Infini. Paris: KluwerAcademic, 1992

JACQUES, P. B. Elogio aos errantes. Salvador: EDUFBA, 2014.

SALAS, J. Cientistas alertam sobre evidências "avassaladoras" de transmissão de Coronavírus por via aérea. El País, Madrid, 5 out. 2020. Disponível em: https://bit.ly/3slfhly. Acesso em: 19 jan. 2021.

SALVADOR, Prefeitura Municipal de. Boletim informativo COVID-19 - Enfrentamento da situação de calamidade pública em decorrência do novo coronavírus (COVID-19). Disponível em: http://www.transparencia.salvador.ba.gov.br/documentacao/covid19/AcoesDeControle/BoletimInformativoCOVID19.pdf Acesso em 10 de dez. de 2020

SALVADOR, Prefeitura Municipal de. Plano de Ação para Combate ao Coronavírus/COVID-19. Disponível em: http://www.saude.salvador.ba.gov.br/covid/planos-de-acao-2/ Acesso em 10 de dez. de 2020

SALVADOR, Prefeitura Municipal de. Decreto nº 32.610/2020, de 23 de julho de 2020 – Autoriza a implementação da Fase 1 da reabertura dos setores que tiveram as atividades suspensas em decorrência das medidas para enfrentamento e prevenção à pandemia causada pelo novo coronavírus na forma que indica. Disponível em: http://www.sucom.ba.gov.br/category/legislacoes/covid-19/ Acesso em 10 de dez. de 2020

Realização:

Apoio:

Patrocínio: