



REVISTA DO
CENTRO DE
PESQUISA E
FORMAÇÃO

n.17

dezembro/2023

Sesc

SESC - SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO
ADMINISTRAÇÃO REGIONAL NO ESTADO DE SÃO PAULO

PRESIDENTE DO CONSELHO REGIONAL

Abram Szajman

DIRETOR DO DEPARTAMENTO REGIONAL

Luiz Deoclécio Massaro Galina

SUPERINTENDENTES

TÉCNICO-SOCIAL Rosana Paulo da Cunha

COMUNICAÇÃO SOCIAL Aurea Leszczynski Vieira Gonçalves

ADMINISTRAÇÃO Jackson Andrade de Matos

ASSESSORIA TÉCNICA E DE PLANEJAMENTO Marta Raquel Colabone

GERENTES

ESTUDOS E DESENVOLVIMENTO João Paulo Leite Guadanucci

ARTES GRÁFICAS Rogério Ianelli

CENTRO DE PESQUISA E FORMAÇÃO Andréa de Araújo Nogueira

REVISTA DO CENTRO DE PESQUISA E FORMAÇÃO

EDITOR Marcos Toyansk

ORGANIZADOR DO DOSSIÊ Eder Martins e Juliana Santos

PREPARAÇÃO DE TEXTO E REVISÃO DE PROVAS Sérgio Molina

ILUSTRAÇÃO DE CAPA Veridiana Scarpelli

PROJETO GRÁFICO Denis Tchepeleutyky

DIAGRAMAÇÃO Omnis Design

EQUIPE SESC

Rafael Peixoto e Rosana Elisa Catelli

sescsp.org.br/revistacpf



5 APRESENTAÇÃO

9 DOSSIÊS

- 10 Políticas e gestões culturais para um novo Brasil
Antonio Albino Canelas Rubim
- 28 O papel da participação social na reconstrução do MinC: a retomada de uma trajetória
Alexandre Barbalho
- 47 Qualidade para a cultura: gestão da qualidade pelas lentes da gestão cultural
Beth Ponte
- 67 Dez anos do Sistema Nacional de Cultura e a imperdível oportunidade de submetê-lo a um grande debate
Sophia Cardoso Rocha
- 88 Algumas reflexões sobre os públicos das atividades culturais
Isaura Botelho
- 101 Autogestão da memória: a experiência da museologia indígena entre os Kanindé no Ceará
Suzenilson da Silva Santos – Kanindé
- 117 Os pontos para as memórias orais das culturas populares tradicionais na comunidade Jongo Dito Ribeiro - Campinas/SP
Alessandra Ribeiro Martins

138 ARTIGOS

- 139 *Influencers, creators e posts*: proposição de categorias dos conteúdos publicados por influenciadores digitais
Issaaf Karhawi
- 1161 Fotografia experimental e engajamento político na América Latina
Ludimilla Carvalho Wanderlei
- 176 Indústria Cultural: o conceito e sua atualidade em sete teses
Bruna Della Torre
- 194 A guerra nas ruas: papelinhos na época da Independência do Brasil (1821–1824)
Lucia Maria Bastos Pereira das Neves

212 GESTÃO CULTURAL

- 213 Driblando desafios do campo cultural: Museu do Futebol e a gestão por organizações sociais
Bernard Alexander Lemos Tjabbes, Letícia Nascimento Santiago, Lígia Kulaif Perroni, Luciana Cristina Ramos Nicolau, Pedro Vianna Godinho Peria
- 233 A formação em gestão e produção cultural no município de São Paulo: um mapa em debate
Ísis Cunha Oliveira Barbosa
- 255 Caderno de comunicação e reflexões para ações humanizadas na gestão do esporte: concepção, desenvolvimento e disseminação
Átila Alexandre Trapé, Débora Henrique de Oliveira, Douglas Roque Andrade
- 271 Orientações para acolhimento de pessoas transexuais e travestis no Programa Sesc de Esportes
Adan Lucas Parisi, Andresa Caravage de Andrade, Carla Carolina Malheiros, Eduardo Garcia, Fabio Rodrigues, Fabricio Addeo Ramos Júlio Sakamoto, Marcos Roberto Santos

291 ENTREVISTA

292 Entrevista com Cláudia Leitão

303 RESENHA

304 Em busca de um circo com identidade sul-americana

Teresa Ontañón Barragán

311 POESIA

312 Filho

Lubi Prates

318 NARRATIVAS VISUAIS

319 Diversas em mim

Helen Salomão



APRESENTAÇÃO

APRESENTAÇÃO

A palavra “projeto” pode ocupar um lugar central na prática cotidiana da gestão cultural. Embora seja possível pensar neste conceito de forma mais pragmática, como uma ferramenta de sistematização e implementação de um conjunto de ideias com vistas a um objetivo, cabe ressaltar que, nesta edição, nos interessa o seu sentido mais amplo, mais especificamente a possibilidade de projetar e imaginar novos futuros.

Após passarmos por um período bastante turbulento, que envolveu a extinção do Ministério da Cultura e de inúmeros programas e políticas públicas na área cultural, além de uma sufocante pandemia de covid-19, delineia-se um novo cenário no país que coloca como desafio pensar e reinventar o imaginário político-cultural que deve alicerçar, em bases plurais e democráticas, as políticas públicas e a gestão cultural em todo o Brasil.

É a partir desta provocação que nasce o novo número da Revista do CPF, qual seja, da necessidade de contribuir com um conjunto de reflexões que buscam compreender quais são os novos desafios e questões que se colocam no cenário atual para a área cultural no país e o que se vislumbra para o futuro próximo.

Em um voo panorâmico sobre as reflexões e produções compartilhadas nesta edição, o dossiê inicia com o artigo de Antônio Albino Canelas Rubim “Políticas e gestões culturais para um novo Brasil”, que apresenta uma reflexão sobre o cenário político-cultural atual e discute os principais desafios para o campo das políticas e gestões culturais no país.

Na sequência, o artigo de Alexandre Barbalho “O papel da participação social na reconstrução do Minc: a retomada de uma trajetória” aborda a importância da participação social no processo de reconstrução das políticas públicas de cultura e do próprio Ministério da Cultura, a partir do processo de politização do campo cultural nos governos Lula e Dilma (2003-2016).

Escrito pela pesquisadora e gestora cultural Beth Ponte, o artigo “Qualidade para a cultura: gestão da qualidade pelas lentes da Gestão Cultural” apresenta o tema da adoção de normas, certificações e sistemas de qualidade para o desenvolvimento e profissionalização da gestão de organizações culturais, demonstrando a importância desse debate no cenário atual.

Com um olhar mais sistêmico e estruturante da área cultural, Sophia Cardoso Rocha, no artigo “Dez anos do Sistema Nacional de Cultura e a imperdível oportunidade de submetê-lo a um grande debate”, lança um

olhar sobre o processo de construção do Sistema Nacional de Cultura, e destaca a retomada do debate em torno dele a partir da reflexão sobre as relações entre direitos culturais e federalismo cultural.

Dedicada à pesquisa sobre hábitos e políticas culturais e à qualificação de gestores culturais, Isaura Botelho reflete sobre a questão dos públicos das atividades culturais, percorrendo o trajeto contemporâneo até o advento das Tecnologias de Informação e Comunicação que muda radicalmente o panorama das interações com o mundo não virtual.

Suzenilson da Silva Santos - Kanindé apresenta, em seu artigo “Autogestão da memória: a experiência da museologia indígena entre os Kanindé no Ceará”, o processo coletivo e colaborativo de criação e desenvolvimento do Museu Indígena Kanindé e seu papel nas lutas, resistências e preservação dos saberes ancestrais do povo indígena Kanindé.

No artigo “Os pontos para as memórias orais das culturas populares tradicionais na comunidade Jongo Dito Ribeiro – Campinas/SP”, Alessandra Ribeiro Martins desenvolve uma reflexão sobre os impactos das políticas públicas voltadas ao segmento das culturas populares tradicionais nas últimas décadas no Brasil, a partir da memória, história e oralidade registradas pelos pontos de jongo cantados na comunidade Jongo Dito Ribeiro.

A seção seguinte reúne quatro artigos de diferentes temáticas – de início, a professora Issaaf Karhawi apresenta uma proposição de categorias para a produção de conteúdo dos influenciadores digitais no texto intitulado “*Influencers, creators e posts: proposição de categorias dos conteúdos publicados por influenciadores digitais*”.

Em sequência, a pós-doutoranda em Comunicação na UERJ, Ludimilla Carvalho Wanderlei, discute a fotografia experimental abarcando suas dimensões técnica, estética e conceitual, compreendendo-a como forma de engajamento político na arte latino-americana; e por fim, a terceira contribuição, de autoria da pós-doutoranda no Departamento de Sociologia da Unicamp, Bruna Della Torre, analisa o conceito de “indústria cultural”, seus múltiplos entendimentos e sua atualidade.

A professora Lucia Maria Bastos Pereira das Neves contribui com o artigo “A guerra nas ruas: papelinhos na época da independência do Brasil (1821-1824)”, em que busca identificar e analisar os panfletos manuscritos que se sabe terem circulado pelas ruas do Rio de Janeiro, Bahia e Maranhão no período entre 1820 e 1824, os chamados “papelinhos”.

Renomeada como “Gestão”, a seção seguinte traz quatro artigos de egressos de dois cursos do Sesc São Paulo: o de Gestão Cultural e o de Gestão do Esporte. Começando com um artigo que intersecta os dois campos, Bernard Alexander Lemos Tjabbes, Letícia Nascimento Santiago,

Lígia Kulaif Perroni, Luciana Cristina Ramos Nicolau, Pedro Vianna Godinho Peria publicam “Driblando desafios do campo cultural: Museu do Futebol e a gestão por organizações sociais”. A formação em gestão e produção culturais no município de São Paulo é o tema do texto produzido por Ísis Cunha Oliveira Barbosa.

Do curso de Gestão do Esporte, os textos selecionados são: “Caderno de comunicação e reflexões para ações humanizadas na gestão do esporte: concepção, desenvolvimento e disseminação”, de autoria de Átila Alexandre Trapé, Débora Henrique de Oliveira, Douglas Roque Andrade, Kátia Aparecida Pereira Moraes, Luiz Madureira, Tiago Guimarães Barbosa, Giselle Tavares, Luciana Itapema e Patrícia Dini; e “Orientações para acolhimento de pessoas transexuais e travestis no programa Sesc de Esportes” escrito coletivamente por Adan Lucas Parisi, Andresa Caravage de Andrade, Carla Carolina Malheiros, Eduardo Garcia, Fabio Rodrigues, Fabricio Addeo Ramos, Júlio Sakamoto, Marcos Roberto Santos, Maria Emilia Carmineti e Ruth dos Santos.

Em entrevista, Claudia Leitão, professora da Universidade Estadual do Ceará, pesquisadora e gestora cultural, nos fala sobre conceitos, desafios e perspectivas relacionados à economia criativa, sustentabilidade e desenvolvimento.

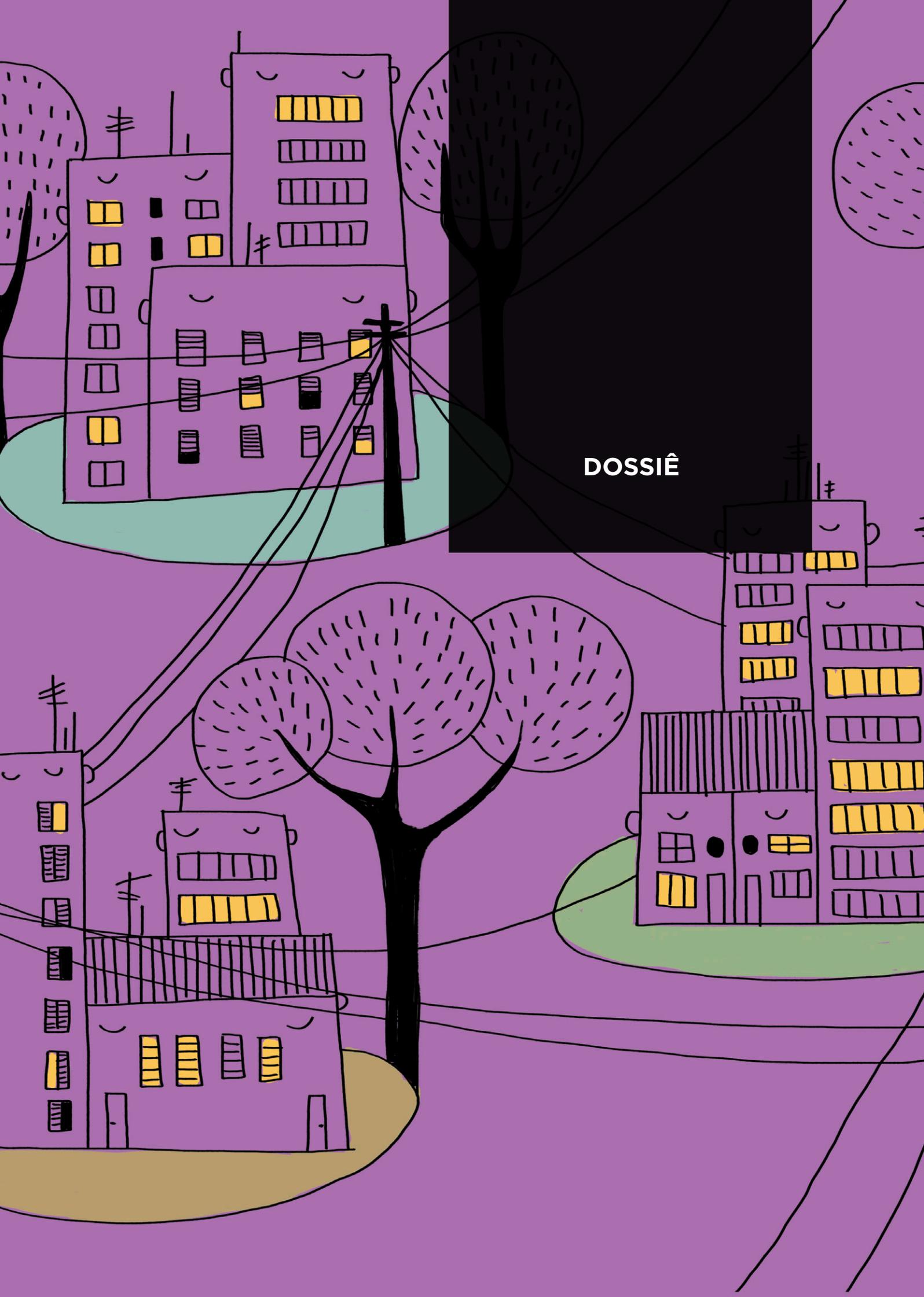
A professora Teresa Ontañón Barragán resenha o livro “A arte do circo na América do Sul: trajetórias, tradições e inovações na arena contemporânea”, organizado pela pesquisadora argentina Julieta Infantino e publicado pelas Edições Sesc em 2023.

Esta edição traz ainda três poemas inéditos da poeta, tradutora e editora Lubi Prates e o ensaio fotográfico “Diversas em mim”, produzido pela artista visual Helen Salomão, que, por meio de autorretratos, expõe a tessitura das relações sensíveis entre corpo, memória, afeto e ancestralidade.

Durante a preparação desta edição, a notícia do falecimento de Danilo Santos de Miranda trouxe grande pesar, representando um enorme vazio na gestão cultural do país. Diretor do Sesc São Paulo por quase quatro décadas, Danilo Santos de Miranda deixou um importante legado para o Brasil, com um olhar progressista e plural que buscava fomentar as artes, os esportes, o lazer e o pensamento crítico, transformando o Sesc São Paulo em um dos pilares da cultura paulista. Deixamos a nossa profunda gratidão a este visionário gestor cultural.

Boa leitura!

Sesc São Paulo



DOSSIÊ

POLÍTICAS E GESTÕES CULTURAIS PARA UM NOVO BRASIL

Antonio Albino Canelas Rubim¹

Não estamos no paraíso, saímos do inferno

Paulo Miguez

mas os demônios estão à solta

Ordep Serra

RESUMO

O texto discute os desafios para o desenvolvimento de políticas e gestões culturais sintonizadas com as demandas do complexo e novo cenário político brasileiro. Palavras-chave são acionadas como condição para analisar e para atuar no campo cultural na nova conjuntura nacional. Palavras como: democracia ampliada, diversidade cultural, diálogos interculturais, federalismo cultural, territorialização da cultura e transversalidade da cultura. Elas se apresentam como horizontes vitais para o enfrentamento dos novos desafios e para configurar políticas e gestões culturais, que insiram a cultura, com centralidade, em um projeto de país radicalmente democrático, que interditem o retorno da barbárie.

Palavras-chave: Democracia e Cultura. Políticas e Gestões Culturais. Diversidade Cultural. Federalismo Cultural. Transversalidade da Cultura.

ABSTRACT

The text discusses the challenges for the development of cultural policies and management in tune with the demands of the complex and new Brazilian political scenario. Keywords are activated as a condition to analyze and to act in the cultural field in the new national conjuncture. Words such as: expanded democracy, cultural diversity, intercultural dialogues, cultural federalism, territorialization of culture and transversality

¹ Pesquisador do CNPq e do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (CULT). Professor do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (Pós-Cultura) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Ex-Presidente da Associação Nacional de Pós-Graduação em Comunicação (Compós). Ex-presidente do Conselho Estadual de Cultura da Bahia. Ex-Secretário de Cultura da Bahia. E-mail: albino.rubim@gmail.com.

of culture. They are presented as vital horizons for facing new challenges and for configuring cultural policies and management, which insert culture, with centrality, in a project of a radically democratic country, which interdict the return of barbarism.

Keywords: Democracy and Culture. Cultural Policies and Management. Cultural Diversity. Cultural Federalism. Transversality of Culture.

Impossível discutir a gestão cultural para o novo Brasil sem dialogar com o tema das políticas culturais. Programas e projetos são componentes para uma boa gestão cultural. Programas e projetos são traduções necessárias de políticas culturais, em geral formuladas em perspectiva mais abrangente e abstrata. Por conseguinte, falar em gestão cultural implica analisar sua relação imprescindível com as políticas culturais. Sem elas, seus programas e projetos, a gestão cultural se torna prisioneira do cotidiano. Para transcender o ordinário da vida e adquirir feição extraordinária, torna-se necessária a conexão com as políticas culturais.

Gestões e políticas não se bastam. Elas são necessárias, mas não suficientes. Elas não existem fora da vida em sociedade. Elas são perpassadas e animadas pelo contexto socioeconômico-ambiental-político-cultural, que habitam. As gestões e políticas culturais se nutrem de atitudes, atos, programas, projetos, obras, eventos, processos, formulações e palavras que se articulam e entrelaçam em teias de sentido produzidas na sociedade. Perceber os condicionamentos do cenário societário apresenta-se como condição vital para tecer políticas e gestões culturais para o novo Brasil.

CENÁRIOS E CONTEXTOS

Os tempos sombrios invadiram o Brasil. Eles chegaram nos anos imediatos pós-golpe de 2016 e se intensificaram no período entre 2019–2022. Diversos estudos já se debruçaram sobre o período difícil da cultura no país, como se pode observar na bibliografia do texto. Eles traçam o cenário desastroso a que a cultura sobreviveu naqueles anos, agravado pela convergência perversa entre pandemia e pandemônio no país.

O momento inicial, sob a gestão de Michel Temer, se caracterizou pelo desmantelamento das políticas culturais desenvolvidas nos governos de Lula e de Dilma Rousseff, e pelo contínuo enfraquecimento da institucionalidade cultural, por exemplo, a tentativa abortada de reduzir o Ministério da Cultura a uma mera secretaria. A gestão seguinte extinguiu o

ministério, fragilizou ainda mais a institucionalidade cultural, desmantelou as políticas, declarou guerra cultural e procurou impor culturas autoritárias. O mandato radicalizou à extrema direita atitudes antidemocráticas, conformando uma circunstância de barbárie político-cultural.

Devido ao caráter fortemente destrutivo das gestões nacionais, muitos programas e projetos fundamentais antes existentes sofreram descontinuidade. Para efeito de análise, citamos alguns deles considerados emblemáticos: os canais de participação político-cultural, como as Conferências Nacionais de Cultura; o Plano Nacional de Cultura; o Sistema Nacional de Cultura; o programa Cultura Viva, além de inúmeros outros programas e projetos. A maioria deles foi paralisada entre 2016 e 2022, ainda que em graus diferenciados.

Tais programas e projetos, se implantados de modo efetivo, provocariam mudanças profundas na gestão e na vida cultural. Os canais de participação, como as conferências, implicam a instalação de mecanismos de democracia participativa e, por conseguinte, de repartição do poder. Os planos de cultura, elaborados para nortear políticas e gestões, limitando o poder discricionário dos dirigentes, garantiriam continuidade administrativa. Os sistemas de cultura, obrigando a realização de gestões e políticas mais articuladas, estruturadas e mesmo federativas, superariam a dispersão muitas vezes encontrada na proliferação de atividades, eventos e obras, além de permitirem uma complementariedade federativa, tão necessária à cultura. O programa Cultura Viva, impondo o reconhecimento de grupos e instituições como agentes culturais relevantes, promoveria e preservaria nossa diversidade e riqueza culturais. Ou seja, a efetiva instalação dos programas e projetos alteraria em radicalidade as gestões e as políticas culturais. Nada disso aconteceu. Em seu lugar, ocorreu o retrocesso às ausências, aos autoritarismos e às instabilidades. Tristes tradições que pareciam estar em processo de superação.

DEMOCRACIA EM CENA

Os instantes recentes e atuais, feridos pelos tempos sombrios no país e no mundo, produziram sequelas profundas na sociedade, na política e na vida. Impossível esquecer, mais recentemente, os ataques antidemocráticos, golpistas e violentos aos três poderes da República no fatídico 8 de janeiro de 2023. Improvável se olvidar do genocídio planejado contra os povos originários, em especial os Yanomamis. Inúmeros outros exemplos de barbárie perpetrados não podem ser deslembrados. Eles, onipresentes, têm que ocupar centralidade nas reflexões e nas atuações no Brasil, nas

suas políticas e gestões culturais. A barbárie não era apenas peça retórica, mas ela se mostrou assombrosa realidade. Hoje e sempre, impedir a reprodução da barbárie é exigência primordial da democracia, da política, da cultura, das gestões e das políticas culturais. Sem compromisso com tal atitude, todas elas perdem sua seiva e seu sentido mais essenciais.

Contra as muitas manifestações de barbárie, que invadem no dia a dia o mundo submetido aos neoliberalismos e aos neofascismos, floresce o clamor pela democracia. A ideia de que ela é um valor universal, tão enfatizada por pensadores italianos e pelo baiano Carlos Nelson Coutinho (1980), parece cada vez mais hegemônica. Muitos acolhem e acariciam a palavra democracia, mas lhe dão hoje múltiplas e contrastantes interpretações. A intensa disputa de sentido em torno da palavra democracia demonstra a potência de sua presença e, de modo simultâneo, cria impasses nada desprezíveis para sua realização em plenitude, pois impõe enorme desgaste a sua efetividade e radicalidade. A barbárie se alimenta, em parte, de promessas não concretizadas da democracia. Pior, em nome de pretensas democracias, barbáries são engendradas e ferem povos inteiros (Morin, 2005).

Em perspectiva liberal, a democracia se vê reduzida ao regime político do Estado. Nela, a democracia se instala tão somente no âmbito das normas e regras da dinâmica política da sociedade. O restante das relações sociais fica fora de sua alçada. Em contraponto, sem nunca desprezar a relevância da democracia no estrito ambiente profissionalizado da política, a sociedade, que hoje se assume radicalmente democrática, exige mais: também outras relações sociais, em especial públicas, precisam ser democratizadas para a configuração da democracia abrangente e necessária. Políticas distributivas e de reconhecimento articuladas desempenham papel crucial na construção da democracia ampliada. Ela não floresce em situações de profundas desigualdades econômico-sociais, crimes ambientais e de violentos desrespeitos às diversidades político-culturais. A socialização do poder na sociedade brota como processo de luta inevitável para desenvolver a democracia alargada. Longo processo aparece como necessário para sua construção.

A barbárie, imposta desde o golpe de 2016 e intensificada na gestão seguinte, obrigou aos setores democráticos da sociedade a colocarem, com centralidade, a questão democrática. Ela se torna, na atualidade, o divisor primordial na conjuntura político-cultural brasileira. Inviável as gestões e as políticas culturais desconsiderarem tal centralidade. Elas são obrigadas a encarar a disputa existente entre atitudes e valores autoritários, próprios da barbárie, e aqueles democráticos, necessários à superação dos tempos sombrios vividos no Brasil e no mundo. Sem tal conexão com a democracia,

as gestões e as políticas culturais deixam caminho escancarado à persistência de autoritarismos, privilégios, violências físicas e simbólicas contra alteridades, diversidades e pluralidades. As gestões e políticas culturais não podem ser omissas com relação à barbárie, que nos ameaça e que destrói a civilidade, já tão desgastada por autoritarismos, desigualdades, discriminações, privilégios e carências vigentes na sociedade brasileira.

A primeira e primordial palavra-chave para as gestões e políticas culturais do novo Brasil é “democracia”. A cultura, feita de modos de vida, comportamentos, gestos, atitudes, palavras, argumentos, sensibilidades, emoções, símbolos, ritos, valores e muitos outros ingredientes, necessita assumir feições democráticas e enfrentar manifestações autoritárias, também presentes na cultura, no campo cultural e na sociedade. Ela se traduz, por conseguinte, como cultura cidadã, cultura democrática, cultura política democrática, cidadania cultural, direitos culturais e termos afins. O enfrentamento político-cultural vigoroso emerge como vital para o presente e o futuro do país. Em suma, trata-se de colocar hoje a questão democrática no centro das gestões e políticas culturais no Brasil.

O mundo e o Brasil, forjados pelo neoliberalismo e pelo neofascismo, pretendem, por meio das guerras culturais, transformar adversários em inimigos a destruir. Hoje não pode haver nenhuma ilusão de neutralidade. A extrema direita, no poder ou fora dele, coloca em cena a disputa político-cultural de concepções de sociedade e de seus valores em sua modalidade de guerra cultural. O inimigo inventado para ser aniquilado se intitula de “marxismo cultural”, miscelânea de pensamentos emancipadores de tipos distintos. Nele se misturam ecleticamente o marxismo ocidental de Antonio Gramsci, a teoria crítica da Escola de Frankfurt, as teorias feministas, os ideários antirracistas, as visões contrárias à homofobia dos movimentos LGBTQIA+, as cosmovisões de povos originários e as mais diferentes formulações libertárias opostas às discriminações de classe, à xenofobia, aos privilégios, às discriminações e às opressões.

Busca-se interditar e impedir todas as vertentes de concepções político-culturais críticas e em seu lugar entronizar e impor um mosaico de monoculturas autoritárias. Assim, a extrema direita reanima no cenário contemporâneo a disputa político-cultural, que os democratas e a esquerda pareciam ter abandonado. As antigas formulações de luta ideológica, batalha das ideias, disputa da hegemonia e outros similares, tão relevantes à tradição pluralista da democracia, se fizeram esquecidas, paradoxalmente, no instante em que a democracia como valor foi assumida por parcela substantiva dos setores sociais. Como disputar a democracia, em moldes democráticos, sem recorrer às disputas político-culturais? Tal esquecimento cobra ônus dilacerantes e tem interditado o aprofundamento da democracia na contemporaneidade.

Os governos entre 2003 e 2016 pareciam desatentos a tal indagação. Estranho que, após tantos anos de gestões democráticas de centro-esquerda, bastante moderadas, valores conservadores e autoritários tenham aflorado e crescido na sociedade brasileira. Todos deveriam ter consciência que tais valores existiam há muito tempo como resultado da história brasileira marcada por autoritarismos, desigualdades, privilégios, discriminações, opressões, violências físicas e simbólicas, genocídio de povos originários e quase 400 anos de brutal escravidão. Eles não só tiveram ambiente propício para emergir, como também espaço para se desenvolver. A ausência da disputa político-cultural e a falta de enfrentamento aos valores autoritários resultaram no paradoxo: depois de 14 anos de governos democráticos, parcela relevante da sociedade se fez e se mostrou conservadora.

O frágil enfrentamento nas gestões de Lula e Dilma, bem com a produção cotidiana do ódio através de muitas instituições, em especial das empresas de mídia, têm enorme responsabilidade na construção do cenário autoritário. O quase monopólio da mídia; o acionamento de setores conservadores das instituições, a exemplo do Judiciário, e atuação antidemocrática de certos setores dominantes forjam o ambiente propício. Tais fatores, por mais relevantes que sejam, não podem fazer esquecer o descuido dos democratas com a disputa político-cultural. A velha ilusão economista acreditou que bastava fazer as pessoas ascenderem socialmente para que elas assumissem afinidade com o projeto do governo. O economicismo, por exemplo, esqueceu que se percebe a ascensão social por meio de narrativas, que explicam mundo e vida. A ascensão social pode ser considerada como derivada do esforço e do mérito pessoais na ideologia competitiva capitalista. Pode ser imaginada como proveniente do apoio divino na versão da ideologia religiosa. Pode ser pensada como decorrente de políticas públicas, em narrativas mais próximas da visão democrática e republicana. Enfim, pode ser interpretada conforme distintas narrativas, todas elas em disputa. Esquecer a disputa político-cultural das narrativas sobre mundo e vida implicou repercussões dramáticas na história nacional recente.

As gestões e políticas culturais para o novo Brasil não podem desprezar o novo cenário, distinto do vivido no ano de 2003, no qual as disputas político-culturais, por óbvio, existiam, mas em ambiente com mais civilidade, menos violências físicas e simbólicas e disputas não tão impostas, expostas e expressas na conjuntura, como hoje acontece. Desde modo, re-visitar as inovadoras políticas culturais desenvolvidas a partir da gestão de Gilberto Gil, em 2003, vinte anos atrás, pode ser inspirador, mas não basta para atualizar as gestões e políticas culturais necessárias ao grave e tenso momento que vivemos. O mundo e o Brasil são outros, para o mal

e para o bem. A atualização das gestões e políticas culturais torna-se exercício crucial para a refundação da nação brasileira.

Uma nova constelação de palavras-chave se apresenta como crucial na atualidade. A primordial delas, como já dito e repetido, “democracia em disputa”. Mas palavra-chave não é palavra mágica que tudo resolve. Não basta sua menção para que as gestões e políticas culturais se transformem, sem mais. As políticas exigem ser traduzidas em formulações complexas e conexões adequadas, em projetos e programas, que concretizem tais políticas. Os programas e projetos necessitam condições adequadas para boas gestões e para efetivação das políticas culturais. Uma questão fundante se impõe: como conceber gestões e políticas culturais conectadas e estimuladoras de culturas democráticas? Questão nada simples, que demanda exaustiva e rigorosa elaboração, para além do texto.

De imediato, cabe superar a ilusória ideia da neutralidade das gestões e políticas culturais, que de maneira sub-reptícia invade mesmo atitudes democráticas. Muitas vezes, gestões e políticas culturais são reduzidas a meras ações de apoio e financiamento, cabendo ao Estado tão somente prover e repassar verbas aos fazedores, coletivos, comunidades, movimentos, instituições e empresas para produzirem cultura. A gestão bancária, para lembrar a sagaz noção de Paulo Freire, parece ter medo ou vergonha do óbvio: toda gestão toma decisões e, por consequência, faz política, assuma isto ou não. Um edital, para se tomar um formato aparentemente mais institucional e neutro, implica sempre opções: escolha de áreas contempladas, definição de requisitos para participação, delimitação de critérios, determinação das comissões de seleção e inúmeras outras deliberações, como demonstra Sofia Mettenheim (2023). Enfim, gestões e políticas culturais não são neutras, nem apenas formalistas, como pretendem alguns.

Além de superar a ilusória neutralidade, é necessário elucidar quais políticas culturais se quer desenvolver. A explicitação exige coerência e traz implicações que necessitam ser enfrentadas. Por exemplo: as políticas culturais do Estado democrático podem apoiar atividades, projetos e obras machistas, racistas, homofóbicas, xenófobas, negacionistas, supremacistas e similares? Um apressado “sim”, em nome da não interferência do Estado, paradoxalmente, coloca em xeque e desmente a própria denominação democrática usada pelas gestões, políticas e pelo próprio Estado. Um rápido “não” encobre potenciais perigos, que devem ser considerados, como possíveis censuras e culturas oficiais, insossas e acrílicas. Apesar das ameaças e dos riscos, a resposta mais coerente é um rotundo “não”. O Estado, as gestões e as políticas culturais democráticas não podem se curvar à reprodução de autoritarismos, discriminações, preconceitos e privilégios por temor de enfrentar perigos. A delicadeza da questão exige da democracia capacidade de lidar com sutilezas.

A democracia surge como vital, mas as novas gestões e políticas culturais se alimentam igualmente de outras palavras-chave orientadoras, que emergiram nestes vinte anos de avanços e retrocessos da nossa pendular democracia, na percepção de Leonardo Avritzer (2019). Como esquecer a noção de diversidade cultural, mesmo cheia de ambiguidades, que causa furor aos fundamentalistas ideológico-religiosos da monocultura? Como tratar dos novos desafios sem acionar palavras-chave, por exemplo: “diálogos interculturais”, “federalismo cultural”, “territorialização”, “transversalidade”? Cabe, por conseguinte, ampliar o leque dos desafios a serem enfrentados no novo contexto nacional, trazendo ao debate outras palavras-chave, que podem orientar as gestões e políticas culturais para o novo Brasil.

DIVERSIDADE E DIÁLOGOS INTERCULTURAIS NO HORIZONTE

O tema da diversidade cultural emerge como vigoroso no âmbito das gestões e políticas culturais desde seu agendamento internacional na virada dos séculos XX e XXI. A Unesco teve papel vital na conformação da agenda, mesmo sem esquecer críticas e polêmicas. Seus relatórios, documentos e encontros marcaram tais anos e colocaram em cena o tema (Cuéllar, 1997; Evangelista, 2003, Unesco, 2005 e 2006). Outros organismos internacionais deram continuidade ao processo. A diversidade cultural possibilita diferentes interpretações. Grosso modo, pode-se afirmar que, enquanto para os europeus ela esteve muito associada à questão audiovisual e ao enfrentamento do predomínio norte-americano na área, na América Latina, ela se ancorou na multiplicidade de grupos que compõem sua população: povos originários (amazônicos, andinos e outros), negros (originários de diferentes nações africanas), brancos (de variadas origens), mestiços (nascidos de diversas miscigenações), como também incorporou e foi sobredeterminada por algumas lutas político-culturais mais recentes, que colocaram em cena as mulheres, as comunidades LGBTQIA+ e outros segmentos sociais oprimidos. Ou seja, tal visão de diversidade cultural reconheceu que todos têm cultura e que as distintas culturas possuem legitimidade.

A diversidade cultural se fez cada vez mais essencial para a construção de um Brasil distante do mando masculino branco-ocidental, entronizado como dono do poder social, econômico, político e cultural. Ela se torna fundamental para constituir uma nação tecida por muitas e diversas gentes, etnias, sexos e culturas, sempre oprimidos e invisibilizados em sua história. O reconhecimento legítimo da diversidade cultural que compõe o país se mostra como condição de base para a democracia brasileira ampliada. Ele aponta para imaginar as diversas culturas brasileiras, que fazem a complexidade e a singularidade do país. A combinação entre a superação

das profundas desigualdades sociais e o reconhecimento da diversidade cultural parece ser conjugação indispensável para a democracia no Brasil.

A emergência dos movimentos identitários no mundo e no país recente mostra o vigor potencial do tema da diversidade cultural. Nascidos, mais expressamente, desde os anos 60 do século XX, reprimidos na ditadura, revigorados na luta contra o autoritarismo, os movimentos e as manifestações identitárias se difundiram e tiveram apoio de políticas públicas, mesmo embrionárias, nos anos 2003–2016, até serem brutalmente reprimidas entre os anos de 2016 e 2022. Os movimentos, manifestações e populações político-culturais identitárias, em sua maioria, tiveram posicionamentos críticos e contrários, em especial, às rupturas e atitudes antidemocráticas desse período.

Entretanto, nem tudo são flores. A diversidade cultural traz potencialmente riscos. Um deles: tecer guetos culturais pretensamente autossuficientes, criando um perigoso mundo de isolamento e verdades. Daí a necessidade de combinar as políticas públicas de culturas com programas e projetos de diálogos interculturais; afinal, o desenvolvimento cultural implica sempre e necessariamente intercâmbios e trocas culturais. Sem eles, as culturas tendem à intransigência e à arrogância. Todas as culturas são, a rigor, impuras, pois dialogam em sua dinâmica viva com outras culturas. Por óbvio, o diálogo nem sempre é harmônico, mas também contém instantes de conflito, que devem ser tratados como legítimos e resolvidos com mais democracia. Dificuldades e riscos não podem interditar a constatação de que a diversidade cultural e os diálogos interculturais são condições essenciais da democracia ampliada no Brasil.

FEDERALISMO CULTURAL: TERRITÓRIO É CULTURA

As culturas brasileiras vivem hoje situação paradoxal. Os tempos sombrios atacaram o país desde 2016 e se tornaram ainda mais violentos a partir de 2019. A combinação perversa de pandemia e o pandemônio, vivenciada pelo país, inclusive com a guerra cultural declarada, instalou uma situação de profunda ameaça no campo cultural. A gravidade da situação brasileira, que atingiu toda sociedade, inclusive a cultura, não pode ser menosprezada em uma análise das complexas condições atualmente existentes no Brasil.

O país vive um contexto paradoxal com inusitadas composições. Como imaginar que, em instantes tão duros e anticulturais, fosse possível a conquista de um dos maiores orçamentos que a cultura já obteve no Brasil? A história e a vida, efetivamente, não são para principiantes. Nada de

visões lineares nem simplistas. Contradições e paradoxos explodem em todo tempo e lugar na sociedade e na sua dinâmica. As culturas brasileiras vivem na atualidade um desses instantes contraditórios e paradoxais. Intensas depressões e possibilidades. Os desafios são grandiosos para a sociedade, para a comunidade cultural e para o novo Ministério da Cultura.

As leis conquistadas, em pleno período da guerra cultural estimulada pela gestão nacional, não guardam apenas o paradoxo do vigoroso orçamento alcançado em tempos sombrios, mas trazem para o cenário outro paradoxo nada desprezível: uma gestão altamente centralizada, que desprezou constantemente o diálogo federalista com estados e municípios, inclusive no essencial tratamento da pandemia, viu florescer um federalismo cultural, antes nunca visto no país com tanto vigor.

O Brasil é uma federação longínqua e frágil. Desde a República, somos federação. Ela sempre se exerceu de modo raquítico. No campo da cultura quase inexistia. O projeto do Sistema Nacional de Cultura (SNC), ainda que em seus inícios carecesse de uma visão federalista mais consistente, desencadeou o processo (Rocha, 2019). Nas discussões de sua implantação, o tema do federalismo cultural se tornou cada dia mais evidente, consciente e básico. As variadas paralisias que o SNC sofreu, tanto no período democrático quanto, mais profundamente, nos tempos sombrios, dificultaram a disseminação ampla do federalismo cultural, inclusive porque os orçamentos existentes inviabilizaram a relação fundo a fundo, condição fundamental para o federalismo cultural.

As lutas pelas leis Aldir Blanc 1 e 2 e Paulo Gustavo buscaram, de modo consciente ou não, priorizar estados, Distrito Federal e municípios como entes executores das leis, em decorrência da atitude anticultural da gestão nacional. Elas trazem de modo subjacente, embutidas nas leis, a lógica da complementariedade entre os entes federativos, ainda que em momento de profunda desconfiança em relação às posturas da união. O paradoxo se institui: a reação, consciente ou não, da comunidade cultural e do parlamento a um governo antifederalista propicia na área da cultura a reanimação do federalismo cultural, como nunca aconteceu, porque agora alicerçado no repasse de recursos entre os entes federados. Algo ausente no SNC em tempos democráticos, agora nasce como conquista e vitória consideráveis.

Difícil imaginar que depois da formulação, visibilidade e execução das leis, que possuem graus distintos de relação explícita com o federalismo cultural, este possa ser simplesmente desprezado e as gestões e políticas públicas de cultura voltarem ao modo antigo e anterior de atuação concentrada na união, em detrimento de conexões mais complementares e orgânicas entre entes federados. Desconsiderar o federalismo cultural como

componente vital do novo cenário de desafios das gestões e políticas culturais se insinua como grave erro a ser evitado.

Em uma federação, estados, Distrito Federal e municípios têm, em tese, autonomia para implementar gestões e políticas culturais, pois não existe ainda no campo da cultura nenhuma delimitação das atribuições político-culturais específicas e singulares entre os entes federados. Todos eles podem ser agentes relevantes das gestões e políticas para o desenvolvimento da cultura. União, estados, Distrito Federal e municípios podem hoje desenvolver políticas complementares, mas também conflitantes. Aqui surge uma lacuna dramática no embrionário federalismo cultural brasileiro: a inexistência de delimitação pactuada entre os entes federados acerca das suas responsabilidades singulares. Tal limitação está a exigir urgente atenção e superação para que as atuações dos entes federados sejam potencializadas, porque complementares, e não de competição e conflito.

O federalismo cultural apresenta convergência com uma dinâmica que começa a surgir pelo país e que demanda cada vez mais atenção com o território em suas singularidades. A territorialização da cultura emergiu em diversos lugares, cidades e estados do país. Seu significado mais importante aparece como o reconhecimento de que território é cultura. Ele não é apenas circunstância físico-geográfica, mas necessariamente e sempre ambiente geográfico-cultural, como ensinaram estudiosos como Milton Santos (2001). O federalismo cultural traz para o centro das políticas e gestões culturais, sintonizadas com os desafios atuais, a atuação complementar dos entes federados e a atenção aos territórios como dados essenciais para ação cultural.

A conexão entre federalismo e territorialização culturais e processo de democratização da sociedade brasileira parece evidente, mas não destituída de controvérsias e embates. Não cabe adentrar neles. De modo simplificado, pode-se afirmar que a desconcentração do poder público, em uma federação que funcione efetivamente, favorece a democracia e a democratização do poder na sociedade, pois dota novos agentes e polos de poder e obriga uma negociação entre eles. Federalismo e territorialização, inclusive culturais, e democracia podem ter laços bastante afinados em sintonia fina.

TRANSVERSALIDADE E CENTRALIDADE DA CULTURA

Uma das palavras da moda no meio cultural é “transversalidade”. Na atualidade, ela é acionada e reivindicada enfaticamente para a cultura. Ela permeia muitas dimensões da sociedade. Os amantes da cultura a consideram algo excepcional, vital para a vida. Cultura é vida. A dialética da preservação-renovação,

inerente à sua dinâmica, é cultura em seu movimento. Tal dialética é fundamental para a sociedade. A cultura não é um adorno, nem cereja do bolo, como o ministro Gilberto Gil cansou de repetir. A cultura permeia toda a sociedade. Ela dá sentido à vida humana, seja coletiva, seja individual. O tema é quase corriqueiro entre o povo da cultura. Mas a transversalidade não é tão evidente para muitas e muitas pessoas.

Não resta dúvida de que a cultura, em especial em sua noção ampliada, adotada no panorama internacional desde os anos 80 do século XX e no cenário brasileiro, com mais vigor, desde os anos 2000, se apresenta como fenômeno transversal, que perpassa toda a vida humana e social: modos de vida e de trabalho, concepções de mundo, ideários, práticas, sentimentos, valores etc. Assumir a transversalidade da cultura, com destaque em sua noção ampliada, implica enormes desafios para as gestões e políticas culturais, já assinaladas por diversos autores, por exemplo, Isaura Botelho (2016). Entretanto, a visão contemporânea da cultura requer enfrentar desafios e correr riscos. Uma visita às dimensões da sociedade contemporânea serve para explicitar mais enfaticamente a transversalidade da cultura.

A cultura é condição imprescindível do desenvolvimento da sociedade e dos indivíduos. O desenvolvimento, em seu sentido rigoroso, acolhe várias dimensões. Quando se fala de desenvolvimento, ele deve envolver, em plenitude, dimensões econômicas, sociais, ambientais, políticas e culturais. Muitas pessoas continuam a identificar crescimento econômico e desenvolvimento. Elas se esquecem da complexidade do desenvolvimento e de sua dimensão cultural. Sem cultura não há transformação social. A mudança cultural determina a possibilidade da alteração da sociedade. Claro que a transformação exige mudanças econômicas, sociais, políticas e ambientais. Todas elas são essenciais, mas elas sozinhas não são suficientes para a transformação da sociedade. Ela implica sempre sua transformação cultural.

Parcela relevante da cultura se insere na atualidade na vida econômica da sociedade. Por óbvio, nem toda a cultura dialoga com a economia. Existem setores da cultura que estão fora da dinâmica da economia e que têm outros níveis de sustentabilidade, diferentes da manutenção meramente mercantil. No mundo atual, a economia dos bens e serviços culturais cresce em ritmo mais acelerado que aquela destinada aos similares materiais. Além disso, o processo de culturalização da mercadoria, em curso, faz com que os aspectos simbólicos agregados aos bens materiais cada vez mais determinem seu valor. Talvez esse seja o sentido mais pertinente da noção de economia criativa. Muitos fazedores de cultura são profissionais e parte da classe trabalhadora. Os dados ainda são imprecisos,

porque as estatísticas referentes à cultura são frágeis. Parcela dos trabalhadores tem relação crescente com o campo da cultura. Diversas pessoas continuam a achar que os fazedores de cultura são diletantes, que fazem cultura por amor. Claro que se faz a cultura por amor, mas também se faz como profissionais, como trabalhadores da cultura.

A política a partir do século XX se culturalizou. A dimensão cultural passou a ter papel significativo para a política. Desde o século passado, tivemos a invasão da política por temas culturais ou identitários. Cabe lembrar que a questão feminina, no século XIX, era considerada da esfera da intimidade, da privacidade, e não algo pertinente ao espaço público de discussão e deliberação. Hoje, quais os partidos, em especial os democráticos, que não consideram o tema das mulheres como assunto político-programático? Além das culturas feministas, outras identidades culturais adentraram o campo político: culturas negras, culturas dos povos originários, culturas de comunidades LGBTQIA+ e diversas outras identidades culturais. Todas elas, e outras não citadas, são fundamentais para a política na atualidade. O campo da política é permeado fortemente por tais dimensões político-culturais. De modo similar, ocorreu um processo de politização da cultura no mundo e no país. Basta lembrar as chamadas disputas ou guerras culturais. No Brasil, elas estão em cena. As guerras culturais não são lutas secundárias na política nacional. A destruição da cultura, o ataque aos fazedores da cultura, o estrangulamento financeiro da cultura, todos são processos centrais do projeto antes no poder federal.

Todos os temas elencados, e outros não citados, não bastam para que transversalidade da cultura se imponha como momento inerente às gestões e às políticas culturais. Nem sempre a percepção da sociedade e do governo consegue assumir tais processos. Muito esforço necessita ser desenvolvido para fazer a sociedade e, especialmente, o governo conceberem a cultura como algo transversal. Nesta perspectiva, as gestões e políticas culturais precisam articular, com as mais diversas e próximas áreas da sociedade e do governo, políticas públicas compartilhadas que mobilizem a cultura em suas variadas interfaces sociais e governamentais. Hoje, a construção de políticas públicas transversais passa a ser imprescindível para o campo, as gestões e políticas culturais.

Tais políticas precisam contemplar sempre o desenvolvimento da cultura e das áreas parceiras, de modo compartilhado, sem submissões indevidas. As políticas públicas transversais, por conseguinte, não bastam. Elas não podem substituir ou prescindir das políticas culturais singulares para o campo cultural. Um dos grandes desafios atuais se apresenta como capacidade de combinar políticas transversais com as políticas específicas, que continuam a ser necessárias para o sucesso das gestões e políticas

culturais, mas não suficientes para atender as complexas demandas do mundo contemporâneo. Elas exigem uma fina sintonia entre as gestões e políticas culturais, específicas e transversais, que façam a cultura dialogar com as mais diferentes áreas sociais sem perder sua peculiaridade.

Da complexa combinação entre políticas singulares e transversais deriva, em linha direta, a capacidade de o campo, as gestões e as políticas alcançarem a tão demandada e sonhada centralidade da cultura. Sem gestões e políticas culturais consistentes para atender as singularidades do campo cultural, em seu sentido específico, e sem gestões e políticas capazes de desenvolver atuações públicas transversais vigorosas, com áreas afins, não existe nenhuma possibilidade de que a cultura seja colocada em alguma posição de centralidade. Isto é, de estar inscrita como dimensão essencial do projeto para o novo Brasil. A transversalidade e a singularidade são condições imanentes para a centralidade da cultura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O retorno da democracia, mesmo frágil; a reconquista das liberdades; o fim da censura, das perseguições e das agressões; a refundação do Ministério da Cultura e de suas instituições vinculadas; a reconstrução das políticas culturais; a revitalização dos canais de participação e diálogo entre ministério, comunidade cultural e sociedade civil; a recomposição dos orçamentos da cultura, derivada da vitoriosa luta da comunidade cultural e da sensibilidade de setores do parlamento nacional, configurada na expressiva conquista das leis Aldir Blanc 1 e 2 e Paulo Gustavo: toda essa constelação configura a circunstância paradoxal em que a cultura brasileira vive na atualidade.

No contexto de enormes dificuldades e potencialidades, em especial, a comunidade cultural e o Ministério da Cultura têm que ser capazes de superar a herança maldita do desmonte anterior e, simultaneamente, colocar a cultura brasileira em um patamar condizente com sua qualidade e quantidade. Por óbvio, o florescimento da cultura demanda tempo e amadurecimento. Não cabe esperar resultados em prazos tão imediatos. Trata-se então de criar as condições satisfatórias, em termos de institucionalidade, de gestões, de políticas e de recursos, para que os caminhos do florescimento da cultura estejam bem nutridos. Tal desafio não é nada desprezível. Ele exige da comunidade cultural e do ministério: perspicaz atenção à conjuntura, sensibilidade, inteligência, sagacidade, organização, criatividade, mobilização coletiva, capacidade de iniciativa e competência de articulação política. As exigências são múltiplas, como os desafios instalados no cenário atual.

O enfrentamento dos desafios implica estar totalmente afinado com a refundação da democracia no Brasil, condição básica para a sociedade brasileira sair do atoleiro em que o golpe e o neofascismo ultraneoliberal atiraram o país. A atuação da comunidade cultural e do Ministério da Cultura deve estar sintonizada com a necessidade primordial da sociedade brasileira: a refundação da democracia em bases novas, amplas, permanentes e substantivas. O ministério e a comunidade, além de produzir radicais gestões e políticas culturais democráticas, têm que buscar sempre contribuir para o desenvolvimento e a consolidação da cultura (política) democrática na nação. A debilidade da cultura democrática coloca em constante risco a historicamente frágil democracia brasileira. Compreender que a conexão entre cultura e democracia é vital para a sociedade e para a cultura e sintonizar as políticas culturais com tal compreensão é condição imprescindível para o enfrentamento dos desafios presentes.

Colocar a questão democrática no centro das políticas culturais, implementadas pelo ministério e assumidas pela comunidade cultural, não apenas cria sintonia fina entre eles e a necessidade crucial da sociedade, mas abre um amplo universo de diálogos possíveis para a cultura, em sua transversalidade constitutiva, com diversos campos sociais e áreas de governo, possibilitando à cultura transitar de seu lugar, quase sempre periférico nas políticas públicas, para localização próxima do centro do poder. A centralidade da cultura nas políticas públicas precisa deixar de ser um mote apenas circunscrito à comunidade cultural e se irradiar para a sociedade e as outras áreas do governo. Nesta perspectiva, a articulação entre cultura, diversidade cultural, diálogos interculturais, territorialização e federalismo culturais, transversalidade e democracia, ao permitir e facilitar as conexões da cultura com outras áreas da sociedade e do governo, parece ser um excelente dispositivo para transformar em realidade a tão sonhada e pronunciada centralidade da cultura.

A conversa sobre os significativos desafios propostos por tal conjuntura, contraditória e paradoxal, pode trilhar outras narrativas. Impossível falar sobre todas elas. Mas uma delas, pelo inusitado da situação, merece especial atenção. Trata-se do orçamento hoje conquistado para a cultura a partir das intensas e improváveis lutas no ambiente altamente anticultural da gestão Messias Bolsonaro. Na atualidade, a área da cultura dispõe de um dos maiores orçamentos que já obteve em sua história. Paradoxal ele ter sido conquistado em contento tão anticultural. Neste âmbito, a superação do desafio hoje se torna crucial. Como gastar bem os recursos, de modo efetivo, democrático, republicano, diversificado, territorializado, federativo, envolvendo União, estados, Distrito Federal e municípios, e com eles nutrir as gestões e políticas culturais para o novo Brasil?

Vital aqui um excelente desempenho para que a cultura continue a ter recursos cada vez maiores, para que o florescimento das culturas brasileiras seja mais amplo, diverso e rico, a fim de animar a revolução cultural democrática, que o Brasil tanto necessita para sua transformação em um país mais igualitário, diverso, plural, solidário, fraterno, soberano, criativo e democrático.

REFERÊNCIAS

- AVRITZER, Leonardo. *O pêndulo da democracia*. São Paulo: Todavia, 2019.
- BARBALHO, Alexandre. “Em tempos de crise: o MinC e a politização do campo cultural brasileiro”. *Políticas Culturais em Revista*, Salvador, v. 10, n. 1, pp. 23-46, 2017.
- _____. “Política cultural en tiempos de crisis: el Ministerio de Cultura en el Gobierno de Temer”. *Revista de Políticas Públicas*, São Luis, v. 22, n. 1, pp. 239-60, 2018.
- BERNARD, François de. “Por uma redefinição do conceito de diversidade cultural”. In BRANDT, L. (org.). *Diversidade cultural*. São Paulo: Escrituras / Instituto Pensarte, 2005, pp.73-81.
- BOTELHO, Isaura. *Dimensões da cultura: políticas culturais e seus desafios*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.
- BRANDÃO, Sandra (org.). *Brasil: cinco anos de golpe e destruição*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2021.
- COLLING, Leandro; SAMPAIO, Adriano (org.). *A cultura em tempos sombrios*. Salvador: Edufba, 2022.
- COUTINHO, Carlos Nelson. *A democracia como valor universal*. São Paulo: Ciências Humanas, 1980.
- CUÉLLAR, Javier Pérez de (org.). *Nossa diversidade criadora*. Brasília / Campinas: Unesco / Papyrus, 1997.
- DUARTE, Luisa. *Arte, censura, liberdade: reflexões à luz do presente*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.
- EVANGELISTA, Ely. *A Unesco e o mundo da cultura*. Goiânia: Editora da Universidade Federal de Goiás / Unesco, 2003.
- JINKINGS, Ivana; DORIA, Kim; CLETO, Murilo (org.). *Por que gritamos golpe? Para entender o impeachment e a crise política no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2016.
- METTENHEIM, Sofia. *É de tal? Para democratizar o fomento à cultura: possibilidades e desafios a partir dos editais municipais das capitais brasileiras (2013–2018)*. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.

- MOREIRA, Rafael; SPADA, Lincoln. *O fim do Ministério da Cultura: reflexões sobre as políticas culturais na era pós-MinC*. São Paulo: Imaginário Coletivo, 2022.
- MORIN, Edgar. *Culture et barbarie européennes*. Paris: Bayard, 2005.
- ROCHA, João Cezar de Castro. *Guerra cultural e retórica do ódio*. Goiânia: Editora Caminhos, 2021.
- ROCHA, Sophia. *Da imaginação à Constituição: a trajetória do Sistema Nacional de Cultura (2002–2016)*. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.
- RUBIM, Antonio Albino Canelas. “La acción político-cultural de la administración Messias Bolsonaro”. *Alteridades*, México, v. 60, pp. 9-20, 2020.
- _____. “Balanço político-cultural do governo Bolsonaro”. In _____.; TAVARES, M. (org.). *Cultura e política no Brasil atual*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2021. pp. 37-55.
- _____. “El pandemio como estrategia político-cultural en Brasil”. *Comunicación y Medios*. Santiago, v. 30, n. 44, pp. 82-92, 2022.
- _____. *Políticas culturais: diálogos possíveis*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2022.
- _____.; OLIVEIRA, Gleise; TEÓFILO, Tony. “Políticas culturais e seus agentes no Brasil de tempos sombrios: 2016–2022”. In COLLING, L.; SAMPAIO, A. (org.). *A cultura em tempos sombrios*. Salvador: Edufba, 2022, pp.11-42.
- _____.; TAVARES, Márcio (org.). *Cultura e política no Brasil atual*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2021.
- RUBIM, Linda; ARGOLO, Fernanda (org.) *O golpe na perspectiva de gênero*. Salvador: Edufba, 2016.
- SANTOS, Márcio Tavares dos. *A arte como inimiga: as artes reacionárias, o regresso da censura e a guerra cultural no Brasil (2013–2021)*. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade de Brasília, Brasília, 2021.
- SANTOS, Milton; SILVEIRA, Maria Laura. *O Brasil: território e sociedade no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- SOUZA, Jessé. *A radiografia do golpe*. Rio de Janeiro: Leya, 2016.
- STEFANONI, Pablo. “El teórico de la conspiración detrás de Bolsonaro. Olavo de Carvalho y la extrema derecha en Brasil”. *Nueva Sociedad*, jan. 2019. Disponível em: <https://nuso.org/articulo/conspiracion-bolsonaro-olavo-carvalho/>. Acesso em: 21 mar. 2022.
- TAVARES, Márcio. “Guerra cultural: das origens ao governo Bolsonaro”. In RUBIM, A. A. C.; TAVARES, M. (org.). *Cultura e política no Brasil atual*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2021. pp. 57-77.

UNESCO. *Convenção sobre a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais*. Brasília: Unesco, 2006.

_____. “Declaração universal sobre a diversidade cultural”. In BRANDT, L. (org.). *Diversidade cultural. Globalização e culturas locais: dimensões, efeitos e perspectivas*. São Paulo: Escrituras / Instituto Pensarte, 2005, pp. 207-14.

VARELLA, Guilherme; BRANT, João. “Do Estado da Cultura ao Estado anticultural”. In CASTRO, J. A. de; POCHMANN, M. (org.). *Brasil: Estado social contra a barbárie*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2020, pp. 523-38.

O PAPEL DA PARTICIPAÇÃO SOCIAL NA RECONSTRUÇÃO DO MINC: A RETOMADA DE UMA TRAJETÓRIA

Alexandre Barbalho¹

RESUMO

O objetivo deste artigo é analisar a importância dos agentes culturais na atual reconstrução das políticas públicas de cultura em âmbito federal e as perspectivas que se colocam, nesse sentido, por parte do MinC. A tese defendida é a de que o terceiro governo Lula pode contar com o aprendizado político-cultural que os agentes culturais vivenciam desde o seu primeiro governo, em um processo de politização do campo cultural, e que esse processo vai ser fundante para as novas relações de governabilidade que este ministério estabelecerá com o campo cultural.

Palavras-chave: Participação Social. Governabilidade. Politização. Campo Cultural.

ABSTRACT

The objective of this article is to analyze the importance of cultural agents in the current reconstruction of public cultural policies at the federal level and the perspectives that are placed, in this sense, by the Ministry of Culture (MinC). The thesis defended is that the third Lula government can count on the political-cultural learning that cultural agents experience since his first government, in a process of politicization of the cultural field and that this process will be fundamental for the new relations of governance that this Ministry will establish with the cultural field.

Keywords: Social Participation. Governance. Politicization. Cultural Field.

“O Ministério da Cultura voltou” é a sentença que mais se escuta entre os agentes culturais (artistas, “fazedores de cultura”, produtores, gestores públicos e privados do setor etc.) nestes primeiros meses do terceiro

1 Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA. Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e do Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas da Uece e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFC. E-mail: alexandre.barbalho@uece.br.

governo Lula. Evento simbólico importante deste momento se deu no dia 29 de março, com a re colocação do letreiro compondo o nome do ministério no bloco B da Esplanada, no mesmo prédio onde está sediado o também recriado Ministério do Meio Ambiente e Mudança do Clima.

Ainda que tenha sido um evento festivo com a presença de funcionários, autoridades e artistas, a conjuntura atual para a política pública de cultura em âmbito federal impõe inúmeros desafios, situação bem distinta daquela que o governo Lula herdou da Era FHC. Naquele momento, se existiam discordâncias básicas sobre o papel que o Estado deveria ocupar na sua relação com o campo cultural, é inegável a condução republicana e de valorização da institucionalidade por parte do ministro da Cultura Francisco Weffort ao longo dos dois governos do presidente Fernando Henrique Cardoso (1995–2002).

No governo que se encerrou em 2022, como sabe toda pessoa que tem algum tipo de atuação político-cultural, o que ocorreu foi o contrário. A extinção do MinC, ensaiada no governo Temer (Barbalho, 2018), seguida da criação de uma Secretaria de Cultura — inicialmente subordinada ao Ministério da Cidadania e depois ao do Turismo —, que teve, em quatro anos, oito gestores entre titulares e interinos, bem como o encerramento, o abandono, o enfraquecimento e a interferência autoritária em programas, planos e ações vindos de governos anteriores² — por exemplo, o que ocorreu na política de patrimônio, construída desde os anos 1930, ou na política de financiamento, com mudanças arbitrarias na Lei Rouanet, criada no governo Collor —, todo esse contexto indica as dificuldades que a ministra Margareth Menezes e equipe enfrentarão para retomar minimamente os parâmetros anteriores de governabilidade e de governança.

Esses termos (governabilidade e governança), como quase todos aqueles em uso nas ciências humanas, são passíveis de inúmeros entendimentos e geram controvérsias variadas, assim faz-se necessário indicar, ainda que de modo breve, o que se entende neste artigo por ambos, posto que o desenvolvimento posterior do texto, como se verá, depende desse entendimento.

Assim, recorrendo às reflexões de Vinícius Araújo, pode-se definir governabilidade, de forma genérica e em um regime democrático, como as “condições substantivas/materiais de exercício do poder e de legitimidade do Estado e do seu governo derivadas da sua postura diante da sociedade civil e do mercado” (Araújo, 2002, p. 6). Trata-se, portanto, da autoridade política do Estado e de sua capacidade não só de “agregar os múltiplos

2 Sem falar dos ataques que setores do campo cultural sofreram por parte de agentes governamentais e da sociedade, esta, por sua vez, insuflada por integrantes ou defensores do governo anterior, estabelecendo o que vem sendo amplamente denominado “guerra cultural”.

interesses dispersos pela sociedade e apresentar-lhes um objetivo comum para os curto, médio e longo prazos” (Araújo, 2002, p. 6), mas também de obter apoio para as políticas propostas, o que pressupõe uma “capacidade de articular alianças e coalizões/pactos entre os diferentes grupos sócio-políticos para viabilizar o projeto de Estado e sociedade a ser implementado” (*ibidem*). Esse entendimento de governabilidade ressalta que a fonte primeira da governabilidade, de onde surgem e se desenvolvem as condições para o seu exercício pleno, são os cidadãos organizados e articulados em partidos, organizações não governamentais, movimentos sociais etc.

Já por governança, ainda seguindo a proposta de Araújo, deve se entender “a outra face de um mesmo processo: os aspectos adjetivos/instrumentais da governabilidade” (*ibidem*) que capacitam o governo a formular e implementar suas políticas, ou seja, o instrumental financeiro, gerencial e técnico disponível ao gestor público. Aqui, a fonte primeira (mas não única, pois os cidadãos também possuem seu papel nesse âmbito como propositores e fiscalizadores, por exemplo) são “os próprios agentes públicos ou servidores do Estado que possibilitam a formulação/implementação correta das políticas públicas e representam a face deste diante da sociedade civil e do mercado, no setor de prestação de serviços diretos ao público” (*ibidem*).

Entendendo que a governabilidade e a governança estão fortemente relacionadas, para fins deste artigo se explorará mais a primeira, uma vez que o objetivo aqui é entender a importância da participação social ou, mais especificamente, dos agentes culturais na atual reconstrução das políticas públicas de cultura em âmbito federal e as perspectivas que se colocam, nesse sentido, por parte do MinC.

A tese que vou defender é a de que se a herança institucional recebida pelo terceiro governo Lula é negativa, por outro lado, ele pode contar com o aprendizado político-cultural que os agentes culturais vivenciam desde o seu primeiro governo, em um processo que venho denominando de *politização do campo cultural* (Barbalho, 2022a) e que se expressou no governo passado por meio da grande mobilização desses agentes em torno das Leis Aldir Blanc 1 e 2 e Paulo Gustavo, mobilização esta que conseguiu agendar o Congresso Nacional e conquistar um orçamento inédito para o setor em um contexto desfavorável no âmbito do poder executivo federal, como dito. Pode-se então conjecturar que esse capital político-cultural vai ser fundante para as novas relações de governabilidade que o MinC estabelecerá com o campo cultural. Na realidade, defendo neste artigo que ele já influenciou o ministério em sua nova versão, com a criação da Secretaria dos Comitês de Cultura.

O artigo se divide em três partes seguidas das considerações finais. Na primeira, exponho as características da politização do campo cultural nos governos Lula e Dilma (2003–2016). Na seguinte, analiso a atualização

desse processo com a ampla mobilização do campo cultural em torno da LAB. Na terceira, apresento os primeiros passos do MinC na atual gestão que revelam a busca de governabilidade em sua relação com esse campo politizado.

I.

A partir de 2003, com o início do primeiro governo Lula e da gestão de Gilberto Gil à frente do MinC, se iniciou um processo singular de politização do campo cultural brasileiro a partir de dois movimentos principais. O primeiro refere-se à crescente incorporação, desde aquele ano, de setores da sociedade civil e de suas agendas anteriormente pouco ou nada contemplados pelas políticas públicas de cultura, como, por exemplo, os movimentos LGBTQIA+, negros, feministas, indígenas e das culturas populares. O segundo concerne ao progressivo manuseio, por parcela considerável de agentes culturais, de mecanismos, valores, repertórios e controvérsias próprios ao campo político, tais como “eleição”, “representação”, “deliberação”, “participação”, “consulta pública”, “democracia direta”, “plebiscito” etc., que passaram a circular no circuito interno ao campo constituindo uma nova *doxa*.

Esse conjunto de “palavras de ordem” foi introduzido no campo cultural, e nesse campo híbrido que é o da política cultural³, a partir da chegada ao MinC de uma nova elite dirigente que conquistou o monopólio de distribuição do poder público e do uso legítimo dos recursos políticos daí advindos, incluindo o de promulgar atos de Estado que pretendem exercer efeitos sobre a sociedade, como é o caso dos diversos programas, ações e editais lançados pelo Ministério.

Esses agentes recém-chegados se empenharam por implementar a proposta do candidato Lula para o setor expressa no documento de campanha “A imaginação a serviço do país” (Partido dos Trabalhadores, 2002) por meio do “modo petista de governar”, uma categoria nativa elaborada pelos intelectuais do PT para designar o seu *modus operandi* de gestão da coisa

3 É fundamental levar em consideração os necessários cruzamentos de interesses entre agentes de ambos os campos (político e cultural) e aqueles que os integram simultaneamente ao atuarem como elaboradores das políticas culturais. Isso é possível porque o Estado, como detentor de metacapital, concentra capital político, econômico, social e cultural. Torna-se, assim, um espaço de convergência e embate entre os diversos campos; um poder acima dos outros poderes, um metacampo (Bourdieu, 2012). A relação do metacampo estatal com os agentes culturais se dá por meio das políticas governamentais de cultura, e o controle desse recurso fundamenta e ocasiona lutas permanentes no interior dos campos político e cultural.

pública⁴. Na avaliação do antropólogo Márcio Meira (2016), um dos redatores do programa, o documento enfatiza a “gestão pública e democrática” e o papel do Estado e é herdeiro de “condicionantes históricos”, entre os quais o avanço da Constituição de 1988 no que diz respeito à cultura, colocando-a como “direito fundamental”.

A referência ao “modo petista de governar” e ao documento de campanha se justifica por serem indicativos dos valores da democracia e da cidadania culturais que guiarão a nova elite dirigente do MinC. Dessa forma, o programa previa, entre outras ações, a implantação do Plano e do Sistema Nacional de Política Cultural por meio de uma gestão democrática, com a criação de mecanismos de participação popular como os conselhos gestores de política pública.

Os militantes do PT, agora convertidos em dirigentes culturais governamentais, trataram de implementar o programa e foram, em grande parte, os responsáveis por fazer valer na lógica de operação do MinC o repertório próprio ao campo político, citado anteriormente. Pode-se dizer, com Bourdieu (2011), que as ações idealizadas e implementadas por estes agentes tinham seu princípio no campo político e com isso operaram mudanças de paradigmas e de visão e de divisão na cultura. Ocupando cargos estratégicos de direção, alteraram os princípios de pertencimento à política cultural⁵.

Isso implicou uma modificação dos limites da política cultural e, por consequência, do acesso a esse sistema de políticas públicas. Ao permitir que os recém-chegados pudessem exercer efeitos no campo, houve uma conjuntura favorável para o rearranjo das crenças em jogo, com o estímulo a determinados valores e práticas (participação, representação, deliberação, democracia direta, consulta pública etc.) em detrimentos de outros (leis de incentivo, mercado, marketing cultural, captação privada de recursos etc.) estabelecendo uma nova axiomática que demandava competências e

4 A construção desse modelo iniciou-se no final dos anos 1980, quando o PT assumiu a gestão de vários municípios, incluindo capitais, com destaque para a cidade de São Paulo. Com o objetivo de sistematizar as experiências das gestões municipais petistas, organizou-se, em 1992, um ciclo de seminários setoriais, e o de cultura foi coordenado pela filósofa Marilena Chaui, então secretária de Cultura de São Paulo, e Luiz Roberto Alves. Chaui tinha elaborado a noção de “cidadania cultural”, considerada pelos petistas como a “primeira referência teórica mais sólida que resultou de uma experiência de gestão” (Lima, 2016, p. 42).

5 É bem verdade que nos governos de Fernando Henrique Cardoso (1995-2002), do Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB), a elite dirigente da cultura também esteve sob liderança de intelectuais petistas, a exemplo do próprio ministro Francisco Weffort e do seu principal secretário José Álvaro Moisés, ambos cientistas políticos e professores da USP. Contudo, licenciados do partido para assumir os cargos, esses agentes não fizeram valer a cultura política do “modo petista de governar”. A esse respeito, ver Barbalho (2022b).

tomadas de posição específicas (Bourdieu, 2011). Os agentes, portanto, colocaram no jogo político-cultural novos princípios de visão e de divisão, transformando o estado do campo.

Mobilizados por e mobilizando essa nova *doxa*, já em 2003 o MinC ampliou sua governabilidade com a realização de vinte encontros, em vários estados, do seminário “Cultura para Todos”, que, pensado para discutir um novo modelo de financiamento cultural, funcionou como uma espécie de ausculta de várias outras demandas do campo. No ano seguinte, foram instituídas as Câmaras Setoriais, que resultariam nos colégios setoriais do Conselho Nacional de Política Cultural em sua reformulação em 2005. Estabelecendo uma interlocução direta entre o ministério e os representantes das linguagens artísticas (Música, Artes Cênicas, Artes Visuais e Livro e Leitura), as Câmaras Setoriais foram fundamentais para a constituição de vínculos internamente às e entre as áreas artísticas historicamente caracterizadas pela desarticulação.

Não é possível arrolar e analisar todas as políticas, programas e ações que favoreceram a participação, a representação e/ou a deliberação dos agentes nas decisões acerca das políticas culturais em âmbito federal. Desse modo, privilegiam-se na apresentação que segue aquelas que tinham o potencial não apenas de abranger todo o território nacional, mas também de institucionalizar as políticas para o setor de modo a transformá-las em políticas de Estado e não somente de governo, a saber: as Conferências Nacionais de Cultura (CNC), o Sistema Nacional de Cultura (SNC) e o Plano Nacional de Cultura (PNC).

A realização da I Conferência Nacional de Cultura (I CNC), em 2005, foi a primeira ação de maior alcance desse esforço. Com o sugestivo subtítulo de “Estado e sociedade construindo políticas públicas de cultura” (Brasil, 2007), a I CNC foi antecipada por uma ampla mobilização nacional (Quadro 1). Segundo Meira, que assumiu a Secretaria de Articulação Institucional (SAI) do MinC na primeira gestão de Gil (2003–2006) e liderou a realização da I CNC, a iniciativa representou, na esfera da gestão pública federal de cultura, o reconhecimento da “participação direta da sociedade para a formulação de políticas públicas e a formação e a consolidação de uma política cultural democrática” (Meira, 2007, p. XIV).

A II CNC, realizada em março de 2010, com o subtítulo de “Cultura, diversidade, cidadania e desenvolvimento” (Brasil, 2010), apresenta números superiores em termos de engajamento por parte dos agentes do campo (Quadro 1). Por fim, a III CNC, realizada em novembro de 2013, com o tema geral “Uma política de Estado para a Cultura: desafios do Sistema Nacional de Cultura” (Brasil, s.d.) (Quadro 1).

QUADRO 1: PARTICIPAÇÃO NAS CONFERÊNCIAS NACIONAIS DE CULTURA

CONFERÊNCIA	PRÉ-CONFERÊNCIAS	PARTICIPANTES EM TODO O PROCESSO
I CNC	376 conferências municipais 67 conferências intermunicipais 20 conferências estaduais, incluída a do Distrito Federal 5 seminários setoriais de cultura, um em cada região do país	61.063
II CNC	3 mil conferências municipais 28 conferências estaduais, incluída a do Distrito Federal 26 conferências livres 143 pré-conferências setoriais	220.143
III CNC	1.701 conferências municipais 41 conferências territoriais/regionais 170 conferências intermunicipais 35 conferências livres 27 conferências estaduais	450.000

Elaboração própria. Fonte: Brasil, 2010, 2007, s.d.

Como se observa, as três CNCs mobilizaram milhares de pessoas em todo o país em um espaço institucional de participação e de construção democrática da política cultural onde puderam não apenas escolher representantes (delegados municipais e estaduais), mas debater e deliberar no que diz respeito às resoluções tomadas em cada uma delas. As CNCs assumiram, pela metodologia que adotaram e pelos fins que perseguiram, feição participativa, deliberativa, normativa e representativa, vocalizando e agregando os interesses presentes na sociedade em escalas diferenciadas (municipal, estadual e nacional) e permitindo um outro “modo de produção da decisão” (Bourdieu, s.d.). É forçoso lembrar que a integração em um só

momento de procedimentos de inclusão de diferentes vozes, de tomada de decisão após debate público e de eleição de representantes não é algo usual mesmo em regimes democráticos (Faria; Silva; Lins, 2012; Pogrebinski; Santos, 2011).

Uma segunda linha de atuação do MinC que promoveu a politização do campo cultural brasileiro foi o processo de discussão, elaboração e implementação do SNC e seus congêneres estaduais e municipais, iniciado em 2003 e ainda em curso. O SNC é um instrumento que objetiva estabelecer, em conjunto com a sociedade, um sistema federativo de políticas públicas específico para a cultura, integrando as esferas federal, estaduais e municipais e que exige, dos entes que aderirem ao Sistema, a criação de mecanismos mínimos para o seu funcionamento (órgão gestor, conselho, plano e fundo de cultura).

A proposta do SNC, liderada no interior do MinC pela SAI, teve que conquistar a adesão dos agentes dos campos cultural e político. Roberto Peixe, que foi secretário da SAI no primeiro governo Dilma (2011–2014), avalia a implantação do Sistema como uma “batalha” que “progressivamente se espalhou por todo o país [...] tornando-se ao longo dos últimos anos o principal desafio na área da cultura das administrações estaduais e municipais brasileiras” (Peixe, 2016, p. 222).

A despeito da dimensão do esforço envolvido, pode-se afirmar que a tarefa resultou vitoriosa, pois se alcançou, entre 2003, início do primeiro governo de Lula, e 2016, quando a presidenta Dilma foi impedida de continuar no cargo, um razoável consenso em torno do SNC entre os gestores públicos estaduais e municipais e agentes do campo cultural em todo o país. Em outras palavras, ocorreu uma ampla identidade dos agentes com esse instrumento por sua capacidade de articular a seu favor diferentes posições político-culturais em torno de valores como “participação”, “cidadania” e “democracia” (Barbalho, 2019). Essa afirmação se constata nos números mais recentes acerca do SNC. Segundo as estatísticas disponíveis pelo MinC e pelo IBGE, 2.642 municípios aderiram ao SNC (47,4% do total); 2.351 (42,2%) possuíam conselhos de cultura; e 1.289 (23,1%) realizaram conferências municipais entre 2014 e 2018, ou seja, após a realização da III CNC (Barbalho; Semensato, 2021).

Outra ação implementada pelo MinC que envolveu um amplo engajamento dos campos político e cultural foi a elaboração e aprovação do Plano Nacional de Cultura (PNC). Seu transcurso demandou, desde o início, uma articulação do ministério com o Congresso Nacional que resultou na aprovação em 2005 da Emenda Constitucional n. 48, que acrescenta o § 3º ao art. 215 da Constituição Federal, instituindo o PNC. No ano seguinte, 2006, se iniciou a elaboração das diretrizes gerais do PNC por meio de

audiências públicas na Câmara dos Deputados e de consultas à sociedade, com a realização de seminários nas Assembleias Legislativas dos estados e a disponibilização de uma plataforma na internet para receber contribuições diretamente dos cidadãos. Participaram dos 26 seminários estaduais, mais o do Distrito Federal, cerca de 5 mil pessoas que debateram e sugeriram mudanças na redação da proposta (Varella, 2014).

Todas essas políticas, entre outras, não apenas otimizaram oportunidades de participação e de deliberação a todo um conjunto de agentes até então excluídos desse processo, como sensibilizaram outra parcela que não via a política, e muito menos a política pública, ao alcance de sua intervenção. Em alguma medida, as CNCs, o SNC e o PNC diminuíram a “concentração do capital político nas mãos de um pequeno grupo”, tornando os “simples aderentes” menos “desapossados de instrumentos materiais e culturais necessários à participação ativa na política” (Bourdieu, 1989, p. 164).

Em outras palavras, a prática das conferências, dos conselhos e de outros fóruns de participação e deliberação promovidos pelo MinC, espaços políticos por excelência, foram formando os agentes culturais em um novo *habitus*, um novo domínio prático com seus saberes, capacidades e competências específicos. Na sua etnografia de instituições participativas na cultura em âmbitos federal, estadual e municipal que realizou entre 2011 e 2014, Lorena Muniagurria percebeu o estabelecimento, entre os que circulavam por esses ambientes, de sentidos estáveis acerca do “Estado”, da “sociedade civil”, da “cultura brasileira”, entre outras categorias. Nesses deslocamentos de agentes pelo país, participando de conferências, seminários, reuniões, foram sendo instituídos “representantes e coletivos, demandas e agendas, identidades e pertencimentos, além de entendimentos mais ou menos compartilhados do que seja cultura, política e política cultural” (Muniagurria, 2018, p. 54).

II.

A pandemia de Covid-19, como se sabe, resultou na suspensão das práticas e formas de consumo presencial e coletivo dos bens simbólicos, fortalecendo a relação doméstica com o universo da cultura, por meio do acesso possibilitado pelas mídias digitais. Essa conjuntura, conseqüentemente, colocou em uma condição de extrema vulnerabilidade a cadeia produtiva de diversos setores da economia da cultura que procuram soluções e alternativas para se manterem atuantes.

O contexto externo e intempestivo da pandemia, que, segundo Lima, Pereira e Machado (2020), provocou alterações no campo das políticas públicas como um todo e acrescentou novos desafios a dificuldades históricas, tornou-se mais grave no campo cultural pelo fato de o governo anterior, como dito, ter implementando a desconstrução e o assédio institucionais (Barbosa da Silva; Cardoso Jr., 2020) no setor com a inanição ou mesmo extinção de instituições, políticas, programas e ações, algumas delas vindas desde a década de 1930.

Em reação a essa combinação de circunstâncias e constrangimentos, se estabeleceu um contexto de confronto político no qual o campo cultural, por meio da mobilização dos agentes em várias partes do país, cobrou dos poderes executivos e legislativos federais, estaduais e municipais ações voltadas para minorar os efeitos da pandemia. Um dos resultados desse amplo movimento foi a aprovação na Câmara Federal e a sanção pela Presidência da República da Lei n. 14.017/2020, conhecida como Lei Aldir Blanc (LAB), que versa sobre ações emergenciais destinadas ao setor.

No caso específico da mobilização em torno da elaboração, aprovação, sanção e implementação da LAB, ela foi incrementada pelo amplo engajamento nas redes sociais digitais (Facebook, WhatsApp, YouTube, Telegram, Instagram, Spotify etc.), diante da impossibilidade de manifestações presenciais massivas. A título de exemplo desse processo, apresento abaixo três depoimentos dados ao projeto Apoena⁶ que procuram dar diferentes perspectivas do papel da participação na construção da LAB: a do Parlamento, a do gestor estadual de cultura e a da sociedade civil.

A deputada federal Benedita da Silva destaca como sua atuação como presidenta da Comissão de Cultura, no início do governo passado, se deveu à articulação do campo com o Parlamento, que tinha sido construída nos anos anteriores:

Ah, nós pegamos um momento muito difícil, né?! 2019 foi um momento difícil para a cultura, e o que nós queríamos era minimizar essa situação [...] Então, eu fui escolhida a presidenta lá da Comissão de Cultura [...] Aí eu chamei todo mundo, falei: “vamos fazer aqui o Partido da Cultura, nessa Comissão vamos criar esse partido, não vamos falar de outra coisa que não seja a questão da cultura” [...] E fomos recebendo, então, as denúncias do que estava realmente acontecendo na cultura

6 O projeto Apoena foi desenvolvido junto ao Laboratório de Ações Culturais da Universidade Federal Fluminense (Labac-UFF) e teve como foco sistematizar a construção, implantação e impactos da Lei Aldir Blanc, em especial no estado do Rio de Janeiro.

[...] Não tínhamos mais Ministério da Cultura e já estava destituindo a questão dos conselhos e evitando a participação, claro, social nesse momento, criminalizando a arte, a cultura. E esse movimento foi um movimento interessante, porque aí a Comissão de Cultura passou a ser a porta-voz do movimento cultural brasileiro. Porque ali fizemos vários seminários, fizemos fora também, né?! Tivemos ali a cultura colocada de uma forma que todos se sentiram participantes.

[...]

Então o ponto de partida fundamental dessa Aldir Blanc saiu da Comissão de Cultura que já tinha um acúmulo para conversar com os fazedores de cultura, com os secretariados, com os conselhos, e foi criado um grupo de assessoria técnica legislativa, também, para acompanhar junto às lideranças [...] Então, todos, mas todos foram muito importantes nesse processo. Não é uma coisa de uma pessoa, é uma coisa coletiva. Então, esses acúmulos... eles foram todos compilados, né? E vindo desse diálogo nacional e em relação ao substitutivo que nós fomos elaborando que era com essas contribuições que vinham chegando [...] E por quê? Porque já estávamos discutindo sobre a questão do Fundo Nacional de Cultura, estávamos discutindo sobre o audiovisual, estávamos discutindo sobre uma série de coisas [...] nós tínhamos ali indicações, orientações de como seria importante tratarmos de vários projetos que nós tínhamos naquele momento, de vários programas até, que foram tirados pelo governo [...] Foi uma coisa inédita mesmo, inédita. A lei Aldir Blanc foi uma coisa inédita⁷.

Esse é o tom também do depoimento do secretário de Cultura do Ceará entre 2016 e 2022, Fabiano Piúba, que chama a atenção para a atuação de diversos agentes culturais, junto com os secretários de Cultura e os parlamentares, na luta pela LAB:

A Benedita tem uma lei original, digamos assim, voltada para esta dimensão da proteção social aos trabalhadores, a Jandira, como relatora, tem um papel vital e pulsante de mobilizar e de articular isso, junto tanto com o Fórum de secretários, mas também com o canal de emergência cultural que se criou como o Mídia Ninja, ali com a rede dos pontos de cultura [...] Então, eu acho que teve ali um grau de articulação...⁸.

7 Benedita da Silva, entrevista concedida ao projeto Apoena em 23 de junho de 2022.

8 Fabiano Piúba, entrevista concedida ao projeto Apoena em 17 de outubro de 2022.

Por fim, o depoimento de Arethuzia Doria, conselheira titular no Conselho Estadual de Cultura do Rio de Janeiro. Em sua fala, Arethuzia reforça o quanto o Conselho foi importante para a implementação da LAB naquele estado:

Então, eu realmente escolho sempre ver o que todos têm de melhor, digamos assim, e de todos os encontros, o Conselho, cada um dentro da sua demanda, da sua diversidade, até mesmo das suas opiniões diversas, eles estavam tentando de fato ser ativos. Eu acho que eles realmente buscaram, ouviram a demanda de cada um de seu município, da sua região, trouxeram pra dentro, brigaram até por isso, pra ter voz, pra passar, pra pedir, pra implorar, pra chorar, porque tudo isso eu presenciei no Conselho, então muito diálogo, né?! Muita construção, e eu acho que valeu. Eu acho que, mesmo a trancos e barrancos, eu acho que a gente conseguiu se movimentar bem. Eu digo isso porque eu conheço Conselhos que não têm expressão nenhuma, né?! [...] Então o Conselho, eu acho que mesmo em diálogos calorosos ou não, esse Conselho eu acho que ele reproduziu e alcançou muito o objetivo [...] eu acho que em geral, nós conselheiros conseguimos de alguma forma ter uma voz pra aquilo que de alguma forma chamou atenção, não é 100%, mas é melhor alguma coisa do que nada, não é mesmo?! Ainda mais num desgoverno, é importante se dizer isso, quando você consegue, qualquer que seja, um avanço, você conseguir um edital de povos tradicionais num desgoverno, num estado que é racista, preconceituoso, não é mesmo?! [...] Eu acho que o Conselho do Estado do Rio de Janeiro em geral, tirando assim qualquer outra diferença, eu acho que eles trabalharam bem, eu acho que eles se esforçaram bem, se movimentaram bem, fizeram cartas, encontros, movimento [...] E eu acho que de uma certa forma todo mundo foi bastante participativo nesse contexto.

[...]

Eu entrei na condição de suplente, mas mesmo como suplente [...] eu nunca fui calada, sempre respeitaram a minha voz. Em menos de dois meses, eu me tornei titular [...] E quando eu me tornei titular, eu continuei tendo a mesma voz que eu já tinha como suplente. Nós temos outros amigos, colegas, conselheiros suplentes que têm voz no Conselho [...] porque eu vejo isso como uma herança... os últimos Conselhos no estado, onde nós temos conselheiros ali atuais no dia de hoje que participaram dos outros, dos últimos dois, três Conselhos. A gente está falando de seis anos atrás e os mesmos reconhecem que nós somos um Conselho muito mais ativo, muito mais presencial, participativo do que os outros últimos Conselhos⁹.

9 Arethuzia Doria, entrevista concedida ao projeto Apoena em 14 de abril de 2022.

III.

O MinC, recriado no terceiro governo Lula, traz em seu desenho importantes inovações, como a Assessoria de Participação Social e Diversidade e a de Assuntos Parlamentares e Federativos. Mas, para o que se discute nesse artigo, destaco a criação da Secretaria dos Comitês de Cultura (SCC), cuja ideia surgiu durante a campanha eleitoral de 2022 e tornou-se uma sugestão durante os trabalhos de transição (Comissão de Transição Governamental, 2022).

À SCC compete, entre outras ações, implementar, em todos os estados, os Comitês de Cultura, em parceria com a sociedade civil, consideradas as diversidades regionais e as características de cada território, bem como coordenar e acompanhar o funcionamento desses comitês — funções que estarão sob responsabilidade da Diretoria de Articulação e Governança (Brasil, 2023). Para assumir a secretaria, a ministra Margareth Menezes chamou a socióloga e gestora cultural Roberta Martins, que foi diretora de Diversidade Cultural da Fundação de Arte de Niterói e coordenadora de Estratégias e Gestão das Ações no MinC.

É possível conjecturar que essa secretaria resulta do acúmulo de participação dos agentes culturais no campo das políticas públicas federais, estaduais e municipais, bem como de suas articulações com o Poder Legislativo, tal como vimos nas seções anteriores.

Embora a criação dos comitês não estivesse ainda definida quando da elaboração deste artigo, ela estava pressuposta no documento “Diretrizes para o programa de reconstrução e transformação do Brasil. Lula Alckmin 2023–2026”, da Coligação Brasil da Esperança, no qual, no ponto 6, afirma-se o compromisso com a ampliação da representatividade e da participação popular. Compromisso esse que é reforçado nos pontos 108 e 109, nos quais se defende não só a retomada do processo coletivo e participativo de construção de políticas públicas por meio da restauração de todas as instâncias de participação social, mas, inclusive, a criação de novas instâncias de participação popular direta, retomando a parceria com a sociedade civil. E ao abordar a cultura, no ponto 25, o documento afirma sua dimensão estratégica no processo de reconstrução democrática (Coligação Brasil da Esperança, 2022).

Se o documento não cita explicitamente os comitês, eles surgem na fala do candidato Lula durante a campanha. Discursando no Rio Grande do Sul em junho de 2022, Lula revelou sua ideia de recriar o Ministério da Cultura e, junto com ele, os “comitês culturais em todos os estados do país para que a gente possa democratizar o acesso à cultura e a participação social” (Lula projeta, 2022). Em agosto, no Rio de Janeiro, o candidato reforçou sua proposta:

A gente tinha que criar o Comitê Cultural em cada capital do país, para ver se, uma vez na vida, a gente consegue descentralizar a cultura. Ora, que o eixo Rio–São Paulo continue mostrando a cultura para Manaus, para o Amapá, para Roraima, para os yanomamis, mas que também eles possam ter condições de produzir a cultura lá e que seja transmitida para cá (Lula quer, 2022).

Thais Seganfredo (2022), articulista do portal de notícias *Nonada*, observou que a criação de Comitês Estaduais de Cultura foi a principal bandeira de Lula para o setor em seus discursos e entrevistas ao longo da pré-campanha e da campanha. A jornalista analisou suas falas com a ajuda do Banco de Discursos da plataforma Escriba e destacou que a proposta foi citada de modo recorrente nos encontros do candidato com os agentes da cultura.

A título de exemplo, Seganfredo reproduz o discurso de Lula feito na USP em agosto, que converge com o do Rio de Janeiro citado acima. Em sua fala na universidade paulista, Lula situa que os comitês criados em cada uma das capitais brasileiras permitirão que “a cultura seja nacionalizada” e dessa forma o país “não viva apenas a cultura do eixo Rio–São Paulo. É preciso as pessoas saberem que no Amapá tem cultura, que no Vale do Jequitinhonha tem cultura, que em Pernambuco tem cultura, que na Bahia tem cultura, no país inteiro” (Seganfredo, 2022).

Xaú Peixoto¹⁰, coordenador-geral da Secretaria dos Comitês de Cultura, em depoimento dado para a pesquisa que fundamenta este artigo¹¹, reforça que a ideia dos comitês surge nas falas de Lula na campanha e se baseava na necessidade de “ampliar e qualificar a participação social para poder trabalhar o fortalecimento da democracia”. Peixoto destaca como a mobilização em torno das leis Aldir Blanc e Paulo Gustavo em todos os estados a partir da atuação dos comitês ligados à Articulação da Emergência Cultural — onde se deu uma “reunião de forças” em um “ambiente de participação social, de troca, de compartilhamento e de colaboração entre gestores, artistas, trabalhadores da cultura, produtores, agentes culturais, parlamentares”, bem como a lógica do “estado permanente de

10 Xaú Peixoto é articulador, produtor e gestor cultural com atuação no Ceará. Como gestor, coordenou a Rede Cearense de Pontos de Cultura, foi diretor de Ação Cultural, presidente do Instituto Ecoa Sobral e assessor de Políticas Afirmativas e Comunitárias do Instituto Mirante de Cultura e Arte do Ceará. Como ativista cultural, participou da coordenação da Articulação Nacional de Emergência Cultural e do Comitê Nacional Paulo Gustavo, que resultaram na aprovação das Leis Aldir Blanc 1 e 2, e da Lei Paulo Gustavo. Por sua trajetória, fez parte do Grupo Técnico da Cultura na equipe de transição do governo Lula.

11 Entrevista com Xaú Peixoto realizada via Instagram em 29 de maio de 2023.

conferência e de participação social” — funcionou como paradigma para a criação da nova Secretaria do MinC. Nas suas palavras, Lula “visualizou isso e verbalizou nesse processo, entendendo a importância da cultura nesse processo de consciência política e de fortalecimento da democracia”.

Se o desenho dos Comitês de Cultura ainda não está definido, no documento produzido durante a transição, a discussão sobre sua finalidade, formas de atuação e composição aparece como um dos destaques das “Ações e medidas prioritárias para os primeiros 100 dias”. A proposta aparece também entre as “10 sugestões sobre Emergências Orçamentárias” (Comissão de Transição Governamental, 2022). Para Peixoto, os comitês são a estratégia de territorialização e capilarização das políticas culturais do MinC, responsáveis, desse modo, pelo diálogo, proposição e pactuação com os agentes culturais por meio da participação social.

Os comitês deverão ser efetivados em parceria, por meio de edital, com as universidades, organizações da sociedade civil e as secretarias, conselhos de cultura, fóruns de linguagens, constituindo uma grande rede (exemplo da rede dos pontos de cultura). Enquanto os Escritórios Estaduais, sediados nas capitais, serão o “braço institucional” do MinC, os comitês, espalhados pelas periferias, pelas comunidades rurais, quilombolas e indígenas, funcionarão como seu “braço territorial”. Junto com os comitês atuarão os “agentes culturais”. O MinC tem o mapeamento de cerca de 840 desses “Agentes” em territórios considerados estratégicos pelo ministério.

Paralelo a esse momento de definição de como funcionarão os comitês e de como atuarão os “agentes”, a ministra, a secretária e/ou membros de sua equipe, com destaque para Xauí Peixoto, andam percorrendo os estados brasileiros para dialogar com os agentes culturais locais, com uma pauta ampla, com destaque para a Lei Paulo Gustavo, em uma ação denominada “Circula MinC”¹². Em sua agenda de encontros em Manaus, em junho, por exemplo, a secretária Roberta Martins destacou alguns pontos discutidos:

12 O MinC descreve essa ação, em parceria com as Secretarias Estaduais de Cultura, como uma “jornada de oficinas técnicas sobre a Lei Paulo Gustavo (LPG) que será realizada em todo o país durante os meses de maio e junho de 2023. O foco principal é capacitar gestores e gestoras culturais para estimular a adesão à Lei e fornecer suporte especializado para solicitação dos recursos para estados, municípios e Distrito Federal, via plataforma TransfereGov”. Disponível em <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/circula-minc-oficinas-sobre-a-lei-paulo-gustavo-serao-realizadas-em-todo-o-pais>. Acesso em 27. jun 2023.

as colocações foram mais firmes no caminho da estruturação das políticas culturais como políticas de Estado e não de governo; organização de sistema de indicadores culturais que possibilitem dados confiáveis do setor cultural; descentralização de investimentos e uma grande preocupação com a consolidação do Sistema Municipal de Cultura, em especial o Plano Municipal. E, claro! A LPG, o Escritório Estadual do MinC do Amazonas e os Comitês de Cultura estiveram na mesa¹³.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A recriação do MinC, ainda que venha de um período de desestruturação da política cultural federal, conta com um capital político inédito para implementar sua governabilidade: um amplo processo de mobilização dos agentes culturais a partir da articulação da LAB e de sua implementação em todos os estados do país e em parte considerável de seus municípios. Esse engajamento resulta, como visto, de um longo aprendizado que esses agentes vivenciaram nos governos Lula e Dilma de participação na definição das políticas para o setor, por exemplo, do SNC e das CNCs.

O novo desenho do ministério, ou seja, sua estrutura de governança, parece dialogar com essa conjuntura ao se criar a Secretaria dos Comitês de Cultura, responsável por abrir escritórios do MinC em todos os estados, processo já em curso, o que facilitará os trâmites federativos, e pelos Comitês de Cultura, que, tudo indica, serão uma espécie de “pontos de política cultural”, articulando o órgão governamental com os agentes culturais.

O primeiro grande desafio desse novo formato será a realização da IV Conferência Nacional de Cultura, em dezembro de 2023. Como as anteriores, espera-se que a mobilização seja ampla, envolvendo milhares de pessoas em todo o país, e que retome a cultura política participativa, abandonada nos governos anteriores.

¹³ Postagem no Instagram. Disponível em <https://www.instagram.com/p/CrhLE-qWpNJn/>. Acesso em 26 jun 2023.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Vinícius de Carvalho. *A conceituação de governabilidade e governança, da sua relação entre si e com o conjunto da reforma do Estado e do seu aparelho*. Texto para discussão 45. Brasília: Escola Nacional de Administração Pública, 2002. Disponível em: <https://saude.es.gov.br/Media/sesa/Descentraliza%C3%A7%C3%A3o/Araujo.pdf>. Acesso em: 29 maio 2023.
- BARBALHO, Alexandre. “Política cultural em tempo de crise: o Ministério da Cultura no Governo Temer”. *Revista de Políticas Públicas da UFMA*, v. 22, pp. 239-60, 2018.
- _____. “Acerca de ‘fenômenos políticos curiosos’: a politização do campo cultural no Brasil contemporâneo”. *PragMATIZES*, v. 12, n. 23, pp. 225-51, 2022a.
- _____. “Os dirigentes da cultura: a elite da política cultural na Era Weffort”. *Revista Tomo*, v. 1, pp. 451-78, 2022b.
- _____. *Sistema Nacional de Cultura: campo, saber e poder*. Fortaleza: UECE, 2019.
- _____; ANTUNES, Giullia. “A Lei Aldir Blanc como notícia: a cobertura jornalística da ‘Folha de S.Paulo’ e de ‘O Globo’”. In _____. RODRIGUES, L. A. (org.). *Política e emergência culturais: análises sobre a Lei Aldir Blanc*. Maricá / Niterói: Instituto Grão / LABAC, 2022. pp. 49-80.
- _____; SEMENSATO, Clarissa. “A cultura em tempos de covid-19: análise das políticas estaduais de cultura dirigidas para o contexto emergencial da pandemia”. In FROTA, F. H. da S.; FROTA, M. H. de P.; SILVA, M. A. L. da. (org.). *O impacto do COVID-19 nas políticas públicas*. Fortaleza: Edmeta, 2020, pp. 171-94.
- BARBOSA DA SILVA, Frederico A.; CARDOSO JR., José C. “Assédio institucional no setor público e o processo de desconstrução da democracia e do republicanismo no Brasil”. *Cadernos da Reforma Administrativa*, Brasília, v. 12, 2020.
- BITTAR, Jorge (ed.). *O modo petista de governar*. Cadernos de Teoria & Debate, v. 2. São Paulo: Camargo Soares, 1992.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989. _____. “O campo político”. *Revista Brasileira de Ciência Política*, v. 5, pp. 193-216, 2011.
- _____. *Sur l’État*. Paris: Seuil, 2012.
- _____. “Sobre el campo político”. s.n., s.d. Disponível em: http://200.6.99.248/~bru487cl/files/BOURDIEU_campo-politico.pdf. Acesso em: 14 set. 2020.
- BRASIL. *Decreto n. 11.336, de 1º de janeiro de 2023*. Aprova a estrutura regimental e o quadro demonstrativo dos cargos em comissão e das funções de confiança do Ministério da Cultura e remaneja cargos em comissão e funções de confiança. Brasília: Presidência da República, 2023.
- _____. *Anais*. III Conferência Nacional de Cultura. Brasília: Ministério da Cultura, s.d.

- BRASIL. *Conferindo os conformes: resultados da II Conferência Nacional de Cultura*. Brasília: Ministério da Cultura, 2010.
- _____. *I Conferência Nacional de Cultura*. Brasília: Ministério da Cultura, 2007.
- COLIGAÇÃO BRASIL DA ESPERANÇA. “Diretrizes para o programa de reconstrução e transformação do Brasil. Lula Alckmin 2023–2026”. Brasília, 2022.
- COMISSÃO DE TRANSIÇÃO GOVERNAMENTAL. “Relatório do grupo técnico de cultura. Produto 2. Relatório Final”. Brasília, 2022.
- FARIA, Claudia; SILVA, Viviane; LINS, Isabella. “Conferências de políticas públicas: um sistema integrado de participação e deliberação?”. *Revista Brasileira de Ciência Política*, n. 7, pp. 249-84, 2012.
- LIMA, Roberto. “Uma leitura petista da agenda da gestão pública da cultura”. In RUBIM, A. (org.). *Política cultural e gestão democrática no Brasil*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2016. pp. 37-54.
- LIMA, Luciana D. de; PEREIRA, Adelayde M. M.; MACHADO, Cristiani V. “Crise, condicionantes e desafios de coordenação do Estado federativo brasileiro no contexto da COVID-19”. *Cadernos de Saúde Pública*, Rio de Janeiro, n. 36, v. 7, 2020.
- “LULA PROJETA recriar o Ministério da Cultura e montar ‘comitês culturais’ nos estados” *Carta Capital*, 2 jun. 2022. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/cartaexpressa/lula-projeta-recriar-o-ministerio-da-cultura-e-montar-comites-culturais-nos-estados/>. Acesso em: 26 jun. 2023.
- “LULA QUER cultura como força geradora de empregos. Candidato à Presidência pelo PT cumpriu agenda no Rio de Janeiro”. Agência Brasil, 26 ago. 2022. Disponível em” <https://agenciabrasil.ebc.com.br/politica/noticia/2022-08/lula-quer-cultura-como-forca-geradora-de-empregos>. Acesso em: 3 jul. 2023.
- MEIRA, Márcio. “Gestão cultural no Brasil: uma leitura do processo de construção democrática”. In RUBIM, A. (org.). *Política cultural e gestão democrática no Brasil*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2016. pp. 17-36.
- _____. “Desafios para a cultura no Brasil”. In *I Conferência Nacional de Cultura*. Brasília: Ministério da Cultura, 2007. pp. XVIII-XIV.
- MELO, Sharine M. “A enérgica e larga melodia do acontecimento: relatos sobre a Lei Aldir Blanc”. In GARCÍA CANCLINI, N. (coord.). *Emergências culturais latino-americanas: das histórias aos acontecimentos no Brasil*. Cadernos de Pesquisa n. 2. São Paulo: Cátedra Olavo Setubal, 2021, pp. 12-4. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v7i2p73-93>. Acesso em: 19 dez. 2021.
- MUNIAGURRIA, Lorena A. de. *Políticas da cultura: trânsitos, encontros e militância na construção de uma política nacional*. São Paulo: Humanitas, 2018.

- PARTIDO DOS TRABALHADORES. *A imaginação a serviço do Brasil: programa de políticas públicas de cultura*. São Paulo: Partido dos Trabalhadores, 2002.
- PEIXE, João Roberto. “Sistema Nacional de Cultura: um novo modelo de gestão cultural para o Brasil”. In RUBIM, A. (org.). *Política cultural e gestão democrática no Brasil*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2016. pp. 221-46.
- POGREBINSCHI, Thamy; SANTOS, Fabiano. “Participação como representação: o impacto das conferências nacionais de políticas públicas no Congresso Nacional”. *Dados*, v. 54, n.3, pp. 259-305, 2011.
- SANTINI, Alexandre. “Emergência cultural aprovada. E agora?”. *Mídia Ninja*, Minas Gerais, 2020. Disponível em: <https://midianinja.org/colunistaninja/emergencia-cultural-aprovada-e-agora/>. Acesso: 11 fev. 2022.
- SEGANFREDO, Thaís. “Lula quer criar comitês estaduais para descentralizar investimento na cultura”. *Nonada*, 29 ago. 2002. Disponível em: <https://www.nonada.com.br/2022/08/lula-quer-criar-comites-estaduais-para-descentralizar-investimento-na-cultura/>. Acesso em: 26 jun. 2023.
- TURINO, Célio. “Lei Aldir Blanc – sociedade, tecnologia e cultura: depoimento de Célio Turino”. *Observatório Cultural*, Campinas, 20 mar. 2021a. Disponível em: <http://observatorio.wash.net.br/lei-aldir-blanc-sociedade-tecnologia-e-cultura-depoimento-de-c%C3%A9lio-turino-0>. Acesso em: 16 dez. 2021.
- _____. “Lei Aldir Blanc: modos de usar”. *P2P e Inovação*, Rio de Janeiro, v. 7, ed. Especial, pp. 184-91, set. 2020/fev. 2021b. Disponível em: <https://revista.ibict.br/p2p/article/view/5432>. Acesso em: 16 dez. 2021.
- VARELLA, Guilherme R. *Plano Nacional de Cultura: direitos e políticas culturais no Brasil*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

QUALIDADE PARA A CULTURA: GESTÃO DA QUALIDADE PELAS LENTES DA GESTÃO CULTURAL

Beth Ponte¹

RESUMO

Neste artigo, discute-se a importância das normas, creditações setoriais e adoção de sistemas de gestão da qualidade (SGQ) para o desenvolvimento e profissionalização da gestão de organizações culturais. O artigo tem como objetivo mostrar como o setor cultural, sobretudo as áreas de museus e bibliotecas, já é bastante familiarizado com normas e vem demonstrando um crescente interesse por certificações de qualidade, embora esta não seja a única abordagem possível para organizações e gestores/as culturais que desejam melhorar sua atuação e resultados em um mundo cada vez mais complexo, desafiador e diverso. O estudo apresenta organizações culturais certificadas a partir de normas da Organização Internacional de Padronização – ISO (com destaque para a ISO 9001), mas demonstra que a gestão da qualidade não se restringe à obtenção de certificações, sugerindo a adoção de ações práticas baseadas nos princípios universais da qualidade em organizações como um caminho possível.

Palavras-chave: Gestão Cultural. Gestão da Qualidade. Normas. Acreditações. ISO 9001.

ABSTRACT

This article discusses the importance of standards, sector accreditations, and the adoption of quality management systems (QMS) for the development and professionalization of cultural organizations' management. The article aims to show how the cultural sector, especially in the areas of museums and libraries, is already quite familiar with standards and has been showing an increasing interest in quality certifications, although this is not the only possible approach for cultural organizations and managers who wish to improve their work practices and results in an increasingly complex, challenging, and diverse world. The study presents cultural

1 Mestra em Cultura e Sociedade (UFBA). Gestora cultural e consultora pela Ponte Cultura & Desenvolvimento e pesquisadora associada do Observatório da Economia Criativa da Bahia – OBEC-BA. E-mail: pontebeth@gmail.com.

organizations certified for using ISO standards (highlighting ISO 9001) but demonstrates that quality management is not restricted to obtaining certifications, suggesting the adoption of practical actions based on universal principles of quality in organizations as a possible path.

Keywords: Cultural Management. Quality Management. Standards. Accreditations. ISO 9001.

INTRODUÇÃO

O crescimento populacional e econômico dos centros urbanos, a rápida evolução das tecnologias, o florescimento de políticas culturais em âmbito nacional e global e a “descoberta” da criatividade e da cultura como vetores econômicos são fatores que ajudam a explicar o desenvolvimento do setor cultural e de suas organizações em todo o mundo nas últimas décadas.

Um indicador ilustrativo para acompanhar o crescimento do setor cultural globalmente é o Índice de Infraestrutura Cultural. Produzido pela AEA Consulting desde em 2016, o índice anual procura acompanhar globalmente o investimento em projetos de infraestrutura no setor cultural, identificando aqueles com orçamento de US\$ 10 milhões ou mais anunciados ou concluídos no intervalo de um ano. A “infraestrutura cultural” inclui museus/galerias, centros de artes cênicas, espaços de arte multifuncionais e centros ou distritos culturais. De acordo com o mais recente levantamento (AEA Consulting, 2022), 185 grandes projetos de infraestrutura cultural foram concluídos em 2022, em todos os continentes, representando um investimento de US\$ 7,8 bilhões. Este foi o segundo maior número desde que o índice começou a ser acompanhado, em 2016. Olhando para a tendência de longo prazo, apesar da pandemia de Covid-19, o volume de infraestrutura concluída continua aumentando em uma taxa média de 11% ao ano.

Embora este índice enfoque apenas o surgimento de instituições culturais de grande porte, o crescimento da infraestrutura cultural é um dos fatores relacionados ao rápido desenvolvimento da gestão cultural como campo profissional. Este se desenvolve velozmente, mas é marcado por paradoxos e polaridades (Santos; Davel, 2022) que originam diferentes tipos de tensões: entre uma identidade criativa e uma gerencial no setor; entre amadorismo e profissionalismo na gestão de carreiras criativas; entre criação e mercado nas organizações e as tensões ligadas à promoção da diversidade cultural.

A adoção de normas, padronizações e sistemas de gestão de qualidade por organizações culturais é um perfeito exemplo dessas tensões. Ainda que atualmente as normas de qualidade sejam versáteis o suficiente para se adaptarem a entidades de todos os tamanhos e ramos, sua adoção é muitas vezes recebida com certo ceticismo no setor cultural, como algo meramente burocrático e desnecessário frente a outras necessidades das organizações. Muitos também acreditam que normas de qualidade na gestão podem impactar a liberdade artística e a inovação criativa e que são incompatíveis com as características singulares da arte como campo profissional.

Como normas, creditações e sistemas de gestão da qualidade foram criados e inicialmente utilizados no setor industrial, ainda é difícil para os setores culturais e criativos utilizá-los — em toda a sua variedade — como uma ferramenta para o seu próprio desenvolvimento. Por esses motivos, embora esse fenômeno não seja recente, ainda é envolto por certa resistência e, sobretudo, por desconhecimento por parte de lideranças culturais.

Essa foi uma das razões que motivaram a pesquisa *Qualidade para a cultura* (Ponte, 2019), que teve como ponto de partida investigar por que algumas organizações culturais adotaram sistemas de gestão da qualidade e buscaram certificações da Norma ISO 9001 e quais os resultados desse processo para as instituições². A pesquisa ampliou sua abordagem para incluir outras formas pelas quais a gestão da qualidade se manifesta no campo cultural, englobando tanto sistemas de gestão da qualidade inspirados na Norma ISO 9001 quanto outras iniciativas originárias do próprio setor cultural, como, por exemplo, a criação de normas de qualidade para museus e bibliotecas; esquemas de acreditação setoriais e a criação de sistemas de gestão da qualidade específicos para a cultura. A pesquisa incluiu visitas a organizações culturais públicas e privadas certificadas pelo ISO 9001 na Alemanha e na Áustria³, entrevistas com líderes culturais, consultores, auditores de gestão da qualidade e órgãos responsáveis pela criação de normas de qualidade e por creditações de museus.

A investigação mostrou que, em seu sentido ampliado, o setor cultural está mais familiarizado com gestão de qualidade do que imaginamos

2 Agradecimentos especiais à Fundação Alexander von Humboldt e ao Instituto de Mídia e Gestão Cultural de Hamburgo (Alemanha) pelo apoio à pesquisa que inspirou este artigo, desenvolvida no âmbito do programa German Chancellor Fellowship (2018/2019).

3 Foram investigadas como estudo de caso as seguintes instituições culturais: Concerto Köln (orquestra de música de câmara na Alemanha), Staatsgalerie Stuttgart (museu público de grande porte na Alemanha), Baden-Baden Festspielhaus (casa de ópera e espetáculos privada na Alemanha) e Wiener Konzerthaus (sala de concertos na Áustria).

(Ponte, 2019) e que ela foi fundamental para o desenvolvimento da cultura como indústria. Complementarmente, a busca por certificações como a ISO 9001 não é um modismo da gestão cultural, e sim um indicativo sobre a necessidade do campo da cultura em conhecer e experimentar métodos de melhoria da gestão de suas organizações e processos, que crescem em tamanho e em complexidade.

O CONCEITO DE QUALIDADE VISTO A PARTIR DA GESTÃO CULTURAL

Os/as agentes, organizações e profissionais responsáveis pela promoção, distribuição e proteção da cultura sempre buscam desempenhar suas tarefas com qualidade. Tanto artistas, quanto gestores sempre querem fazer o seu melhor. É basicamente por este motivo que normas, acreditações e sistemas de gestão da qualidade não são temas tão distantes da gestão cultural como tendemos a imaginar. E, embora não sejam a mesma coisa, todos eles têm a *qualidade* como um objetivo e compartilham o mesmo propósito de melhorar a gestão das organizações.

Em sua definição mais geral, de acordo com o dicionário Oxford, qualidade pode ser entendida como “o grau de excelência de algo”. Esta definição é simples, porém útil pela sua flexibilidade: há muitas maneiras de se entender a excelência, assim como muitos graus em que esta pode ser descrita e medida. É importante esclarecer que neste artigo não pretendemos explorar a avaliação da qualidade artística ou de serviços⁴. Neste artigo, o tema da qualidade é abordado a partir da *perspectiva da gestão de organizações culturais*. Assim, apresentamos a seguir algumas abordagens sobre o conceito de qualidade na produção de conhecimento sobre gestão cultural.

Na publicação *ArtWorks: Quality, Because We All Want to Do Better* (ArtWorks: Qualidade, porque todos queremos fazer melhor, em tradução livre), Schwarz (2014) discute a ideia de qualidade no setor, relacionando o conceito não apenas aos resultados artísticos, mas também aos processos de gestão.

4 Para quem se interessa por outras abordagens de avaliação da qualidade no setor cultural, existem também métodos de avaliação da qualidade de serviços em museus, como, por exemplo, o Histoqual (Frochot; Hughes, 2000) além de iniciativas do Arts Council England e Culture Counts (2015; 2016) de desenvolvimento de métricas de qualidade para apresentações artísticas e para atividades culturais participativas.

Quando usado no setor artístico, o termo “qualidade” é geralmente percebido como significando algo adequado ao objetivo, atendendo às especificações e expectativas das partes interessadas, alcançando os melhores resultados. A qualidade também é aplicada à maneira como uma organização é gerenciada, como os serviços ou projetos são executados, e àqueles que desempenham o trabalho (Schwarz, 2014, p. 8).

A complexidade do conceito de qualidade requer uma abordagem multifacetada, conforme sugerido por Blanche (2014) e Seidel *et al.* (2010). Estes autores afirmam que é necessário pensar em “qualidades”, no plural, porque cada agente envolvido em um projeto cultural tem um ponto de vista específico e, portanto, tem diferentes expectativas sobre o que significa sucesso ou qualidade. Por exemplo: para os participantes e públicos, qualidade significa satisfação com a experiência cultural. Para os patrocinadores dos projetos, significa o grau de visibilidade alcançado pelo projeto, e assim por diante. Portanto, as organizações culturais deveriam, durante o planejamento de seus projetos, usar diferentes “lentes” para examinar a qualidade, a fim de refletir a variedade de perspectivas e expectativas presentes entre públicos, colegas, comunidades e parceiros.

As ideias sobre o que constitui qualidade podem e devem variar de acordo com as configurações, dependendo dos propósitos e valores do programa e de sua comunidade. A tarefa, então, é produzir uma estrutura comum para avaliar a qualidade que esteja de acordo com a diversidade de necessidades e propósitos entre gêneros e cenários. A abordagem deve ser holística, que permita reconhecer diferentes “qualidades” de cada parte do trabalho, além de reconhecer que as experiências e expectativas de qualidade irão variar de acordo com as diferentes partes interessadas no projeto (Blanche, 2014, p. 10).

Um paralelo interessante pode ser traçado com o conceito de “qualidades públicas e privadas” de Hudson (2009), aplicado a museus. As qualidades públicas dizem respeito à percepção e experiência do público, enquanto as qualidades privadas se relacionam com as operações internas do museu, como aquisição de acervos e pesquisas. Apesar da conexão entre essas duas dimensões, um museu pode ter alta qualidade privada, sem que esta necessariamente se reflita na qualidade pública.

Outra abordagem é oferecida por Carnwath e Brown (2014), que identificam quatro tipos de qualidade em organizações culturais: 1) qualidade

do produto ou trabalho artístico; 2) qualidade do serviço; 3) qualidade da experiência e 4) qualidade da capacidade criativa. Esta última, vista como a habilidade de uma organização para conceber e apresentar programas excelentes, é dividida em elementos centrais, que são consistentes entre organizações, e elementos condicionais, que dependem da missão e do foco de cada organização.

GESTÃO DE QUALIDADE DENTRO DO SETOR CULTURAL: NORMAS E ACREDITAÇÕES

O que acontece com todos os setores da economia também acontece com a cultura. À medida que a quantidade de organizações culturais cresce e a complexidade da gestão aumenta, é necessário criar normas ou padrões para uniformizar processos compartilhados por diferentes organizações. O desenvolvimento e internacionalização de setores da cultura e da indústria criativa foram e ainda são profundamente impactados pela criação de normas, padrões de funcionamento e esquemas de acreditação. Foi exatamente o que aconteceu com setores como museus e bibliotecas.

Museus e bibliotecas foram precursores na formulação de padrões de qualidade específicos para o setor cultural. A natureza das suas atividades, a necessidade de segurança e conservação das suas coleções, juntamente com a sua longevidade e ampla presença internacional, podem explicar a importância das normas e dos esquemas de acreditação nessas instituições. A adoção de normas proporcionou segurança, padronização e uma base comum internacional, respondendo às demandas internas do setor e às suas especificidades.

Em ambos os setores, as principais normas são criadas e editadas por órgãos supranacionais, formados por membros de diferentes países. A Federação Internacional de Associações e Instituições de Bibliotecas (IFLA), fundada em 1927, é o principal órgão internacional que representa os interesses das bibliotecas, arquivos e seus usuários. A IFLA hoje tem mais de 1.500 membros em 170 países e desenvolve uma ampla gama de normas de qualidade, desde as primeiras diretrizes para bibliotecas públicas em 1948. Os padrões para bibliotecas cobrem uma variedade de áreas, incluindo catalogação, classificação, referência, recursos humanos, gestão financeira e desenvolvimento de coleções. Esses padrões são usados por bibliotecas em todo o mundo para garantir a qualidade dos serviços e a interoperabilidade entre as instituições.

No campo museal, o Conselho Internacional de Museus (ICOM), criado em 1947, é uma organização não governamental que estabelece padrões profissionais e éticos para as atividades de museus. Através de suas normas e diretrizes, desenvolvidas por comitês internos e aprovadas pela sua Diretoria Executiva, o ICOM compartilha melhores práticas museológicas em termos de aquisição de objetos, documentação de coleções, descrições, terminologia, segurança, conservação, gestão de pessoal, ações educativas, entre outros. Desde 1974, quando estabeleceu as diretrizes para empréstimos, a ICOM desenvolveu uma série de normas em áreas como documentação e segurança, ética, educação e ação cultural.

As normas também podem ser utilizadas para criar um quadro comum em outras áreas, como acontece na educação artística nos Estados Unidos. Em 1994, o National Core Arts Standards publicou as primeiras normas nacionais para planejamento, execução e avaliação da educação artística nas escolas. As normas foram atualizadas em 2014 por uma ampla coalizão de associações de educação artística em parceria com lideranças. Atualmente essas normas são adotadas por 27 estados no país.

RECONHECENDO A GESTÃO DA QUALIDADE: ESQUEMAS DE ACREDITAÇÃO E CERTIFICAÇÃO ESPECÍFICOS NO SETOR CULTURAL

Como um passo além da criação e a adoção de normas, vários *esquemas de acreditação* foram criados, principalmente para museus, a fim de promover o desenvolvimento organizacional e proporcionar reconhecimento dentro do setor. Um esquema de acreditação é uma ferramenta que avalia os padrões mínimos de como uma organização profissional deve funcionar. Idealmente, o processo permite que as organizações culturais avaliem seu desempenho atual, funcionando como um processo educacional para lideranças, pessoal e órgãos de governança. A conquista da acreditação, normalmente seguida por um certificado, confere mais confiança aos pares, públicos, patrocinadores e órgãos governamentais.

O campo museológico tem um papel de destaque no desenvolvimento e adoção de esquemas de acreditação setoriais na cultura. A acreditação da American Alliance of Museums (AAM) foi criada em 1971, com base nas já existentes normas fundamentais da organização. Atualmente, a AAM oferece aos museus a possibilidade de participar do Continuum of Excellence, uma série de programas de certificação que apoiam os museus na melhoria de suas práticas. Essa abordagem enxerga a gestão da qualidade como um processo contínuo e que pode ser adotado por etapas. O Continuum inclui uma variedade de programas, como o Compromisso com a

excelência, o Programa de Avaliação de Museus (MAP), a Avaliação de Coleções para Preservação (CAP), os Padrões de Excelência para Organizações Históricas (STEPS), a Verificação de Documentos Centrais e, por fim, a Acreditação. Os programas podem ser adotados pelos museus de acordo com a capacidade institucional e a prioridade de cada um.

Outra importante referência, pelo seu alcance e relação com as políticas públicas, é o esquema de acreditação de museus do Reino Unido. Criado em 1988 para responder às demandas do próprio setor, é hoje gerido como uma parceria entre Arts Council Inglaterra⁵, os governos do País de Gales e da Escócia, e pelo Conselho de Museus da Irlanda do Norte. A acreditação abrange museus e galerias de todos os tipos e tamanhos, e atualmente mais de 1.700 museus são acreditados em todo o Reino Unido (ACE, 2018). O regime de acreditação do Reino Unido tem sido utilizado como modelo e fonte de inspiração em outros países europeus, como Holanda, França, Áustria, Alemanha e outros.

É importante destacar que um programa de acreditação não é apenas um cadastro ou um registro dos museus existentes em um país ou território, embora também cumpra esta função⁶. Nos programas citados, os processos de acreditação são semelhantes a processos de auditoria, averiguando aspectos qualitativos e quantitativos nos museus. As acreditações incluem uma análise da instituição, sua missão, metas e políticas institucionais, qualificação e atuação da equipe envolvida na preservação do acervo, bem como as questões de infraestrutura e segurança relacionadas ao prolongamento da sobrevivência material das coleções, que está no cerne das ações de Conservação Preventiva. E em muitos países, como é o caso do Reino Unido, a acreditação é um pré-requisito para recebimento de financiamento público.

Em todos os casos citados, os padrões foram desenvolvidos como uma resposta às demandas e necessidades dos próprios setores, e não impostos por agentes externos, governos ou outros órgãos públicos. As normas são dinâmicas e passam por constante revisão do próprio setor, refletindo inclusive o desenvolvimento do campo da cultura ao longo das décadas. Como exemplo, podemos destacar que inicialmente a maioria das normas

5 A Gestão do Esquema de Acreditação para museus e galerias no Reino Unido foi administrada pelo Museums Libraries and Archives Council até outubro de 2011 e então transferida para o Arts Council England, em parceria com Museums Galleries Scotland, Welsh Government e Northern Ireland Museums Council.

6 O Brasil possui um Registro de Museus previsto como instrumento da Política Nacional de Museus e no Estatuto de Museus (Lei no 11.904/2009 e regulamentado pelo Decreto no 8.124/2013 e Resolução normativa no 1/2016). O Registro não tem uma função de acreditação e visa criar mecanismos de coleta, análise e compartilhamento de informações sobre os museus brasileiros.

do setor de museus se concentrava em procedimentos de catalogação ou preservação, que também eram o foco principal dos primeiros esquemas de acreditação. Hoje em dia, as normas e acreditações também enfocam aspectos relacionadas à ética, impacto na comunidade, atividades educativas, sustentabilidade ambiental e governança nos museus.

A busca por certificações e processos de acreditação pode fornecer incentivos internos e externos para o desenvolvimento organizacional de instituições culturais. Em 2009, foi realizada uma pesquisa (MLA, 2009) com museus britânicos com a finalidade de melhorar e desenvolver o Esquema de Acreditação. Através de um questionário online, os participantes foram convidados a indicar os motivos pelos quais a acreditação era relevante para seus museus. Os principais benefícios identificados foram a “rota para financiamento” (85%) e o “reconhecimento público” (81%), seguidos de “check-up de saúde da organização” (75%). As respostas ilustram alguns dos principais benefícios percebidos pelas organizações culturais que passam por processos de acreditação setorial ou de outros tipos de certificação de gestão da qualidade.

Não são apenas museus e bibliotecas que criam programas de certificação. Um exemplo interessante de acreditação em outros setores culturais e criado pela sociedade civil é a certificação W.A.G.E. Criada pela Working Artists and the Greater Economy, uma organização ativista baseada em Nova York, essa certificação reconhece organizações culturais norte-americanas empenhadas voluntariamente em remunerar artistas de forma justa, cumprindo padrões mínimos de pagamento e contratação para projetos. Desde sua criação, em 2008, 120 organizações culturais foram certificadas.

NORMAS ISO NO SETOR CULTURAL

Existem várias organizações em todo o mundo responsáveis pelo desenvolvimento de normas técnicas para os diversos setores produtivos. As normas técnicas são basicamente documentos que estabelecem especificações e procedimentos para garantir a qualidade e confiabilidade de materiais, produtos, métodos e/ou serviços. A adoção de normas de qualidade é voluntária, mas muitas empresas e organizações optam por ela para se diferenciarem da concorrência, atenderem às demandas de clientes e governos e melhorar sua gestão de riscos.

Embora originalmente orientadas para o setor industrial, a forma e o uso de normas técnicas avançaram ao longo das últimas cinco décadas. Se antes as normas focavam exclusivamente produtos, hoje elas se tornaram uma ferramenta para avaliação e melhoria de processos de gestão e ampliaram seu alcance, do setor industrial para o setor de serviços. É nesse contexto que emerge o conceito de “gestão da qualidade”.

Originada no setor industrial do Japão nos anos 1950, a Gestão da Qualidade Total (Total Quality Management) é descrita como uma metodologia de gestão para o sucesso a longo prazo visando a satisfação do cliente. A Qualidade Total ultrapassou a abordagem clássica focada apenas na qualidade do produto, reconhecendo todos os setores da organização como responsáveis pela satisfação do cliente: administração, comunicação, distribuição, produção, comercialização, planejamento etc. Após o sucesso da Qualidade Total, várias abordagens de gestão de qualidade foram criadas, como o modelo de excelência EFQM, Six-Sigma, Lean e outros. Não demorou muito para o conceito e a prática da gestão da qualidade influenciarem outros setores e indústrias.

A mais famosa norma de Gestão da Qualidade é a ISO 9001, criada em 1987 pela ISO (Organização Internacional de Normalização). A ISO foi fundada em 1946 em Londres por delegados de 25 países para facilitar a unificação dos padrões industriais em nível internacional. Atualmente, 165 países fazem parte da ISO, e o Brasil, um dos membros fundadores, é representado pela Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

A ISO 9001 é uma norma internacional que especifica os requisitos para um sistema de gestão da qualidade (SGQ), ou seja, um conjunto de processos que uma organização adota para garantir que seus produtos ou serviços atendam aos requisitos dos clientes e aos requisitos legais e regulamentares. A versão atual da Norma ISO 9001 foi lançada em setembro de 2015.

Uma organização que adota práticas de qualidade sugeridas nas normas ISO pode buscar o reconhecimento externo através de um processo de certificação, ou seja, uma verificação formal de que a instituição cumpre as normas estabelecidas. Uma auditoria de gestão da qualidade é feita por organismos independentes de certificação, que fornecem a confirmação dos requisitos de gestão da qualidade e podem então certificar a organização. Atualmente, de acordo com a ISO, existem mais de 1 milhão de empresas e organizações certificadas pela Norma ISO 9001, em mais de 170 países. Além da ISO 9001, outras normas de gestão da qualidade têm se popularizado entre empresas de diferentes segmentos, como, por exemplo,

as normas ISO 45001 (gestão em segurança e saúde ocupacional), ISO/IEC 20000-1 (gestão de serviços de tecnologia da informação), ISO 14001 (gestão ambiental) e ISO 50001 (gestão energética).

A Norma ISO 9001 pode ser adotada por qualquer tipo de organização, incluindo instituições culturais, independentemente do tamanho ou da área de atuação. Como explicam Negri Niccolucci e Sani (2009), ao abordar a adoção de sistemas de gestão da qualidade em museus, as normas não têm o propósito de aumentar a burocracia nas organizações.

Os sistemas de Gestão da Qualidade constituem referências não prescritivas (ou seja, não definem regras para implementação), que reconhecem as várias maneiras de alcançar a excelência. Eles são válidos para qualquer tipo de organização, pois fornecem um conjunto de critérios gerais que podem ser aplicados a grandes e pequenas empresas privadas, estruturas de administração pública, organizações sem fins lucrativos etc. [...]. Como esses modelos podem ser aplicados a tantas estruturas, eles precisam ser personalizados. Portanto, cada organização deve adaptar o conteúdo do sistema à sua própria cultura, natureza, tipo de produto / serviço, mercado, necessidades dos usuários. A organização deve analisar os vários elementos do sistema para ver se eles podem ser aplicados, ou seja, se são capazes de agregar valor ao seu desempenho, mas acima de tudo, como aplicá-los sem adicionar mais burocracia à organização (Negri; Niccolucci; Sani, 2009, p. 63).

Além de normas gerais para todos os setores, como a ISO 9001, a ISO também desenvolve normas específicas para alguns setores produtivos e na última década tem se aproximado do setor cultural. No que diz respeito aos museus, existem duas normas principais, ambas desenvolvidas em cooperação com o ICOM: a ISO 18461:2016, intitulada “Estatísticas Internacionais para Museus” (ISO, 2016) e a ISO 21246:2019 “Informação e documentação – Indicadores-chave para museus” (ISO, 2019b), que tem o objetivo de fornecer uma seleção de indicadores-chave aplicáveis a uma ampla gama de museus.

No contexto das bibliotecas, existem três normas de destaque. A ISO 15511:2019 “Informação e documentação – Identificador padrão internacional para bibliotecas e organizações relacionadas (ISIL)” (ISO, 2019a) estabelece um conjunto de identificadores padrão usados para a identificação única de bibliotecas. A ISO 2789:2022 “Informação e documentação – Estatísticas Internacionais de Bibliotecas” (ISO, 2022) define regras para a coleta e relatório de estatísticas, visando garantir a conformidade

entre os países e incentivar boas práticas no uso de estatísticas. Já a ISO 11620:2023 “Informação e documentação – Indicadores de desempenho de bibliotecas” (ISO, 2023) estabelece os requisitos de um indicador de desempenho e fornece um conjunto de indicadores para todas as bibliotecas, além de orientações para sua implementação onde ainda não estão em uso.

Por fim, a ISO 21127:2014 “Informação e documentação – Uma ontologia de referência para o intercâmbio de informações sobre o patrimônio cultural” (ISO, 2014) estabelece diretrizes para o intercâmbio de informações gerenciadas por museus, bibliotecas e arquivos.

Um indicativo sobre o interesse crescente do setor cultural pelo tema da Gestão da Qualidade é também a existência de organizações culturais que buscaram certificações pela Norma ISO 9001. A partir de uma pesquisa exploratória, atualizando dados anteriormente levantados (Ponte, 2019), foram identificadas 28 organizações culturais de 18 países que já foram ou estão certificadas pela norma ISO 9001 e por outras normas ISO relacionadas à gestão ambiental, energética, dentre outras. As organizações qualificadas são de diferentes tipos: espaços culturais (teatros, museus e centros culturais); grupos artísticos; empresas prestadoras de serviços culturais especializados e agências e órgãos públicos. Não foram identificadas certificações referentes às normas ISO específicas para museus e bibliotecas.

TABELA 1: EXEMPLOS DE ENTES CULTURAIS CERTIFICADOS POR NORMAS ISO

País	Organização	Categoria	Setor	Norma ISO	Ano
Alemanha	Staatsgalerie Stuttgart	Espaço cultural	Museus	ISO 9001:2015/ ISO 14.001	2014
	Deutsches Bergbaumuseum Bochum	Espaço cultural	Museus	ISO 9001:2015	1998
	Festspielhaus Baden-Baden	Espaço cultural	Artes cênicas	ISO 9001:2015	2011
	Concerto Köln	Grupo artístico	Música	ISSO 9001: 2008	2012
Austrália	Australian Cultural Heritage Management (ACHM)	Empresas prestadoras de serviços culturais especializados	Patrimônio Cultural	ISO 9001/ ISO14001/ ISO 45001 (ano não especificado)	Não informado
	Extent Heritage	Empresas prestadoras de serviços culturais especializados	Patrimônio Cultural	ISO 9001/ ISO14001/ ISO 45001 (ano não especificado)	Não informado

Áustria	Wiener Konzerthaus	Espaço cultural	Artes cênicas	ISO 9001:2015	2016
Cingapura	Orquestra Chinesa de Singapura	Grupo artístico	Música	ISO 9001: 2000	2005
Emirados Árabes Unidos	Dubai Culture and Arts Authority (Dubai Culture)	Agência/ setor público	Gestão pública	ISO 20000-1: 2018	2019
Egito	Grand Egyptian Museum (GEM)	Espaço cultural	Museus	ISO 9001:2015/ ISO 14.001:2015	2020
Espanha	Guggenheim Museum Bilbao	Espaço cultural	Museus	EFQM/ISO 14.001	2004
	MARQ Museo Arqueológico de Alicante	Espaço cultural	Museus e patrimônio	ISO 9001:2008	2006
Filipinas	Centro Cultural das Filipinas	Espaço cultural	Centro cultural	ISO 9001:2015	2020
	National Commission for Culture and the Arts (NCCA)	Agência/ órgão público	Gestão pública	ISO 9001: 2015	2019
França	Museu do Louvre	Espaço cultural	Museu	ISO 50001	2020
	Culturespaces	Empresas prestadoras de serviços culturais especializados	Centros culturais e digitais	ISO 9001: (ano não especificado)	Não informado
Grécia	Museu de História Natural de Goulandris	Espaço cultural	Museus	ISO 9001:2015	2017
Inglaterra	Waterman Arts Centre	Espaço cultural	Centro cultural	ISO 9001: (ano não especificado)	Não informado
Itália	Fundação Pergolesi Spontini	Espaço cultural	Artes cênicas	ISO 9001:2008	2009
Malta	Heritage Malta's Digitisation Unit	Agência/ setor público	Patrimônio Cultural	ISO 9001:2015	Não informado
Mônaco	Department of Cultural Affairs	Agência/ setor público	Gestão pública	ISO 9001:2015/ ISO 14.001:2015	2019
Quênia	Museus Nacionais do Quênia (NMK)	Espaço cultural	Museus	ISO 9001:2008	2009
Romênia	ION Dacian National Operetta Theatre	Grupo artístico	Artes cênicas	ISO 9001: 2008	2010
Suécia	Museus marítimos nacionais da Suécia	Agência/ órgão público	Museus	ISO 14.001: 2004	2016
Suíça	Teatro Winterthur	Espaço cultural	Artes cênicas	ISO 9001:2008	2013
	Verkehrshaus der Schweiz	Espaço cultural	Museus	ISO 9001:2015	2006
	Augusta Raurica	Espaço cultural	Museus e patrimônio	ISO 9001:2008	2009

Fonte: elaboração da autora.

GESTÃO DA QUALIDADE PARA ALÉM DAS CERTIFICAÇÕES

A busca de certificações ISO por organizações culturais diversas e em diferentes países mostra o interesse contínuo do setor cultural por práticas de gestão que conduzam à qualidade. A certificação traz resultados positivos para organizações culturais: as instituições certificadas e entrevistadas na Alemanha e na Áustria relataram que o processo de certificação foi benéfico e especialmente importante em momentos de mudança organizacional, ocasionada seja por fatores positivos (oportunidades de expansão) quanto negativos (crise financeira ou institucional) (Ponte, 2019).

Além disso, as organizações informaram que o processo de preparação para obtenção da certificação trouxe novos conhecimentos para as equipes e resultou em melhorias para a comunicação interna e para a gestão dos projetos da organização. Processos mais padronizados reduziram erros técnicos e fizeram com que as organizações evitassem perda de recursos e de tempo. E o mais importante: muito mais do que a obtenção de um certificado — um reconhecimento público da qualidade de sua gestão —, todas as organizações compreenderam a busca pela gestão da qualidade como um processo de aprendizado organizacional.

No entanto, as organizações apontaram que o processo de certificação pode ser muito oneroso e complexo para organizações pouco estruturadas ou que não tenham possibilidade de contar com consultorias de apoio. Mas uma organização não precisa necessariamente seguir normas e submeter-se a um processo de certificação para adotar uma abordagem orientada à qualidade. Há exemplos interessantes de organizações culturais que adotam práticas de gestão da qualidade, apesar de não terem buscado certificação externa. A Galeria Estatal de Stuttgart (Staatstheater Stuttgart) e a Ópera Estatal da Bavária (Bayerische Staatsoper), ambas na Alemanha, têm em suas equipes uma pessoa responsável pela gestão da qualidade, atuando na manutenção e atualização de processos e soluções organizacionais.

Para além disso, a Gestão da Qualidade pode ser algo mais simples do que pensamos. Em 2015, a ISO, além de atualizar a Norma ISO 9001, introduziu os *princípios da gestão da qualidade*, definidos como “um conjunto de crenças, normas e valores fundamentais que podem ser usados como base para a gestão da qualidade” (ISO, 2015, p.1). Ou seja, são apenas sete princípios que servem como base para todas as normas relacionadas à gestão da qualidade. Juntamente com os princípios, é listado um conjunto de ações recomendadas a qualquer organização — mesmo as que não se interessam em buscar uma certificação de gestão da qualidade.

Embora não seja equivalente ou substitua um processo de certificação em qualquer norma ISO, *o conhecimento deste conjunto de princípios pode*

ser um ponto de partida organizações culturais e gestores/as interessados/as em se aproximar da gestão da qualidade. Essa abordagem, além de ser mais simples que uma certificação, também pode ajudar a combater a impressão de que a gestão da qualidade não é compatível com organizações culturais e que só pode ser alcançada através de uma longa e complicada lista de normas.

Na tabela 2, apresentamos os sete princípios universais da ISO, com suas respectivas definições, e uma lista — ilustrativa e não exaustiva — de ações práticas que são recomendadas para qualquer organização cultural que queira começar a criar práticas de trabalho voltadas à gestão de qualidade. Importante notar que os princípios não estão listados por ordem de prioridade.

TABELA 2: PRINCÍPIOS DA GESTÃO DA QUALIDADE ISO E AÇÕES RECOMENDADAS

PRINCÍPIOS DA GESTÃO DA QUALIDADE ISO	EXEMPLOS DE AÇÕES RECOMENDADAS
<p>Foco no cliente O foco principal da gestão da qualidade é atender às necessidades dos clientes e se esforçar para superar suas expectativas.</p>	<p>Realizar pesquisas de perfil e satisfação de públicos; Instalar uma ouvidoria; Promover programações que contemplem diversos públicos e comunidades; Ter atenção às diferentes necessidades dos beneficiários com deficiências e eliminar e reduzir as barreiras à sua presença e participação em suas atividades e eventos.</p>
<p>Liderança Líderes em todos os níveis estabelecem a unidade de propósito e direção e criam condições para o envolvimento das pessoas na consecução dos objetivos de qualidade da organização.</p>	<p>Comunicar a missão, visão e estratégia em toda organização; Abrir espaço para a diversidade nos conselhos e espaços de tomada de decisão na organização; Distribuir a liderança entre as equipes e incentivar o exercício da liderança em diferentes funções organizacionais; Inspirar, incentivar e reconhecer a contribuição das pessoas.</p>
<p>Engajamento de pessoas Pessoas competentes, hábeis e engajadas em todos os níveis da organização são essenciais para aprimorar sua capacidade de criar e entregar valor.</p>	<p>Ter um plano de cargos e salários; Estimular a diversidade no local de trabalho, apoiando a incorporação de candidatos de minorias e diferentes origens e realizando censos de diversidade; Criar o seu próprio código de ética e tomar medidas concretas para prevenir a discriminação no local de trabalho, assédio e bullying; Adotar novas práticas de trabalho de acordo com suas atividades e perfil da equipe; Possibilitar a autoavaliação do desempenho em relação aos objetivos pessoais.</p>

<p>Abordagem do processo</p> <p>Resultados consistentes e previsíveis são alcançados de forma mais eficaz e eficiente quando as atividades são entendidas e gerenciadas como processos inter-relacionados que funcionam como um sistema coerente.</p>	<p>Descrever os principais processos e procedimentos e disponibilizá-los para toda a organização;</p> <p>Estabelecer responsabilidade pela gestão de processos;</p> <p>Introduzir práticas de gestão conhecimento (processos e formas de fazer) dentro da organização (registro e memória organizacional).</p>
<p>Melhoria</p> <p>As organizações bem-sucedidas têm foco contínuo na melhoria.</p>	<p>Capacitar as pessoas para avaliar projetos e implantar as lições aprendidas com eles;</p> <p>Integrar as lições no desenvolvimento de novos projetos, processos ou atividades;</p> <p>Investir em avaliações externas para projetos estratégicos;</p> <p>Reconhecer e valorizar melhorias alcançadas.</p>
<p>Tomada de decisão baseada em evidências</p> <p>Decisões baseadas na análise e avaliação de dados e informações têm maior probabilidade de produzir os resultados desejados.</p>	<p>Determinar, medir e monitorar indicadores-chave de desempenho da organização;</p> <p>Garantir que as pessoas tenham capacidade de analisar e avaliar os dados conforme necessário;</p> <p>Tomar decisões e realizar ações baseadas em evidências, equilibradas com experiência e intuição;</p> <p>Avaliar e gerir riscos que possam afetar a organização.</p>
<p>Gestão de relacionamentos</p> <p>Para obter sucesso a longo prazo, a organização deve gerenciar seus relacionamentos com todas as partes interessadas.</p>	<p>Determinar os principais grupos de interesse (como parceiros, públicos, mantenedores, funcionários, fornecedores e sociedade) e a sua relação com a organização;</p> <p>Estabelecer relacionamentos (com patrocinadores e apoiadores) respeitando seus valores e código de ética.</p> <p>Estabelecer atividades colaborativas de desenvolvimento e melhoria com parceiros e outras partes interessadas.</p>

Fonte: Adaptação de ISO, 2015.

CONCLUSÃO: GESTÃO DA QUALIDADE PARA QUÊ?

Parte da resistência ou desconhecimento em torno da gestão da qualidade na gestão cultural pode ser explicada por uma suposta polarização entre a criatividade/liberdade — associadas à cultura — e a padronização/normatividade — associadas à gestão da qualidade. Mas, como destacado por Edson (2010), a padronização de processos também é algo necessário para que organizações culturais funcionem melhor e não implica resultados artísticos padronizados.

Muitas vezes surge uma preocupação quando a padronização é vista como algo que estabelece medidas restritivas pelas quais o museu e sua equipe são obrigados a agir e operar. [...] Padronização é, por definição, um meio de remover variações e irregularidades e tornar todos os tipos de execução de uma atividade específica iguais ou colocá-los em conformidade um com o outro. *Há uma grande diferença entre práticas padronizadas e resultados padronizados, e é o resultado que é importante para a atividade do museu* (Edson, 2010, p. 24, grifo nosso).

A gestão da qualidade não significa perfeição, um padrão único, um procedimento ou um sistema: a gestão da qualidade tem mais a ver com uma mentalidade de gestão orientada para a qualidade do que com um conjunto de normas ou uma certificação. É, acima de tudo, uma forma de pensar (e agir). Pode assumir muitas formas e pode ter muitos nomes. O que realmente importa é a atitude de refletir sobre o trabalho e procurar maneiras de melhorá-lo continuamente.

Construir grandes infraestruturas culturais não garante que essas organizações serão bem geridas e relevantes para a sociedade. O setor cultural, que ainda se recupera dos efeitos sociais e econômicos da pandemia de Covid-19 e que precisa aprender a lidar com os impactos da mudança climática e as constantes ameaças à democracia, necessita de uma gestão de qualidade mais do que nunca.

Talvez seja a hora de os/as gestores/as e instituições culturais, ao pensarem em Gestão da Qualidade, transformarem a resistência em curiosidade, inventividade e experimentação. A adoção da Gestão da Qualidade, seja como sistema ou como mentalidade, pode ajudar as organizações culturais a enfrentarem desafios ainda não superados, como a dificuldade em tomar decisões baseadas em evidências, construir indicadores e cultivar práticas contínuas de avaliação. Esse processo pode também estimular novas e melhores práticas de liderança no setor e ajudar as organizações a não perderem o foco em suas prioridades e nos seus públicos. A Gestão da Qualidade sempre será o meio para um fim: cumprir a missão social das instituições culturais em um mundo que precisará cada vez mais delas.

REFERÊNCIAS

- AAM – American Alliance of Museums. *Programs: Accreditation excellence programs*. Disponível em: <https://www.aam-us.org/programs/accreditation-excellence-programs/>. Acesso em: 22 jul. 2023.
- ABNT – Associação Brasileira de Normas Técnicas. “Sobre”. Disponível em: <https://www.abnt.org.br/institucional/sobre>. Acesso em: 25 jul. 2023.
- ACE – Arts Council England. *UK Accreditation scheme for Museums and Galleries in the United Kingdom: Accreditation standard*, 2018. Disponível em: <https://www.artscouncil.org.uk/supporting-arts-museums-and-libraries/uk-museum-accreditation-scheme/about-accreditation#t-in-page-nav-1>. Acesso em: 25 Jul. 2023.
- AEA CONSULTING. *2022 Cultural Infrastructure Index*. Nova York / Londres: AEA Consulting, 2022. Disponível em: https://aeaconsulting.com/uploads/1400014/1690285852281/AEA_CII_2022_Web_Final.pdf. Acesso em: 22 jul. 2023.
- BAYERISCHE STAATSOPER. Site. Disponível em: www.staatsoper.de.
- BLANCHE, Rachel. *Developing a Foundation for Quality Guidance for arts organisations and artists in Scotland working in participatory settings*. Edimburgo: Creative Scotland / Blanche Policy Solutions, 2014. Disponível em: <https://www.creativescotland.com/resources/professional-resources/research/creative-scotland-research/developing-a-foundation-for-quality-guidance>. Acesso em: 25 jul. 2023.
- CARNWATH, John. D.; BROWN, Alan. S. *Understanding the value and impacts of cultural experiences: A literature review*. Londres: Arts Council England, 2014. Disponível em: <https://www.artscouncil.org.uk/publication/understanding-value-and-impacts-cultural-experiences>. Acesso em: 22 maio 2023.
- CHATZIDIMOU, Triantafillos; VLIZOS, Stavros. “Validating the Scale for Service Quality Measurement: Empirical Evidence from the Acropolis Museum”. *International Journal of Culture and Modernity*, v. 26, pp. 7–22. Disponível em: <https://ijcm.academicjournal.io/index.php/ijcm/article/view/475>. Acesso em: 25 jul. 2023
- EDSON, Gary. “Meeting the Challenge: Standardization and Accreditation”. *Museum Quarterly*, v. 24, n. 1, pp. 15-31, 2010.
- FROCHOT, Isabelle; HUGHES, Howard. “Histoqual: the development of a historic houses assessment scale”. *Tourism Management*, v. 21, n. 2, pp. 157-67, 2000.
- HUDSON, Kenneth. “The concept of public quality in museums”. In NEGRI, M.; NICCOLUCCI, F.; SANI, M. “Quality in museums”. Budapeste: Archaeolingua, 2009.
- ICOM – International Council of Museums. “Standards” [site]. Disponível em: <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/>. Acesso em: 15 jul. 2023.

- IFLA – International Federation of Library Associations and Institutions. “Standards” [site]. Disponível em: <https://www.ifla.org/units/standards/>. Acesso em: 15 jul. 2023.
- ISO – International Organization for Standardization. ISO 21127:2014: Information and documentation – A reference ontology for the interchange of cultural heritage information. Genebra: ISO, 2014. Disponível em: <https://www.iso.org/standard/57832.html>. Acesso em: 25 jul. 2023.
- _____. *Quality Management Principles*. Genebra: ISO, 2015. Disponível em: [iso.org/files/live/sites/isoorg/files/store/en/PUB100080.pdf](https://www.iso.org/files/live/sites/isoorg/files/store/en/PUB100080.pdf). Acesso em: 25 jul. 2023.
- _____. ISO 18461:2016: International statistics for museums. Genebra: ISO, 2016. Disponível em: <https://www.iso.org/standard/62504.html>. Acesso em: 25 jul. 2023.
- _____. ISO 15511:2019: Information and documentation — International standard identifier for libraries and related organizations (ISIL). Genebra: ISO, 2019(a). Disponível em: <https://www.iso.org/standard/77849.html>. Acesso em: 25 jul. 2023.
- _____. ISO 21246:2019: Information and documentation — Key indicators for museums. Genebra: ISO, 2019(b). Disponível em: <https://www.iso.org/standard/70231.html>. Acesso em: 25 jul. 2023.
- _____. ISO 2789:2022: Information and documentation — International library statistics. Genebra: ISO, 2022. Disponível em: <https://www.iso.org/standard/78525.html>. Acesso em: 25 jul. 2023.
- _____. ISO 11620:2023: Information and documentation — Library performance indicators. Genebra: ISO, 2023. Disponível em: <https://www.iso.org/standard/83126.html>. Acesso em: 25 jul. 2023.
- KNELL, John; WHITAKER, Alison (org.). *Participatory Metrics Report*. Quality Metrics National Test. Londres: Arts Council England / Culture Counts, 2015(a). Disponível em: <https://www.artscouncil.org.uk/quality-metrics-pilot#t-in-page-nav-3>. Acesso em: 25 jul. 2023.
- _____. *Quality Metrics Final Report: Quality Metrics National Test*. Londres: Arts Council England / Culture Counts, 2015(b). Disponível em: <https://www.artscouncil.org.uk/quality-metrics-pilot#t-in-page-nav-3>. Acesso em: 25 Jul. 2023.
- NCAS – National Core Arts Standards. Site. Disponível em: <https://www.nationalartsstandards.org/>. Acesso em: 15 jul. 2023.
- NEGRI, Massimo; NICOLUCCI, Franco.; SANI, Margherita. *Quality in Museums*. Budapeste: Archaeolingua, 2009.
- PONTE, Beth. “Qualidade para a cultura: normas, creditações e sistemas de gestão da qualidade para o setor cultural”. *Quality for Culture Project* [on-line], 2019. Disponível em: www.qualityforculture.org/pt. Acesso em: 15 jul. 2023.

- SANTOS, Fabiana P.; DAVEL, Eduardo P. B. “Gestão de organizações culturais: perspectivas, singularidades e paradoxo como horizonte teórico”. *Cadernos EBAPE.BR*, v. 20, n. 1, pp. 35-49, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1679-395120200197>. Acesso em: 15 jul. 2023.
- SCHWARZ, Mary. *ArtWorks: Quality, Because We All Want to Do Better* (Working Paper 8). Londres: ArtWorks Alliance/ Paul Hamlyn Foundation, 2014. Disponível em: <https://www.artworksalliance.org.uk/awa-resource/artworks-quality-because-we-all-want-to-do-better-working-paper-8/>. Acesso em: 15 jul. 2023.
- SEIDEL, Steve *et alii*. *The Qualities of Quality: Understanding Excellence in Arts Education*. Massachusetts: Harvard Graduate School of Education, 2010. Disponível em: <http://www.pz.harvard.edu/resources/the-qualities-of-quality-understanding-excellence-in-arts-education>. Acesso em: 15 jul. 2023.
- STAATSTHEATER STUTTGART. Site. Disponível em: <https://www.staatstheater-stuttgart.de/>. Acesso em: 15 jul. 2023.
- THE ACROPOLIS MUSEUM. “Organisation” [site]. Disponível em: <https://www.theacropolismuseum.gr/en/content/Organisation>. Acesso em: 15 jul. 2023.
- VAN MIL, Hopkins (prod.). *The Development of Accreditation: Gauging the museum sector’s response*. Londres: MLA / Creating Connections, 2009. Disponível em: https://www.culturehive.co.uk/wp-content/uploads/2013/11/Development-of-Accreditation_gauging-the-museum-sectors-response.pdf. Acesso em: 15 jul. 2023.
- W.A.G.E. – Working Artists and the Greater Economy. Site. Disponível em: <https://wageforwork.com/>. Acesso em: 15 jul. 2023.

DEZ ANOS DO SISTEMA NACIONAL DE CULTURA E A IMPERDÍVEL OPORTUNIDADE DE SUBMETÊ-LO A UM GRANDE DEBATE

Sophia Cardoso Rocha¹

RESUMO

O artigo tem por objetivo refletir sobre os dez anos do Sistema Nacional de Cultura a partir de elementos centrais para uma política sistêmica. Para tanto, utiliza-se como estratégia metodológica a revisão bibliográfica e a pesquisa documental. Parte-se do princípio de que a trágica situação enfrentada pelo campo cultural no período de 2019 a 2022 resultou em uma inédita oportunidade para entes subnacionais desenvolverem políticas culturais. Conclui-se que, considerando as experiências advindas de anos anteriores e o atual cenário profícuo, representado pelo retorno do Ministério da Cultura, é preciso debater intensamente o Sistema Nacional de Cultura para avançar em questões ainda pendentes.

Palavras-chave: Sistema Nacional de Cultura. Federalismo. Direitos Culturais.

ABSTRACT

The article aims to reflect on the ten years of the National Culture System based on central elements for a systemic policy. For this purpose, it uses bibliographic review and documentary research as a methodological strategy. It is assumed that the tragic situation faced by the cultural field in the period from 2019 to 2022 resulted in an unprecedented opportunity for subnational entities to develop their own cultural policies. It is concluded that, considering the experiences arising from previous years and the current fruitful scenario, represented by the return of the Ministry of Culture, it is necessary to intensely debate the National Culture System to advance in pending issues.

Keywords: National Culture System. Federalism. Cultural Rights.

¹ Doutora em Cultura e Sociedade, pelo Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professora Adjunta do Instituto de Ciência, Tecnologia e Inovação da UFBA. Coordenadora do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (CULT), da UFBA. E-mail: sophia.rocha@ufba.br.

INTRODUÇÃO

Em 2022 completaram-se dez anos da inserção do Sistema Nacional de Cultura (SNC) na Constituição Federal do Brasil. A Emenda Constitucional aprovada em 2012 elevou o modelo sistêmico de política cultural à mais alta condição normativa do país.

A defesa feita em torno do SNC é que, por meio da implementação de seus princípios e elementos constitutivos (plano, conselho, conferência etc.), será possível fortalecer, de modo participativo e democrático, a gestão pública e conferir a almejada estabilidade às políticas de cultura, garantindo, assim, o pleno exercício dos direitos culturais (Brasil – MinC, 2010).

É certo que a implementação e o efetivo funcionamento do SNC requerem investimentos contínuos ao longo do tempo, considerando ser uma política de médio e longo prazo e que aciona o complexo federalismo cultural brasileiro. Assim, uma análise sobre os dez anos de sua institucionalização poderia ser incapaz de dar respostas a questões preocupadas em analisar, por exemplo, seus impactos nas políticas culturais municipais. Nesse sentido, este artigo não pretende avaliar efeitos ou desdobramentos de possíveis ações realizadas no âmbito do SNC, mesmo porque, como será observado, elas foram quase inexistentes.

Interessa neste texto destacar as ausências e presenças de elementos fundamentais para o SNC, enquanto política sistêmica e garantidora dos direitos culturais. Por isso, parte do artigo é dedicado a tratar de assuntos relacionados ao federalismo cultural e aos direitos culturais previstos na Constituição Federal. A partir de uma breve trajetória do desenvolvimento do SNC, busca-se, também, identificar questões-chave para atualizar o debate, como, por exemplo, a heterogeneidade que marca os entes federados no país.

Parte-se do princípio de que a trágica situação da cultura no período 2019–2022, combinando governo Bolsonaro e pandemia de Covid-19, provocou uma inusitada circunstância para o Sistema Nacional de Cultura. Por meio do Poder Legislativo e da edição de leis emergenciais específicas para a cultura, houve uma grande mobilização de estados e municípios, que passaram a receber inédito volume de recurso da União. Ressalta-se, entretanto, que tais normas não acionaram o pacto federativo em sua plenitude, considerando a ausência da União na coordenação de uma política nacional de cultura. Ainda assim, as experiências advindas da Lei Aldir Blanc 1 e do processo de adesão em curso para as leis Paulo Gustavo e Aldir Blanc 2 são valiosas por ensejarem reflexões sobre a atuação e limites enfrentados pelos entes federados na cultura.

Nas considerações finais, ressalta-se o momento oportuno de se debater amplamente sobre o Sistema Nacional de Cultura, considerando uma série de fatores, como o retorno do Ministério da Cultura, a proximidade da realização da IV Conferência Nacional de Cultura e a previsão de recursos a serem repassados a estados e municípios nos próximos anos.

OS DIREITOS CULTURAIS E A EMERGÊNCIA DO SISTEMA NACIONAL DE CULTURA

O efetivo exercício dos direitos culturais passa por um elevado grau de envolvimento do Estado, quer seja por meio de uma atuação positiva (prestação de serviços e entrega de bens culturais), quer seja por uma atuação negativa, de não intervenção nas liberdades individuais (Silva, 2007). Em um Estado democrático de Direito, a exigida ação do Estado deve se dar, por sua vez, em diálogo com a sociedade civil, que deve participar das diversas fases da política pública. Portanto, parte-se do princípio de que a atuação do Estado na cultura é fundamental para garantir a efetivação dos direitos culturais, não admitindo sua ausência ou transferência de responsabilidade.

Enquanto direito fundamental, os direitos culturais devem integrar a Carta Magna de um país, por, em tese, proporcionar-lhe maior proteção, posto que dificulta alterações; e por ensejar a sua efetividade, já que o cumprimento de norma constitucional deve ser imediato (Haberle, 2000). No Brasil, a Constituição Federal de 1988 apresenta uma série de artigos dedicados à cultura. Além de integrar o importante Artigo 5º, relativo aos direitos e garantias fundamentais, a cultura possui seção exclusiva, envolvendo os artigos 215, 216 e 216-A. Podemos citar no rol dos direitos culturais previstos na CF de 1988: liberdade de expressão artística (Art. 5º, IX); direitos autorais e conexos (Art. 5º, XXVII e XVIII); possibilidade de cidadão propor ação popular para proteção do patrimônio cultural (Art. 5º, LXXIII); proteção por parte do Estado às manifestações culturais de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional (Art. 215, §1º); estabelecimento do Plano Nacional de Cultura (Art. 215, §3º) e existência do Sistema Nacional de Cultura (Art. 216-A), cujo objetivo é promover o desenvolvimento humano, social e econômico com pleno exercício dos direitos culturais. Portanto, a implementação do SNC, para além de aspectos relacionados à gestão pública, deve ter como horizonte os direitos culturais, ainda pouco difundidos e (re)conhecidos (Pedro, 2011).

Outra dimensão fundamental para compreender o SNC é o federalismo, que perpassa pelo compartilhamento de responsabilidades e competências entre os entes que compõem o Estado federado brasileiro. O art.

24 da CF estabelece que cabe a União, estados e DF legislar concorrentemente em matéria de cultura. Sendo que à União cabe editar normas gerais e aos demais, editar normas específicas e complementares. Já o art. 23 trata de competência administrativa comum aos três níveis federativos e estabelece, por exemplo, que cabe a todos os entes proteger bens de valor histórico, artístico e cultural e proporcionar os meios de acesso à cultura. Segundo Cunha Filho (2022), a competência legislativa concorrente e a competência administrativa comum são guias de unidade da Federação, ensejando o estabelecimento de pactos operacionais ou de lei que determine suas atribuições, promovendo, assim, sistemas de compartilhamento de políticas. O Brasil possui tradição em estabelecer sistemas desse tipo, como pode ser observado nas áreas da saúde, educação e assistência social. O compartilhamento de atribuições organiza a ação dos entes federados, evitando sobreposição, gastos repetidos, competição por recursos e estimula articulações e diálogos entre diferentes níveis de governo. No campo cultural, o pensamento em organizar sistemicamente a cultura ganhou força a partir do Sistema Nacional de Cultura.

Em tese, o SNC deve ser organizado em regime de colaboração, de forma descentralizada e participativa. Ele institui um processo de gestão e promoção conjunta de políticas públicas de cultura, democráticas e permanentes, pactuadas entre os entes da Federação e a sociedade. Como já foi dito, o seu objetivo é promover o desenvolvimento humano, social e econômico com pleno exercício dos direitos culturais. O §1º do Art. 216-A apresenta os doze princípios que orientam o SNC, vários deles relacionados a aspectos federativos, tais como: cooperação entre os entes federados, os agentes públicos e privados atuantes na área cultural; complementaridade nos papéis dos agentes culturais; autonomia dos entes federados e das instituições da sociedade civil; descentralização articulada e pactuada de gestão, recursos e ações. Em relação aos componentes do Sistema, o § 2º do Art. 216-A indica a estrutura a ser implantada nos três níveis federativos: 1) Órgãos gestores de cultura; 2) Conselhos de política cultural; 3) Conferências de cultura; 4) Comissões intergestores; 5) Planos de cultura; 6) Sistemas de financiamento e fomento à cultura; 7) Sistemas de informações e indicadores culturais; 8) Programas de formação na área da cultura; e 9) Sistemas setoriais de cultura. Cabe a cada ente subnacional estabelecer em lei própria seu respectivo sistema de cultura; e no caso do SNC, foi previsto sua regulamentação em lei federal.

Pensar em um sistema cultural com tal arcabouço na esfera da União, a princípio, não é tão complicado. Especialmente a partir dos anos 2000, nos governos presididos pelo Partido dos Trabalhadores, houve investimentos na institucionalização da cultura em nível federal, com avanços e retrocessos, a depender do componente do SNC e do interesse de cada

gestão (Rubim, 2015). Porém, é preciso refletir sobre a pertinência desse modelo previsto no Art. 216-A para além da União, sobretudo em um país onde há tanta heterogeneidade entre os entes federados. Segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) de 2020, apenas 1% dos municípios brasileiros têm mais de 500 mil habitantes, sendo responsáveis pela concentração de 32% da população do país. O maior município em extensão territorial (Altamira, no Pará) é três vezes maior que a área do estado do Rio de Janeiro e 44 mil vezes maior que a cidade de Santa Cruz de Minas (MG). As duas menores regiões do país em extensão territorial (Sul e Sudeste) possuem a maior quantidade dos municípios (51%), enquanto a região Norte, a maior em área, possui o menor quantitativo de municípios. Segundo o Instituto Cidades Sustentáveis, o perfil das cidades brasileiras é diverso e varia segundo muitos aspectos, por exemplo, na vocação econômica, características sociais, culturais e espaciais, conexão com os centros urbanos, entre outros (Instituto Cidades Sustentáveis, s.d). Fatores estes que influenciam diretamente nas ações, desafios e atuação da administração pública, inclusive na formulação e implantação de políticas públicas. No momento em que o Sistema Nacional de Cultura completa dez anos de inscrição constitucional, é fundamental dar centralidade aos seus aspectos federativos e propor enfrentamentos difíceis, inerentes a essa pauta, algo que nem sempre esteve no horizonte de sua implementação.

Ao analisar o processo de construção do SNC, observa-se que os desafios de estruturar uma política considerando a dimensão federativa do país nem sempre ocupou papel central (Rocha, 2018). Alguns depoimentos de atores-chave no SNC refletem isso, a exemplo da fala de Bernardo Mata Machado, que atuou de diversas formas junto ao Sistema no MinC, inclusive como secretário de Articulação Institucional, órgão responsável pela sua implantação:

[...] quando eu cheguei a Minas [em 2015, quando saiu do MINC e foi para a Secretaria de Cultura de MG], 853 municípios... como você vai exigir? A maioria deles com 10 mil habitantes, vai ter que montar aquela estrutura [do SNC] toda? foi aí que eu percebi um pouco mais daquilo da planície e não do Planalto, como a coisa não era muito adequada [risos] (Mata Machado, 2017 *apud* Rocha, 2018, p. 283).

Outro dirigente que também ponderou sobre a estrutura prevista no SNC foi o ex-secretário executivo na gestão Ana de Hollanda, Vitor Ortiz:

[...] é uma coisa que eu acho que sempre houve muita dificuldade de compreensão, inclusive dos nossos quadros políticos, dos formuladores do Sistema Nacional de Cultura, da diferença que existe entre os municípios. Por exemplo, nós sempre defendemos que todos os municípios devem ter uma Secretaria Municipal de Cultura. Eu não concordo com isso. Eu acho que existem cidades que realmente não tem condições de ter uma Secretaria Municipal de Cultura (Ortiz, 2017 *apud* Rocha, 2018, p. 283).

Se a discordância em torno do SNC ocorreu entre membros do Partido dos Trabalhadores, sendo tal sistema uma política que surgiu desse partido e que já constava no programa de campanha de Lula de 2002, a aceitação entre dirigentes de outros partidos era ainda mais difícil. Para o ex-ministro Juca Ferreira² (*apud* Rocha, 2018), foi um erro construir o SNC tendo como referência o Sistema Único de Saúde (SUS), no qual o Estado tem o papel de prestar serviço para a população, diferentemente da cultura. Em um dos eventos que inaugurou seu retorno como dirigente do MinC, no segundo governo Dilma Rousseff, Juca declarou:

[...] eu queria dizer uma coisa aqui que pode surpreender: na minha administração foi aprovado o atual Sistema Nacional de Cultura, mas eu não sou um defensor do projeto que foi aprovado. [...] Não é que seja ruim articular o Estado nos três níveis, governo federal, estadual e municipal, mas é porque é um detalhe dentro do todo da cultura [...] a gente tá exigindo que os produtores culturais e os gestores gastem uma energia enorme e depois não acontece nada [...] preciso montar sistemas públicos eficientes e eficazes que não se parecem com isso que a gente tem hoje. Isso aqui é uma autocrítica porque saiu da minha gestão, essa ideia desse Sistema, com a minha discordância, mas saiu da minha gestão. Foi ser consolidado logo depois, mas o monstro foi produzido durante o período em que eu era ministro (Ferreira, 2015a *apud* Rocha, 2018, pp. 398-99).

2 Juca Ferreira foi filiado ao Partido Verde, de 1988 a 2010, e em 2012 passou a integrar o PT.

A fala de Juca Ferreira revela críticas ao modelo adotado para o SNC, à condução dada pelo Ministério da Cultura, que não estaria dando retorno aos agentes culturais, e ao próprio entendimento do papel do Estado na cultura, diverso de outras áreas, como saúde e assistência social, uma discussão que, sem dúvidas, merece ser feita, afinal de contas, reconhecendo a importância de o Estado atuar na cultura, qual seria o seu papel e como deveria desempenhá-lo?

Em relação à estrutura proposta pelo SNC, Cunha Filho (2013) defende que alguns elementos são essenciais para a gestão pública, democrática e republicana das políticas culturais. Mas seria preciso dotá-lo de uma estrutura mais dinâmica, e não estática como se observa em outros sistemas com divisão de atribuições mais simples e estáveis, como o SUS. Para o autor, como a área da cultura é de grande complexidade, seria difícil estabelecer a divisão de responsabilidades entre os entes federados de modo prévio e universal. Nesse sentido, pensar essas atribuições a partir de sistemas setoriais (como museus e bibliotecas) acaba sendo mais simples. Outro exercício possível seria pensar nas atribuições a partir dos ciclos da organização cultural, como produção, formação, circulação e intercâmbio.

As resistências ao SNC relatadas acima e as dificuldades que lhe são inerentes, por ser uma proposta complexa e de médio e longo prazo, ajudam a compreender o motivo de haver atrasos e indefinições, por exemplo, na ausência de regulamentação, pendente há mais de dez anos; e o não funcionamento da Comissão Intergestora, instância de negociação de ações intergovernamentais prevista no Art. 216-A e que nunca foi nomeada.

Em que pese essa situação, ao longo de sua trajetória o SNC teve por parte dos entes federados e dos agentes culturais uma surpreendente aceitação. Mesmo sem a União efetivar repasse de recursos, foram assinados, até 2016, Acordos de Cooperação com todos os estados e mais de 2 mil municípios³. Por parte da sociedade, o sistema foi apontado como política prioritária do MinC nas três Conferências Nacionais de Cultura. Segundo Alexandre Barbalho (2019), construiu-se em torno do SNC um campo discursivo que conferiu um processo de hegemonização a tal proposta, acionando pautas como participação e democracia. Certamente esse movimento reverbera ainda hoje em estados e municípios e contribuiu para a adesão em peso dos entes subnacionais às leis Aldir Blanc (4.746 municípios e 27 estados) e Paulo Gustavo (5.467 municípios e 27 estados), como será observado mais adiante.

³ Informação disponível em: <http://ver.snc.cultura.gov.br/tabela-uf-municipio> Acesso em: 28 jul. 2023.

Especificamente no âmbito do Sistema Nacional de Cultura, ao longo desses dez anos, foram basicamente realizadas ações procedimentais, com a assinatura do Acordo de Cooperação, e de formação, com a promoção de cursos e projetos de assistência técnica para elaboração de planos de cultura. Poucas foram as ações envolvendo repasse de recursos aos entes federados. É possível citar apenas o edital 01/2014 de fortalecimento do SNC para os estados, voltado apenas para aqueles que tinham instituído sistema em lei própria, o que na época resultava em apenas seis. Além do pequeno volume de recurso (total de 30 milhões), o repasse foi feito via convênio, e não fundo a fundo, um mecanismo importante em políticas sistêmicas. Em 2015 foi publicado outro edital, desta vez voltado para os municípios. Há poucas informações disponíveis sobre sua tramitação e impacto, já que seu desenvolvimento ocorreu na época do golpe que destituiu Dilma Rousseff da Presidência das República e quando o MinC tentava sobreviver às turbulências do Governo Temer.

O GOVERNO BOLSONARO E A ANTIPOLÍTICA PÚBLICA DE CULTURA

Entre 2019 e 2022 as políticas culturais de nível federal entraram em notável declínio. Elementos fundamentais para o desenvolvimento de uma gestão pública e democrática sofreram reveses com consequências graves. Podemos recordar alguns atos desse período: 1) Extinção do Ministério da Cultura, que teve seu status rebaixado para Secretaria Especial da Cultura, vinculada, inicialmente, ao Ministério da Cidadania e, posteriormente, ao Ministério do Turismo. Essa mudança e outras iniciativas contribuíram para desestruturar setores do antigo MinC, interromper programas e projetos, dispersar servidores públicos, obstruir recursos e patrocínios a projetos já aprovados, romper parcerias, inclusive com outros países etc.; 2) Grande rotatividade de dirigentes: mais de cinco secretários em quatro anos de governo, alguns envolvidos em graves episódios de repercussão nacional, como os secretários de Roberto Alvim e Regina Duarte. O primeiro, na divulgação do Prêmio Nacional das Artes, realizou pronunciamento em rede nacional inspirado no ministro da Propaganda na Alemanha nazista, Joseph Goebbels, e enalteceu valores morais e religiosos na criação de políticas públicas; a segunda, durante entrevista para o canal de televisão CNN Brasil, minimizou as milhares de mortes causada pela Covid-19 e as práticas de censura e de tortura da ditadura militar (CNN Brasil, 7 maio 2020); 3) Decisão de financiamento público baseada na moral religiosa, evidenciada em discursos de dirigentes e em

parecer relativo à Lei Rouanet⁴; 4) Discursos racistas e práticas incompatíveis com a gestão pública, conforme atuação do diretor da Fundação Palmares, Sérgio Camargo⁵.

Especificamente sobre o SNC, a Secretaria Especial de Cultura não empreendeu esforços para avançar em sua implementação, valendo destacar que, em relação aos seus elementos constitutivos: 1) o governo publicou Decreto no 9.891/2019 acabando com a eleição dos membros do Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC), que passaram a ser designados, e tornou o órgão consultivo, e não mais deliberativo. Além disso, excluiu representantes de expressões culturais; 2) não foi realizada nenhuma Conferência Nacional de Cultura; 3) não houve elaboração de novo Plano Nacional de Cultura, que em 2020 completou dez anos de vigência. Em seu lugar, o PNC foi prorrogado até 2024 por meio de Medida Provisória no 1.129/2022. Para Humberto Cunha Filho (2022), a prorrogação do Plano se deu mais “[...] por suas ineficiências que por suas qualidades”, e por isso chegou a receber atenção do governo. Na opinião do autor, se o Plano surgiu com a intenção de dar estabilidade às políticas culturais, tal intento não obteve êxito, bastando observar a extinção do próprio Ministério da Cultura. Para Cunha Filho (2022),

[...] o PNC do Brasil mais se assemelha a um manifesto que propriamente a um peça operacional, pois das suas 53 metas, 12 são instrumentais, que servem para a criação de órgãos; 10 são programáticas, significando que não são autoaplicáveis; 23 são transculturais, caracterizadas por confiar a execução de metas a outros órgãos e pessoas, portanto, diferentes do Ministério da Cultura; quatro são imprecisas, por oferecerem dificuldade de compreensão ou conterem erro de premissa; e apenas quatro são assertivas, ou seja, finalísticas e autoexecutáveis. Certamente essas características, notoriamente deficientes, tornaram o Plano atraente para um governo que não esconde seu antagonismo por significativa parcela do setor cultural.

4 O projeto do Festival de Música do Capão foi reprovado por falta de condições técnicas e artísticas baseado em argumentos religiosos e ideológicos. A decisão do governo foi suspensa pela Justiça Federal, que alegou violação ao princípio da impessoalidade. Caso do Festival de Jazz do Capão. Ver *Jornal Nacional*, 12 jul. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2021/07/12/funarte-cita-deus-para-barrar-apoio-a-festival-de-jazz.ghtml>. Acesso em: 25 out. 2022.

5 Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/radio/1/noticia/2021/09/02/com-criticas-a-sergio-camargo-cdh-discute-importancia-da-fundacao-palmares>. Acesso em: 25 out. 2022.

Tendo em vista que em março de 2024 será realizada a 4ª Conferência Nacional de Cultura, com o tema Democracia e Direito à Cultura, e iniciado o processo de formulação do novo PNC, é importante que os agentes culturais se apropriem desse documento de modo crítico e possam construir um novo plano reconhecendo equívocos e acertos do anterior.

Outro aspecto fundamental a ser observado no período do governo Bolsonaro são os vários ataques a um dos mais antigos direitos fundamentais: a liberdade de expressão. Tal direito reconhece que criatividade e liberdade são traços inerentes da condição humana, e que tem rebatimento no exercício de outros direitos fundamentais (Silva, 2007). Segundo normas internacionais, ao Estado cabe o papel de garantir a liberdade de expressão artística, não realizando papel de violador, censor ou perseguidor de artistas por quaisquer meios, inclusive por edição de leis ou implementação de políticas públicas (Cunha Filho, 2018). Apesar de antigo e amplamente difundido, observa-se nos últimos anos o aumento de práticas de ameaça à liberdade criativa por parte de diversos países (Soares, 2019). O Brasil não divergiu desse cenário, e, especialmente entre 2019 e 2022, houve aumento no número de casos e denúncias de violação à liberdade criativa, conforme o Observatório de Censura à Arte no Brasil⁶. Segundo Rodrigo Costa (2019), os trabalhadores da cultura vêm sendo alvo de insultos e discursos de ódio, baseados em extremismo político ou fundamentalismo religioso, que tentam impor seus valores, crenças e preceitos. No período de 2019 a 2022, intensificaram-se, por exemplo, as ofensas à classe artística relacionadas ao uso da Lei Rouanet. Segundo declarações de Bolsonaro em *live* transmitida pelo Facebook, a “desgraça” (*sic*) dessa lei é usada para cooptar artistas e pessoas famosas defensoras do governo do PT (Estadão Conteúdo, 18 abr. 2019). Falas como essa reverberaram na imprensa e em grupos sociais, disseminando insultos e discursos de ódio contra agentes culturais.

A incidência da pandemia de Covid-19 contribuiu para piorar ainda mais esse panorama. A suspensão das atividades e o fechamento de espaços culturais por longos meses impactaram profundamente a dinâmica que envolve as relações de produção, circulação, fruição e consumo culturais. Nesse período, agentes culturais ficaram impedidos de trabalhar, sem, contudo, receberem qualquer tipo de assistência por parte do governo federal. Para o setor cultural, a pandemia tornou visível e mais conhecida a precariedade laboral e institucional que conforma esse campo, historicamente marcado pela sua vulnerabilidade (Nascimento; Dellagnelo; Scherer, 2022). Por outro lado, foi justamente nesse cenário catastrófico

6 Informações disponíveis em no site do Observatório: <http://censuranaarte.nonada.com.br/>. Acesso em: 20 jul. 2023.

que agentes culturais e outros grupos sociais se mobilizaram para resistir e lutar pela cultura.

Essa espécie de insurgência veio de iniciativas como a do Conselho Federal da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), que ingressou, em maio de 2021, com uma Ação Civil Pública na Justiça Federal questionando o desmonte da Cultura empreendido pelo governo Bolsonaro. De acordo com o trecho da petição,

É pública e notória a “guerra” contra a cultura travada pelo atual presidente da República, Jair Messias Bolsonaro. Mesmo antes de eleito, em 2018, durante sua campanha eleitoral, o então candidato não poupava críticas ao setor cultural e articulava uma narrativa calcada em *fake news* e desinformação para atrelar os mecanismos de financiamento da Lei Rouanet a atividades supostamente clandestinas, imorais, sorrateiras ou criminosas, promovendo verdadeira cruzada contra os sujeitos e apoiadores da cena cultural no Brasil motivada por perseguição de ordem político-ideológica (OAB, 2021, p. 13).

Mais emblemática e impactante foi a mobilização nacional para combater a crise emergencial cultural, envolvendo gestores da cultura de diversos estados e municípios, ex-gestores do Ministério da Cultura, assessores parlamentares, artistas e outros agentes culturais, criando um movimento que incorporou pautas como:

[...] baixa institucionalização da cultura; desmontes; descontinuidade de políticas públicas de cultura; interferências e censuras; [...] necessidade de amparo ao setor cultural e aos seus agentes culturais [...] e, possibilidades de (re) emergir, (re) unir e de um (re) organizar de um processo de luta (Nascimento; Dellagnelo; Scherer, 2022, p. 9).

Segundo esses autores, o fato de a articulação dos agentes ter ocorrido em ambiente virtual, por causa do isolamento da pandemia, permitiu o engajamento daqueles que não tinham acesso a instâncias de decisão e discussão coletivas que funcionavam em espaços físicos. Além disso, o esforço de congregação por parte de atores-chave teria permitido superar discordâncias entre partidos políticos e obter uma expressiva adesão pública. Fato é que, num ato inédito para a história das políticas culturais, o Poder Legislativo tomou para si a responsabilidade de propor um conjunto

de medidas para o setor cultural, obrigando o Executivo Federal a investir um grande volume de recursos por meio das leis Aldir Blanc (LAB 1 e 2) e Paulo Gustavo (LPG). Leis essas que teriam (re)ativado o Sistema Nacional de Cultura através da atuação de estados e municípios.

REVESES DA HISTÓRIA: COM RECURSO, MAS SEM SISTEMA?

2020 é um ano marcante para as políticas culturais brasileiras, sobretudo em seu aspecto federativo. A aprovação da LAB, Lei nº 14.017/2020, provocou uma inédita injeção de recursos no setor através da descentralização do superávit do Fundo Nacional de Cultura. De acordo com a regulamentação da LAB (Decreto nº 10.464/2020), a União deveria repassar a estados, Distrito Federal e municípios, o valor total de R\$ 3 bilhões para aplicação em ações emergenciais de apoio ao setor cultural.

A LAB e seu regulamento propunham a seguinte divisão de competência entre os níveis subnacionais: 1) aos estados e DF, distribuição da renda emergencial aos trabalhadores da cultura; 2) aos municípios e DF, distribuição de subsídios para manutenção de espaços, pequenas e microempresas, cooperativas e organizações culturais comunitárias; 3) a estados, municípios e DF, publicação de editais, chamadas públicas e outros instrumentos aplicáveis para concessão de prêmios, aquisição de bens e serviços culturais, manutenção de cursos, de manifestações culturais, de produções audiovisuais, dentre outras atividades do setor, sem que houvesse sobreposição entre os entes. A divisão dos recursos da LAB compreendia: 50% para estados e DF e 50% para municípios e DF, levando em consideração a proporção populacional de cada ente e os critérios de rateio dos respectivos fundos de participação.

A implementação da LAB se deu a partir da adesão dos entes subnacionais, que alcançou 4.746 municípios (85%), 26 estados e o Distrito Federal, um quantitativo bastante expressivo.

A Lei Aldir Blanc (LAB) foi a maior ação de descentralização de recursos públicos na história das políticas culturais brasileiras. [...] A título de comparação, a Política Nacional de Cultura Viva (Lei 13.018/2014), que até então havia sido a política de maior capilaridade em termos de descentralização de recursos, chegou a cerca de mil municípios, considerando a série histórica desde o início de sua implementação como Programa do Ministério da Cultura em 2004 (Hardman; Santini, 2021, p. 89).

Em relação à dimensão federativa, ao observamos o modelo adotado de distribuição de competência da LAB 1, destaca-se a ausência da União. A ela, praticamente nada cabe fazer, exceto repassar recursos, ordenados pelo Parlamento, e exercer seu papel de controle na prestação de contas. Se historicamente as políticas culturais brasileiras têm como uma de suas características o protagonismo da União como condutora de programas e projetos, na LAB tal papel foi apagado. Não é difícil compreender os motivos para essa situação, já que a política nacional de cultura estava paralisada nas mãos do governo Bolsonaro e a LAB foi proposta e aprovada pelo Poder Legislativo, especificamente, capitaneada por partidos de oposição ao governo e contra a vontade deste, haja vista os vetos presidenciais à proposta. No contexto da pandemia e do governo anticultura de Bolsonaro, configurou-se, em suma, a seguinte situação: grande volume de recursos específico para a área da cultura; acionamento inédito dos entes estaduais e municipais para execução dos recursos via FNC; ausência do governo federal na coordenação e condução de uma política cultural; inaugural protagonismo do Poder Legislativo na cultura, cujo momento passou a ser conhecido como parlamentarismo cultural. Capítulos que parecem inaugurar uma nova história para as políticas culturais brasileiras.

Em relação ao Sistema Nacional de Cultura, a LAB e seu regulamento não fazem nenhuma referência expressa a ele. Se pela primeira vez haveria no país a transferência de um grande volume de recursos para a cultura, preferencialmente por meio de repasse fundo a fundo, a principal política que defendia tal modelo de pactuação sequer foi citada. A LAB tampouco articulou um dos elementos centrais no SNC: os planos de cultura. Vale lembrar que durante anos o Ministério da Cultura investiu na formação e no apoio à elaboração de planos de cultura por parte de estados e municípios, notadamente através de projetos em parceria com as universidades públicas (Rocha, 2018). Diversos agentes envolvidos nesse processo participaram da formulação da LAB, como, por exemplo, ex-gestores do MinC, de conselheiros de cultura e de dirigentes de governos municipais e estaduais, aptos a fomentarem a articulação entre planos de cultura e ações incentivadas pela LAB. É certo, entretanto, que, considerando o contexto da pandemia e a urgência em repassar os recursos aos beneficiários, era preciso simplificar ao máximo as normativas envolvidas. O que, aliás, não aconteceu. O sistema de repasses sucessivos envolvendo os entes federados e destes para os destinatários da LAB demandava procedimentos administrativos nada simples, especialmente para municípios que, pela primeira vez, acionavam um recurso da União naqueles moldes, com um prazo muito curto para planejar e destinar os recursos aos beneficiários (Semensato; Barbalho, 2021). De acordo com Cunha Filho (2020), dada a situação emergencial, melhor seria utilizar ferramentas já testadas e

estruturas já existentes, por exemplo, aplicativos feitos para benefício geral da população. Além disso, o autor ressalta a complexidade da norma em si:

A lei ficou tão complicada que, além de toda uma série de regulamentações ainda necessárias, a comunidade cultural está demandando, para entendê-la, e muitos dos defensores desta estrutura normativa estão ofertando cursos, oficinas, *lives*, vídeos, consultorias e outras coisas do gênero (Cunha Filho, 2020).

Em síntese, após a transferência dos recursos oriundos do Fundo Nacional de Cultura, que preferencialmente deveria ser feita na modalidade fundo a fundo, os entes subnacionais precisavam instituir procedimentos e instrumentos de gestão para que os recursos fossem implementados e repassados aos beneficiários, por exemplo, a regulamentação, cadastro, a publicação de editais e chamamentos públicos. Tudo isso em um prazo muito curto, exigindo que os entes tivessem que compreender e dominar as normativas da LAB e, ao mesmo, tempo, executá-la. Também exigia do órgão de cultura diálogos internos com outros setores do governo, já que a operacionalização do recurso necessitava de agilidade e autorizações de distintas áreas da administração pública. Algo, diga-se de passagem, de grande importância para a gestão cultural. Fazer com que o recurso chegasse na ponta de maneira rápida e em observância à legislação federal, tornou-se, assim, um enorme desafio para muitos entes, sobretudo os municípios de pequeno porte, cuja fragilidade institucional no campo da cultura ficou ainda mais evidente.

Outro aspecto que merece ser destacado é que o não envolvimento do governo federal na LAB não só deixou o pacto federativo *a medias*, como contribuiu para aumentar as dificuldades em torno de sua execução pela falta de coordenação e de apoio aos entes subnacionais.

Ironicamente, é durante o governo mais avesso à área cultural que o Brasil já teve que foi promulgada uma lei que, potencialmente, distribuiu recursos por todo o país a municípios que nunca haviam imaginado tal possibilidade. Os critérios de repasse exigindo ferramentas de relacionamento entre os entes da Federação levou a que se lamentasse o retardo na instalação efetiva do Sistema Nacional de Cultura (Botelho *apud* Rubim, 2022, p. 20).

É justamente a partir da perspectiva trazida por Isaura Botelho que importa refletir sobre o SNC nesse novo cenário. A LAB alavancou um expressivo volume de recursos e repassou a estados e municípios a definição de parâmetros e normativas específicas para a sua implantação. Tal autonomia, entretanto, tornou-se para muitos entes um grande problema, justamente por não gozarem de uma estrutura de gestão pública adequada. Ou seja, a implementação da LAB deu visibilidade à importância de se instituir um sistema de cultura adequado, efetivo e coerente à heterogeneidade que marca o federalismo brasileiro. Compreende-se, assim, que a LAB, ao privilegiar a lógica federativa, abriu um importante espaço para se refletir sobre o SNC.

Elementos específicos do SNC merecem, também, ser observados com outros olhos após a experiência da LAB, por exemplo, o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC). A ausência de sistemas informacionais implementados e atualizados impactou diretamente na rapidez da transferência do auxílio emergencial a trabalhadores da cultura e do subsídio mensal a entidades culturais (espaços culturais, cooperativas, microempresas, organizações comunitárias etc.). Conforme regulamentação da LAB, a efetivação de tais transferências estava vinculada à inscrição em cadastros (estaduais; municipais; distrital; de Pontos de Cultura; SNIIC etc.), e em muitos municípios e estados tais cadastros sequer existiam ou, se existiam, estavam desatualizados. É lugar-comum afirmar que uma política pública deve ser elaborada de modo contextualizado, partindo de informações que possam subsidiá-la. A realidade mostrou, porém, que as gestões públicas de cultura pouco sabem das condições dos seus agentes, empresas e organizações. A LAB evidenciou tal fragilidade, mas por outro lado, alertou o campo para a necessidade de promover mapeamentos e reconhecer as realidades locais.

O cadastro foi a primeira oportunidade para muitos municípios refletirem sobre seus contextos culturais, mesmo que de forma pragmática. As gestões públicas que se engajaram na implementação da lei se depararam com a necessidade de fazer as buscas ativas e formas de adesão ao cadastramento, esses movimentos levaram muitos gestores a conhecerem suas realidades (Oficina Municipal, 2020, p. 14).

Vale registrar, também, o efeito reverso dessa história, ou seja, o impacto do SNC na LAB. De acordo com Semensato e Barbalho (2021), a partir do momento em que o Poder Legislativo sinalizou o trâmite acelerado da LAB, estados e municípios passaram a se preparar para atender

possíveis requisitos para recebimento do recurso, “[...] muitos deles reavivando as instituições de seus sistemas de cultura, sobretudo conselhos e fundos” (p. 96). Por outro lado, os pesquisadores concluíram que, de modo geral, a descentralização de recursos comportou-se melhor nos municípios que já tinham instituições ligadas aos Sistemas Municipais de Cultura: “Embora os percentuais pudessem ser mais enfáticos nessa correlação, apreende-se que o SNC forneceu alguma base para esse tipo de política compartilhada, ainda que essa base não seja muito sólida, uma vez o SNC não foi implementado em sua plenitude” (*ibidem*, p. 102). Compreende-se, portanto, que o movimento de adesão e implementação da LAB 1 guarda relação com o processo de construção do SNC.

A SITUAÇÃO DO SNC NO RETORNO DO MINISTÉRIO DA CULTURA... ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

A derrota de Bolsonaro nas eleições presidenciais de 2022 e a vitória de Lula da Silva, em seu terceiro mandato, reavivou antigas pautas de movimentos culturais, dentre elas o retorno do Ministério da Cultura. Sob o comando da artista baiana Margareth Menezes, o decreto nº 11.336/2023 recriou o MinC e reorganizou setores, órgãos colegiados e entidades vinculadas. Nessa estrutura foi criada a Secretaria dos Comitês de Cultura, composta por três diretorias: 1. Diretoria de Articulação e Governança; 2. Diretoria do Sistema Nacional de Cultura; e 3. Diretoria de Assistência Técnica a Estados, Distrito Federal e Municípios. A criação de Comitês de Cultura em cada capital do país foi uma promessa de campanha do Presidente Lula e, na nova estruturação do MinC, foi dado especial destaque a tal demanda (Vilella, 2022). Considerando o pouco tempo de gestão, não é possível produzir análises sobre ações específicas em torno do SNC, mas vale destacar o compromisso expresso nas competências dessa nova Secretaria no intuito de implementá-lo.

De modo geral, é possível verificar que os primeiros seis meses de gestão do novo MinC foram marcados pela mobilização nacional para a adesão de estados e municípios à Lei Paulo Gustavo (LPG), que dispõe sobre ações emergenciais para a cultura em decorrência dos efeitos da pandemia de Covid-19. Aprovada em 2022 e regulamentada em maio de 2023, a LPG pretende mobilizar ainda este ano 3,86 bilhões de reais, a serem repassados a estados e municípios e executados até dezembro, um prazo bastante curto, vale ressaltar. Diferentemente da LAB 1, tanto a Lei Complementar nº 195/2022 que instituiu a LPG, como a sua regulamentação, o Decreto nº 11.525/2023, fazem referência expressa ao SNC. De

acordo com o Art. 10 da regulamentação da LPG, os entes federativos que receberem recursos se comprometem a consolidar ou implantar seus sistemas de cultura, instituindo conselhos, planos e fundos. Além disso, prevê que informações sejam compartilhadas com o MinC para alimentar o sistema de indicadores culturais. A adesão à LPG de todos os 26 estados, DF e de quase 100% dos municípios (5.467) reforça o estado de mobilização do setor cultural no país, tendo agora o empenho do MinC em prestar assistência e acompanhar a sua execução.

Outro fato marcante em 2023 foi a aprovação, por parte do Congresso Nacional, de crédito especial para aplicação na Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura (PNAB), também conhecida como LAB 2 (Lei nº 14.399/2022), que prorroga por cinco anos os benefícios da LAB 1. Assim, de 2023 a 2027 está previsto o repasse total de 15 bilhões de reais (3 bilhões/ano). As expectativas de a LAB 2 fortalecer o SNC estão registradas nas falas de dirigentes do MinC, por exemplo, na de Cassius da Rosa, secretário executivo adjunto do Ministério:

A Lei Aldir Blanc foi pensada como ação estruturante. Ela vai servir para consolidar o Sistema Nacional de Cultura, e nós queremos que ele tenha a mesma atuação que tem o Sistema Nacional de Saúde, o Sistema de Assistência Social, que são bem articulados e bem consolidados. Queremos que o Sistema Nacional da Cultura vá por esse mesmo caminho (Brasil – MinC, 2023).

Alguns fatores contribuem para essa expectativa. O período mais longo de desenvolvimento da LAB 2 (cinco anos) enseja um melhor planejamento das ações; o término da pandemia de Covid-19, recondiciona a produção cultural; e, especialmente, a relação federativa se apresenta na LAB 2 de um modo bem mais interessante, ao incorporar a União como ente parceiro na sua implementação. Apesar desses avanços, vale ressaltar que, mais uma vez, não foi prevista contrapartida financeira por parte de entes subnacionais, visto que a norma previu, apenas, a possibilidade de suplementarem benefícios por meio de recursos próprios. Isso significa que estados e municípios podem até reduzir ou, simplesmente, não aportar recursos seus na cultura, já que contarão com volumosa verba da União. Um aspecto que, sem dúvida alguma, merece ser acompanhado nos próximos meses/anos.

De modo geral, tem-se a partir de 2023 um novo cenário para o SNC, que passa a contar administrativamente com um ambiente muito mais propício à sua implementação. Ele, aliás, voltou a estar presente nos

discursos de dirigentes do MinC e de agentes culturais, e tende a ser reforçado na IV Conferência Nacional de Cultura. Além disso, as experiências da LAB 1 e 2 e da LPG podem contribuir para avançar no debate de temas centrais, como o papel da União, dos estados e dos municípios na cultura, considerando seus perfis heterogêneos. Sem dúvida, este é um excelente momento de aprofundar o debate em torno do SNC, de rever, por exemplo, sua governança, prevendo atuação do Fórum de Secretários, de consórcios, dos Pontos de Cultura etc.; suas possibilidades de desenvolvimento a longo prazo, considerando que os recursos da LAB 2 devem findar em 2027; e de avançar na sua regulamentação, dando centralidade aos aspectos federativos que devem sustentá-lo enquanto política sistêmica.

REFERÊNCIAS

- BARBALHO, Alexandre A. *Sistema Nacional de Cultura: campo, saber e poder*. Fortaleza: UECE, 2019.
- BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília: Senado Federal, 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicaocompilado.htm. Acesso em: 9 abr. 2022.
- _____. *Decreto nº 9.891, de 27 de junho de 2019*. Dispõe sobre o Conselho Nacional de Política Cultural. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2019-2022/2019/Decreto/D9891.htm. Acesso em: 19 jul. 2023.
- _____. *Decreto nº 10.464, de 17 de agosto de 2020*. Regulamenta a Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020, que dispõe sobre as ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020. *Diário Oficial da União*, Brasília, 18 ago. 2020(a), p. 5. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2020/decreto/d10464.htm. Acesso em: 19 jul. 2023.
- _____. *Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020*. Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020. Brasília: Presidência da República, 2020(b). Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2020/lei/L14017.htm. Acesso em: 12 maio 2021.
- _____. *Decreto nº 11.336, de 1º de janeiro de 2023*. Aprova a Estrutura Regimental e o Quadro Demonstrativo dos Cargos em Comissão e das Funções de Confiança do Ministério da Cultura e remaneja cargos em comissão e funções de confiança. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2023-2026/2023/decreto/D11336.htm. Acesso em: 19 jul. 2023.

- BRASIL. Ministério da Cultura. *Estruturação, institucionalização e implementação do Sistema Nacional de Cultura*. Brasília: MinC, 2010.
- _____. “Aldir Blanc 2 vai injetar R\$ 3 bi no setor cultural em 2023”. *gov.br*, MinC, Brasília, 25 jul. 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/aldir-blanc-2-vai-injetar-r-3-bi-no-setor-cultural-em-2023>. Acesso em: 28 jul. 2023.
- BOTELHO, Isaura. “Prefácio”. In RUBIM, A. A. C. *Políticas culturais: diálogos possíveis*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2022.
- CNN BRASIL. “Regina Duarte minimiza ditadura e interrompe entrevista à CNN; veja íntegra”. CNN Brasil, São Paulo, 7 maio 2020. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/politica/regina-duarte-minimiza-ditadura-e-interrompe-entrevista-a-cnn-veja-integra/>. Acesso em: 21 Jul. 2023.
- COSTA, Rodrigo Vieira (org.) *A proteção da liberdade de expressão artística: fundamentos e estudos de casos*. Fortaleza: LCR, 2019.
- CUNHA FILHO, Francisco Humberto. *Teoria dos direitos culturais: fundamentos e finalidades*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.
- _____. “Me engana que eu gosto”. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 18 jul. 2020. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/opiniao/colaboradores/me-engana-que-eu-gosto-1.2967758>. Acesso em: 10 jan. 2023.
- _____. “Direitos culturais: tendências legislativas no Brasil”. Instituto Brasileiro de Direitos Culturais. *Blog Opinião*, 30 mar. 2022. Disponível em: <https://www.ibdcult.org/post/direitos-culturais-tendencias-legislativas-no-brasil>. Acesso em: 20 jul. 2023.
- _____; RIBEIRO, Sabrina Florêncio. “Federalismo brasileiro: significados para a cultura”. In BARBALHO, A. A.; BARROS, J. M.; CALABRE, L. (org.). *Federalismo e políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2013. pp. 13-41.
- ESTADÃO CONTEÚDO. “Bolsonaro chama Lei Rouanet de ‘desgraça’ e reduz captação a R\$ 1 mi”. *Exame*, São Paulo, 18 ab. 2019. Disponível em: <https://exame.com/brasil/bolsonaro-chama-lei-rouanet-de-desgraca-e-reduz-captacao-a-r-1-mi/>. Acesso em: 10 jul. 2023.
- HABERLE, Peter. *Teoría de la Constitución como ciencia de la cultura*. Madrid: Tecnos, 2000.
- HARDMAN, Luisa; SANTINI, Alexandre. “O percurso da Lei Aldir Blanc: da emergência cultural ao emergir de uma nova cultura política”. *Boletim do Observatório da Diversidade Cultural*, Belo Horizonte, v. 94, n. 2, pp.89-100, jul.-set. 2021.
- IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Perfil dos municípios brasileiros, 2020*. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=2101871>. Acesso em: 20 jul. 2023.
- INSTITUTO CIDADES SUSTENTÁVEIS. “O município no contexto da federação”. Instituto Cidades Sustentáveis (site), Colaborações Acadêmicas. São Paulo, s.d. Disponível em: https://www.cidadessustentaveis.org.br/paginas/colaboracoes-academicas_municipios. Acesso em: 29 jul. 2023.

- JORNAL NACIONAL. “Funarte cita Deus para barrar apoio a festival de jazz”. , Rede Globo de Televisão, Rio de Janeiro, 12 jul. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2021/07/12/funarte-cita-deus-para-barrar-apoio-a-festival-de-jazz.ghtml>. Acesso em: 25 out. 2022.
- NASCIMENTO, Monique, DELLAGNELO, Eloise, SCHERER, Fernando. “Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc: o papel da articulação de atores sociais do campo da cultura para o (re)organizar de um processo de luta”. XLVI Encontro da ANPAD - EnANPAD 2022, 21–23 de set. de 2022. Versão online, 2177-2576. Disponível em: <http://anpad.com.br/uploads/articles/120/approved/0ef41260a5b096182ee7e45b942cd46d.pdf> . Acesso em: 20 jul. 2023.
- OFICINA MUNICIPAL. *Lei Aldir Blanc – emergência cultural: Sistematização de aprendizados de governos municipais na implementação da Lei Aldir Blanc*. São Paulo, 2020. Disponível em: https://oficinamunicipal.org.br/uploads/attachments/libraryitem/117/Lei_Adir_Blanc1.pdf . Acesso em: 20 jul. 2023.
- OAB – Ordem dos Advogados do Brasil. *Ação Civil Pública Cível nº 1027677-70.2021.4.01.3400*. Partes: Ordem dos Advogados do Brasil Conselho Federal (Autor). União Federal (Réu). 11 maio 2021. Disponível em: <https://s.oab.org.br/arquivos/2021/05/5fd4cf51-2104-46b1-8d5c-2feddb32d45e.pdf> . Acesso em: 10 jul. 2023.
- ONU – Organização das Nações Unidas. *Declaração Universal dos Direitos Humanos*. Paris: ONU, 1948.
- _____. *Pacto Internacional dos Direitos Econômicos, Sociais e Culturais*. Nova York: ONU, 1966(a).
- _____. *Pacto Internacional dos Direitos Cíveis e Políticos*. Nova York: ONU, 1966(b).
- PEDRO, Jésus Prieto de. Direitos culturais, o filho pródigo dos direitos humanos. *Revista Observatório Itaú Cultural*, São Paulo, n. 11, pp. 43-48, jan./abr. 2011.
- ROCHA, Sophia Cardoso. *Da imaginação à Constituição: a trajetória do Sistema Nacional de Cultura de 2002 a 2016*. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/28182>. Acesso em: 10 jun. 2023.
- RUBIM, Antonio Albino Canelas. “Políticas culturais no primeiro governo Dilma: patamar rebaixado”. In _____; BARBALHO, A. A.; CALABRE, L. (org.). *Políticas culturais no governo Dilma*. Salvador: EDUFBA, 2015. pp. 11-32.
- SEMENSATO, Clarissa A. G.; BARBALHO, Alexandre A. “A Lei Aldir Blanc

como política de emergência à cultura e como estímulo ao SNC”. *Políticas Culturais em Revista*, Salvador, v. 14, n. 1, pp. 85-108, jan./jun. 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/42565>. Acesso em: 15 jul. 2023.

SILVA, Vasco Pereira da. *A cultura a que tenho direito: direitos fundamentais e cultura*. Coimbra: Almedina, 2007.

SOARES, Inês Virgínia Prado. “Liberdade de expressão artística na jurisdição constitucional: a contribuição do Supremo Tribunal Federal para a gestão democrática da cultura”. In COSTA, R. V. (org.) *A proteção da liberdade de expressão artística: fundamentos e estudos de casos*. Fortaleza: LCR, 2019, pp. 70-90.

VILELLA, Pedro Rafael. “Lula diz que cultura será tratada como direito de primeira necessidade: candidato reuniu artistas, intelectuais e influenciadores em ato em SP”. EBC, Agência Brasil, *Notícias*, Brasília, 26 set. 2022. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/politica/noticia/2022-09/lula-diz-que-cultura-sera-tratada-como-direito-de-primeira-necessidade>. Acesso em: 15 jul. 2022.

ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE OS PÚBLICOS DAS ATIVIDADES CULTURAIS

Isaura Botelho¹

RESUMO

O presente texto faz uma reflexão sobre a questão dos públicos das atividades culturais, percorrendo o trajeto contemporâneo das matrizes que vêm contribuindo para a evolução das discussões acerca do tema. Democratização do acesso à cultura e Democracia Cultural são os dois paradigmas que presidiram as políticas culturais a partir dos anos 60 do século passado. Políticas de oferta e políticas de demanda. Do pressuposto de superação das desigualdades de acesso à cultura erudita, passa-se à consideração de todos os segmentos sociais e suas manifestações, levando em consideração a existência de várias culturas e que não existe um público uno e homogêneo. O “desejo por cultura” não é inato. Disseminação das pesquisas sobre práticas culturais e o desvelamento das lógicas que as presidem. O advento das Tecnologias de Informação e Comunicação — TICs — muda radicalmente o panorama das interações com o mundo não virtual. O que altera as práticas culturais realizadas na Internet.

Palavras-chave: Públicos. Democratização. Democracia Cultural. Tecnologias de Informação e Comunicação.

ABSTRACT

The present text develops my reflections on those questions referred to the different audiences of cultural activities, accounting for the present itinerary of the matrixes that have contributed to the evolution of the debates on this topic. Democratization of the access to culture and Cultural Democracy are the two paradigms that have oriented the cultural policies since the 1960's. Both policies that concern offer and policies that concern demand. From the presupposition of the overcoming of the inequalities of access to high culture, there has been a move to the concern for all social segments and their manifestations, taking in consideration the existence

1 Doutora em Ação Cultural pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, se dedica a pesquisas sobre hábitos e políticas culturais. Atua na qualificação de gestores culturais, coordenando cursos de especialização e de aperfeiçoamento nessa área. Entre suas publicações estão os livros *Romance de formação: Funarte e política cultural 1976–1990* (Edições Sesc, 2021) e *Dimensões da Cultura: políticas culturais e seus desafios* (Edições Sesc, 2022). E-mail: zau.botelho@gmail.com

of a variety of cultures and the fact that a unified and homogeneous public does not exist. The “desire for culture” isn’t innate. Dissemination of research on cultural practices and the uncovering of the logics that sustain them. The advent of the Technologies of Information and Communication — TIC — radically changes the panorama of the interactions with the non-virtual world. What changes in the cultural practices developed on the Internet.

Keywords: Publics. Democratization. Cultural Democracy. Information and Communication Technologies.

A questão dos públicos das atividades culturais vem assombrando, ao longo dos anos, principalmente os gestores de equipamentos culturais. Salas vazias e outras formas de desinteresse são um dos pesadelos habituais na vida destes profissionais. É o que justifica, nesses casos, se levar adiante programas de “formação de público” ou “formação de plateia”, que podem assumir formatos variados: espetáculos ao final da tarde, aproveitando o *rush* dos grandes centros urbanos; apresentar um talento emergente como abertura de um espetáculo de um artista conhecido; o barateamento de ingressos durante uma temporada; *levar* turmas de estudantes a museus, exposições ou concertos (estes com um repertório conhecido e mais “fácil” de ser digerido); ou ainda, *levar* espetáculos (peças teatrais, balé, orquestras) a periferias, por exemplo. Como pano de fundo dos cenários descritos temos o paradigma de uma *política de democratização do acesso à cultura*, bastante difundido pela ação de instituições governamentais (mas também de organismos privados) a partir dos anos 1960.

Talvez seja interessante mencionar a origem deste paradigma, que, embora bastante questionado depois do advento de um novo paradigma, o da democracia cultural, continua alimentando a falta de imaginação ou uma grande timidez das instituições em investir na busca de alternativas ao modelo que parece ter se esgotado. Apesar de parecer evidente em tempos atuais, esta política, aparentemente irrepreensível, termina por favorecer os mais favorecidos, que já são adeptos dessas manifestações.

Concebida na gestão de André Malraux², nos anos 1960, a democratização de acesso à cultura teve como objetivo colocar o patrimônio cultural da humanidade disponível para o maior número de franceses, superando

2 André Malraux, grande intelectual francês, muito ligado ao general Charles de Gaulle, foi ministro da Cultura da França, cargo que exerceu por onze anos consecutivos.

as barreiras de desigualdade da sociedade, incorporando novos segmentos da população até então excluídos da intimidade desses bens e de sua fruição.

Essa concepção foi abraçada por um imenso número de países: como uma política pública, implica numa concepção universalista da cultura erudita, considerada como “única”, “legítima”, representando um legado que deve fazer parte do repertório cultural de cada indivíduo.

A cultura erudita é eleita como referência ímpar, excluindo todos os demais registros culturais, inclusive os daquela cultura à qual não se necessita aceder, já que é parte intrínseca da vivência de cada um; da mesma maneira, o público também é considerado no singular, único, e, além de tudo, como se fora homogêneo, sem nenhum tipo de diferença de gosto.

Esta primazia da cultura erudita faz com que democratização do acesso a esta cultura cometa o equívoco de também pressupor a universalidade do desejo pelos bens culturais que compõem a totalidade do repertório do que poderia constituir um verdadeiro Museu Imaginário³.

Estamos diante do que podemos resumir como uma *política de oferta*, ou seja uma política que se compraz em oferecer experiências que considera únicas — no sentido qualitativo — e que se justificam por sua excelência. É o que chamo de “narcisismo institucional”, alimentado pela convicção de que se está ofertando o que de mais nobre e essencial se poderia oferecer. Nesse caso, ter ou não público se torna secundário, embora gere angústia.

Há que se considerar ainda a ambiguidade da noção de “acesso”, que comporta as ideias de acesso material e social, o que permite uma confusão de objetivos ao se dedicar mais à contabilidade dos dados de frequência de público — confusão entre objetivos quantitativos e os de natureza qualitativa: esse embaralhamento pode resultar numa acomodação que conduz ao perigo do que chamo de narcisismo institucional. Ou seja, ao apostar na excelência de sua programação, a culpa recai num público desinteressado ou mesmo insensível/ignorante.

Ter como foco uma política de oferta, cujo mote poderíamos estabelecer como o da *cultura para todos*, enfatiza a preocupação com a distribuição de equipamentos pelo território, com o investimento na construção de

3 *Le musée imaginaire* (1947) é o título de um dos livros de Malraux. A editora da tradução portuguesa (1965, 2011) o resume assim: “o Museu impõe uma discussão de cada uma das representações do mundo nele reunidas, uma interrogação sobre o que, precisamente, as reúne. Afinal o museu é um dos locais que nos proporcionam a mais elevada ideia do homem” (Lisboa: Edições 70/Almedina, 2023, disponível em: <https://www.almedina.net/o-museu-imaginario-1563808969.html>).

mais equipamentos, com o desenvolvimento de políticas de barateamento de preços de bens considerados essenciais (como livros ou ingressos de peças teatrais, concertos, shows), num esforço de alçar/elevar os indivíduos a essa cultura eleita como paradigma ideal, sem perceber quão autoritária e a serviço da dominação ela está. Cabe considerar que desejos cultivados dentro de limites de pequenos grupos neutralizam a percepção de desigualdades sociais, pois compõem um *repertório compartilhado* por todos os membros do grupo. Significa dizer que não necessariamente essas pessoas se sentem excluídas de um universo cultural que não lhes diz respeito.

Alguns equívocos foram surgindo à medida que pesquisas sobre as práticas culturais reais da população foram sendo realizadas. Um dos primeiros e mais evidentes foi o de supor que a cultura é uma só e que o público é único e homogêneo. A ênfase nos obstáculos materiais como uma das principais barreiras (preços de bens culturais e uma melhor localização de equipamentos) demonstraram que o investimento numa melhor distribuição pelo território não aumentava o nível de práticas nestes equipamentos. Por último, mas não menos importante, estão as crenças 1) de que a “oferta puxa a demanda” e 2) de que basta o contato com a obra para que haja uma contaminação e uma mágica conversão de um espectador, que não detém os códigos de compreensão daquela obra totalmente nova para ele. Soma-se a isso o fato de 3) se ignorarem as barreiras simbólicas presentes na recepção das obras e 4) não considerar os mecanismos de transmissão de gosto. Todas estas suposições nos levam àquela que se revelou como mais significativa que as demais: supor que o “desejo por cultura” seja natural, desconhecendo os mecanismos reais pelos quais ele nasce e é cultivado.

Para identificar os equívocos que mencionei, foi necessário um sério investimento em estudos, que permitissem que estes aflorassem. Figuras decisivas nesse processo foram Augustin Girard, Pierre Bourdieu e Michel de Certeau. Girard chefiava o Serviço de Estudos e Pesquisas do Ministério da Cultura francês, e dentre suas qualidades se encontrava uma rara sensibilidade e enorme compromisso com a causa da cultura: daí resultaram a encomenda de pesquisas e estudos que vão alterar a relação que determinava a análise das políticas e das práticas culturais. Girard encomenda a Pierre Bourdieu o estudo sobre a relação dos europeus com os museus de arte — resultando na pesquisa e livro *L'amour de l'art: les musées d'art européens et leur public* (Bourdieu, 1969). Nesta obra, Bourdieu contou com a colaboração do estatístico Alain Darbel.

Simultaneamente, Girard contratou a pesquisa coordenada por Michel de Certeau, que resultou na obra em dois volumes *L'invention du*

quotidien: 1. Arts de faire; 2. Habiter, cuisiner (Certeau, 1980)⁴. Enquanto a primeira foi uma pesquisa por sondagem, a segunda foi um estudo qualitativo e era a preferida de Girard, como ele mesmo me confessou num agradabilíssimo encontro que tivemos em 1999. A metodologia da pesquisa de Bourdieu foi a que se disseminou no mundo ocidental, provavelmente pelo fato de ser mais pertinente para se formular uma política de governo, fornecendo argumentos mais facilmente mobilizáveis quando se trata de uma ação política.

Analisando a variedade das práticas culturais entre diversos grupos, Bourdieu acaba por afirmar que as maneiras de se relacionar com as práticas da cultura estão profundamente marcadas pelos percursos sociais vividos por cada sujeito. Afirma que as práticas culturais são determinadas, em grande parte, pelas trajetórias educativas e socializadoras dos indivíduos. Dito com outras palavras, Bourdieu afirma que o gosto cultural é produto e fruto de um processo educativo, ambientado na família e na escola e não resultado de uma sensibilidade inata dos agentes sociais. Ou seja, desde logo ele aponta para o fato de que o desejo por cultura não é inato, mas inculcado pelas estruturas da família e a da escola, as maiores responsáveis pelas nossas competências culturais. Para Bourdieu, a instituição escolar, mais do que qualquer outra é a maior responsável por legitimar e reproduzir as hierarquias culturais, já que não é neutra, e sim fundada numa cultura de classe.

Como vimos, a democratização do acesso à cultura apostou e acreditou que o contato direto com a obra seria suficiente para promover a adesão/conversão do indivíduo. No entanto, como não foi possível esta contaminação cultural automática, não houve a desejada alteração da composição social dos públicos. As pesquisas evidenciaram que as políticas de redução de preços, por exemplo, privilegiaram, como já foi dito aqui, aqueles que já eram consumidores destas práticas (os já “convertidos”): o simples barateamento do custo não é suficiente para atrair públicos não habituados ou interessados por aquelas práticas.

Como vimos, houve uma aposta na diversidade de usos do termo democratização: um deles se refere a objetivos relativos à *oferta*, como distribuição de equipamentos, espetáculos, produtos, enquanto outro trata da possibilidade de incorporação de novos públicos, pelo mecanismo de barateamento de preços, que, como vimos, não ocorreu.

A partir dessa primeira pesquisa sobre os museus de arte europeus, o serviço de estudos do ministério francês, já transformado no *departamento*

4 Ambas as obras foram editadas em português. Ver referências ao final do artigo.

de estudos e da prospectiva (acrescentando “e estatísticas” mais recentemente) passa a realizar, a cada sete anos, o enorme estudo *Práticas culturais dos franceses*. As análises das sucessivas pesquisas seguem reforçando os achados das primeiras, mas absorvendo as mudanças e a evolução do comportamento cultural da população.

Os resultados continuaram apontando a desigualdade de acesso à cultura tradicional, bem como o peso das variáveis sociodemográficas: níveis de escolaridade e de renda, faixa etária e localização domiciliar. Mais ainda, os resultados confirmaram a correlação importante entre nível de escolaridade e a propensão do indivíduo a práticas culturais legitimadas.

Surge um novo paradigma que reconhece a diversidade e a pluralidade de culturas. Ou seja, a cultura não é composta apenas da cultura erudita nem o público é uno e homogêneo. Assim, pressupõe-se que todas as formas artísticas são expressas em diversos registros, agrupando-se como subculturas, para designar os comportamentos e valores específicos de um dado grupo numa sociedade global, com maior ou menor complexidade. Cada uma delas tem seus cânones e seus públicos.

Um novo cenário se instaura: o da pluralidade de culturas e de públicos, que convoca uma política de *demanda* e exige um melhor conhecimento dos diversos públicos.

Falamos agora de *Democracia Cultural*: passamos de uma política cujo mote é a *cultura para todos* para considerar a *cultura de todos*. Diversamente do paradigma da democratização, aqui a pluralidade implica um grande investimento em conhecer essas culturas, seus públicos, seus códigos e suas particularidades. É um modelo aparentemente mais democrático, já que leva em conta a *demanda* e aposta no desenvolvimento do repertório cultural do indivíduo. Não obstante, levando-se em conta o poder do sistema escolar e seu papel na legitimação e na reprodução da hierarquia cultural, a revisão dos conteúdos da grade curricular e adoção de novas práticas seria requisito para abrir novas vias para o estabelecimento de um paradigma verdadeiramente democrático. Isso implica também um investimento qualificado na formação de professores devidamente preparados para enfrentar os novos desafios que a democracia cultural propõe.

Quando se trata da gestão cultural, os pressupostos da pluralidade devem ser respeitados e, mais ainda, devem originar programações alternativas que tenham como pressuposto a diversidade. Para tanto, deve-se esperar que os gestores de equipamentos aprofundem o conhecimento sobre a vida cultural da população, sobre as subculturas e seus públicos mediante estudos e pesquisas adequados, além de levar em conta os

mecanismos de transmissão de gosto, já que o “desejo por cultura” não é natural, e sim cultivado. Nesse sentido, cabe o acompanhamento de toda a literatura produzida pela sociologia da cultura, como suporte fundamental para o exercício da profissão

Já vimos que a escola e a família são as duas instituições poderosas para impor seu sistema de representação, exercendo uma influência particular sobre as instâncias de socialização. Sabemos também que os diferentes grupos sociais são dotados de sistemas de valores e de atitudes culturais que lhes são próprios e cuja *transmissão entre as gerações é garantida pelo ambiente familiar*. Herdar a bagagem advinda de um lar culturalmente favorável a práticas culturais legítimas (ou não) é a principal fonte de transmissão, a tal ponto que se pode falar numa “variável oculta” ao abordar as variáveis preponderantes no universo das práticas culturais privilegiadas pelas pesquisas (nível de escolaridade e de renda, faixa etária e localização domiciliar). Significa dizer que, considerando duas pessoas, sendo a primeira delas mais escolarizada — o que é sancionado pelo nível do diploma — que a segunda, menos escolarizada, mas vinda de um domicílio com pais diplomados (por exemplo) e um ambiente favorável à prática de atividades culturais (pensemos em leitura, escuta de música), a segunda tenderá a ter mais intensidade de práticas culturais legitimadas do que a primeira. Daí se observa que, isoladamente, o nível do diploma apenas não é suficiente para a produção do gosto, havendo necessidade de uma competência em matéria cultural que se traduza numa exposição constante aos produtos e atividades culturais de maneira a constituir um saber específico.

Do ponto de vista do sistema escolar, cabe considerar que o conjunto de regras culturais disseminadas por ele, sobretudo aqueles relativos à cultura letrada (única a ser tratada no currículo escolar, embora de maneira deficiente), depende do conhecimento prévio de códigos de apreciação. Isso vale para a cultura erudita de maneira geral, que no nosso caso não é, com frequência, veiculada pela escola. No entanto, a cultura erudita continua sendo objeto de inúmeras programações de instituições culturais, como centros culturais, museus ou espaços expositivos.

Quando se considera a bagagem familiar herdada, temos de considerar que, no quadro de extrema desigualdade social e cultural, não são todos os jovens que, chegando ao sistema escolar, detêm a familiaridade com a cultura erudita e com a linguagem da norma culta “mais complexa e mais favorável à elaboração verbal e ao pensamento abstrato”, nos termos do próprio Bourdieu (2007, p. 221) — marcadores indiscutíveis de exclusão — dificultando um navegar à vontade nas trilhas do sistema escolar, que não lhes facilita a compreensão dos cânones em jogo. Nesse sentido, a

escola termina por reforçar as desigualdades de competência cultural em matéria da cultura erudita, que é geralmente a cultura privilegiada pelo sistema escolar.

Desenvolver e compreender o “desejo por cultura”, sua intensidade e as formas que assume dependem desta socialização primária, que permite uma competência em matéria cultural pela exposição constante aos produtos e atividades culturais, de maneira a constituir um saber específico.

Apesar do que foi dito, a escola deve ser considerada como um espaço social privilegiado para se promover a socialização precoce dos indivíduos no que se refere à arte e à cultura, a se considerar os nove anos de formação obrigatória do alunato. Além disso, o sistema educativo poderia, potencialmente, compensar ou corrigir as desigualdades culturais advindas de ambientes familiares pouco afeitos a práticas culturais.

Outras questões se colocam. Somos levados a constatar que as elites e a escola perderam o monopólio da legitimação de gostos e da produção de normas. Esse terreno vem sendo ocupado mais e mais pela cultura de massa, *pluralizando espaços de legitimação*, obedecendo à lógica de mercado. É necessário sempre ter em conta que o sistema educativo, que prima pela reprodução dos valores das classes dominantes, não está preparado para responder às necessidades e desafios colocados pela *democracia cultural*, como argumentamos sobre a necessidade de preparação de um corpo docente que responda aos novos desafios.

Diante desse cenário, parece urgente que não apenas o sistema escolar, mas todas as instituições culturais públicas ou privadas, formais ou informais, como museus, centros culturais, bibliotecas, cineclubes, rodas de leitura, se mobilizem no sentido de oferecer atividades alternativas e/ou programações focadas na diversidade de conteúdos, relativizando o peso dos constrangimentos provocados por práticas institucionais tradicionais e contribuindo efetivamente para a queda de barreiras e de preconceitos, ampliando, de fato, o repertório cultural dos indivíduos e dessa forma conquistando novos públicos.

Outras mudanças provocaram uma evolução dos costumes, trazendo o protagonismo do consumo cultural em domicílio (fenômeno mundial), motivado pela disseminação e barateamento dos equipamentos eletrônicos. Esse protagonismo permitiu maior diversidade de práticas culturais e de lazer e, mais ainda, novas maneiras de vivenciar as artes e a cultura. Nada desprezível é o fato de evitar o deslocamento: economia de tempo e dinheiro. Este protagonismo fez com que o centro de gravidade das políticas culturais se deslocasse, convocando a formulação de intervenções em dinâmicas restritas ao espaço doméstico, mas dominadas pela lógica da indústria cultural.

A situação se radicalizou com o advento das Tecnologias de Informação e Comunicação — as TICs —, que, além de impactar os modos de vida de maneira geral, vieram confundir as hierarquias internas do mundo da cultura e da arte: no mundo digital, imagens, músicas e textos, circulam e se misturam sem os constrangimentos do mundo físico, alterando as relações simbólicas com esse universo e acentuando a porosidade entre o mundo da arte e o do divertimento. As TICs trazem consigo possibilidades de acesso a uma quantidade enorme de conteúdos, bem como uma pluralidade de condições de socialização e de pertencimento. Também potencializa as chances de se investir na criação de textos críticos ou mesmo ficcionais, música, bem como produções audiovisuais. Poder-se-ia dizer que

As novas tecnologias digitais nos abriram um universo quase infindável de possibilidades de conhecimento, de práticas e de sociabilidade, trazendo também desafios ainda pouco resolvidos para aqueles que trabalham com as políticas públicas de cultura (Botelho, 2017, p. 41).

Esta abertura de possibilidades trouxe um elemento complicador, cujas respostas ainda não estão completamente claras: lidamos com um universo ainda desconhecido não só para os públicos como também para as instituições que ainda tateiam no mundo digital, embora já não haja dúvidas de que a nova realidade as desafia a enriquecer suas ofertas e a desenvolver novas formas de conhecer seus públicos.

Apesar da revolução em curso, as pesquisas voltadas para o mundo digital até agora mostram que as variáveis determinantes do consumo cultural mais elaborado continuam sendo privilégio dos mais escolarizados, bem como daqueles que participam da produção de conteúdos on-line. Ou seja, a produção de conteúdos se restringe a um grupo minoritário, habituado a práticas legitimadas. Para os demais, predominam as relações de sociabilidade (mensagens por e-mail ou WhatsApp, escuta de música e práticas visuais, com predomínio de filmes e séries). Uma pergunta surge quando consideramos a presença inelutável da lógica dos algoritmos: ela serviria mais ao reforço de hábitos já adquiridos, desencorajando a curiosidade e o gosto da descoberta de novos conteúdos? Citando o pesquisador Olivier Donnat, do Département des Études de la Prospective et des Statistiques do Ministério da Cultura francês,

[...] parece que o jogo combinado das redes sociais e dos algoritmos, longe de encorajar a curiosidade e o gosto da descoberta, se revela de uma indiscutível eficiência para produzir o “si mesmo” e favorecer um crescente conformismo aos gostos e às opiniões de seu grupo de pertença (Donnat, 2011).

Sabe-se que “temos uma mudança radical de ordem simbólica e a emergência de novas formas de conhecimento e de sociabilidade” (Botelho, 2017, p. 41). Ainda por vir,

[...] novas possibilidades de inflexão e de intervenção criativas ainda serão descobertas e apropriadas: trata-se não apenas de utilização de recursos técnicos, mas também simbólicos. Temos de reconhecer que grande parte das atividades humanas se deslocaram para esse universo virtual e o desenvolvimento dos computadores pessoais, a Internet e o telefone celular mudaram radicalmente nossa relação com o mundo. Vínhamos, até agora, mais preocupados com o acesso da população ao repertório erudito da arte e da cultura — foco das políticas culturais a partir dos anos 1960, sob o signo da democratização cultural —, seguida pelas políticas que reconheciam a existência de vários públicos e uma pluralidade de formas culturais merecedoras de apreço e atenção, o que se convencionou chamar de democracia cultural.

Do ponto de vista da democratização cultural fica a pergunta: será que estamos diante de uma ferramenta que permitirá o tão desejado acesso do maior número de pessoas à fruição das “grandes obras” da cultura e da arte? Será que ela altera positivamente as barreiras simbólicas identificadas, nos anos 1960, por Pierre Bourdieu?” (*idem*, 2018, p. 201).

Estas observações já eram colocadas por mim em 2017, por ocasião de um seminário realizado pelo Cetic — Centro Regional de Estudos para o Desenvolvimento da Sociedade da Informação — em parceria com o Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo, quando se discutiam os rumos das pesquisas sobre as práticas culturais na Internet⁵.

Voltando aos gestores, se esse novo cenário traz desafios para as instituições e organizações, o mesmo ocorre principalmente com seus profissionais.

A *TIC Domicílios 2021*, a última pesquisa do Cetic realizada durante a pandemia de Covid-19, nos informa que 81% da população brasileira com 10 ou mais anos era usuária da internet, porcentagem que corresponde a cerca de 148 milhões de indivíduos. Como esperado, as classes D e E representam 66%; aqueles com mais 60 anos, 29%; e os analfabetos ou tendo cursado até a educação infantil, 29%. O Nordeste é a região com menos usuários.

⁵ Seminário Cetic. Centro de Pesquisa e Formação Sesc São Paulo, 19 abr. 2017.

Não me deterei no conjunto de dados que a *TIC 2021* nos oferece, pois sua riqueza é imensa e ultrapassa nosso objetivo aqui. Cabe registrar o aumento significativo entre moradores de áreas rurais, que passou de 53% (2019) para 73% (2021).

Na última década, vem se reduzindo a diferença no uso da Internet entre habitantes das áreas urbana e rurais do país: em 2012 essa diferença era de 36 pontos percentuais, chegando a 24 pontos em 2019 e, finalmente, a 9 pontos percentuais em 2021, a menor diferença registrada desde que a amostra da pesquisa passou a abranger os domicílios localizados em áreas rurais, em 2008 (CGI.BR, 2022, pp. 55-6).

Por que privilegiar esses dados sobre a porcentagem de domicílios rurais? Sabe-se que a clivagem urbano x rural é um fator que diferencia as práticas culturais rotineiras nas pesquisas realizadas em todos os países. Levando-se em consideração o tamanho do Brasil e suas enormes desigualdades sociais e econômicas, esse dado nos abre um campo de possibilidades que devem ser acionadas e exploradas quando se considera a busca por uma dispersão mais equilibrada de práticas culturais pelo território.

A *TIC 2021* nos confirma que as atividades culturais foram diretamente afetadas pela pandemia de Covid-19. Nem todas as instituições conseguiram se adaptar ao formato digital que a suspensão de atividades presenciais exigia. Como consequência houve “um crescimento da criação, produção e disseminação de bens culturais no ambiente digital, além de um aumento da demanda por conteúdo *online*” (CGI.BR, 2022, p. 77).

A pesquisa é segmentada em quatro blocos: o primeiro privilegia a realização de atividades multimídia, o segundo considera a população de dez anos ou mais; o terceiro — que vai me interessar particularmente — atenta para a criação e disseminação de conteúdo *online* e o quarto trata da obtenção de informações *online* para atividades presenciais.

O terceiro tópico me chama mais a atenção por estarmos diante de uma prática que convoca a autoexpressão do entrevistado. Sabemos da capacidade das práticas amadoras para potencializar o envolvimento dos indivíduos nas práticas culturais: esta afirmação em nada desmerece as demais práticas, como ouvir música, ler jornais e revistas, ver filmes e séries, por exemplo. A natureza da prática é que a diferencia, pelo investimento que ela requer. Nesse sentido, propus, no seminário CETIC/CPF (2017) a que me referi anteriormente, observar uma distinção entre *usuários* e *praticantes*.

Apesar do compartilhamento de conteúdos continuar estável (68%), o que, segundo os analistas da *TIC 2021*, pode estar relacionado ao alto uso de redes sociais no Brasil, apenas 31% dos respondentes declararam ter postado algum texto, imagem, foto, vídeo ou música autorais. Temos ainda 18% que criaram ou atualizaram *blogs*.

Foram 26% do total da população de 10 anos ou mais que criaram ou postaram na internet conteúdos de sua autoria, o que representa cerca de 48 milhões de pessoas (similar a 2019). Embora o perfil sociodemográfico destes indivíduos não escape de algumas das variáveis tradicionais que favorecem a adesão às práticas culturais apontadas pela sociologia da cultura — ou seja, alto grau de instrução, classes mais altas e sobretudo jovens —, um enorme horizonte cheio de desafios e de oportunidades, parcialmente desconhecido, mas promissor, se avizinha e permite que se aposte em novas inflexões no relacionamento da população com as atividades culturais, embora ainda não possamos nos regozijar com a chegada da desejada democratização das práticas culturais.

REFERÊNCIAS

- BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. *L'amour de l'art: les musées d'art européens et leur public*. Paris: Minuit, 1969. [Edição em português: *O amor pela arte: os museus europeus e seu público*. Trad. Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp / Zouk, 2003.]
- _____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BONNEWITZ, Patrice. *La sociologie de Pierre Bourdieu*. Paris: PUF, 1998.
- BOTELHO, Isaura. *Dimensões da cultura: Políticas culturais e seus desafios*, 2017, Edições Sesc, 1ª edição.. 2017.
- _____. “Desafios para a realização de pesquisa sobre as práticas culturais no universo das novas tecnologias da informação e da comunicação”. In VV. AA. *Pesquisa sobre os usos das tecnologias de informação e comunicação nos domicílios brasileiros 2017*. São Paulo: Comitê Gestor da Internet no Brasil, 2018.
- CERTEAU, Michel de (coord.). *L'invention du quotidien: 1. Arts de faire; 2. Habiter, cuisiner*. Paris: Gallimard, 1980. [Edição em português: *A invenção do cotidiano. 1 – Artes de fazer. 2 – Morar, cozinhar*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.]

- CGI.BR – Comitê Gestor da Internet no Brasil. “Novas Tecnologias e as mudanças que elas provocam no mundo social: o impacto das TICs nas práticas culturais dos indivíduos.” In _____. *Cultura e Tecnologias no Brasil: um estudo sobre as práticas culturais da população e o uso das tecnologias de informação e comunicação*. São Paulo: CGI.br / NIC.br, 2017.
- _____. *TIC Domicílios 2017*. Pesquisa sobre o uso das Tecnologias de Informação e Comunicação nos Domicílios Brasileiros. São paulo: NIC.br, 2018.
- _____. *TIC Domicílios 2021*. São Paulo: NIC.br, 2022.
- DONNAT, O. “Democratização da cultura: fim e continuação?”. *Revista Observatório Itaú Cultural*, São Paulo, n. 12, pp. 21-36, ago. 2011.
- OIC – Observatório Itaú Cultural. *Os públicos da cultura: desafios contemporâneos*. *Revista Observatório Itaú Cultural*, São Paulo, n. 12, ago. 2011.

AUTOGESTÃO DA MEMÓRIA: A EXPERIÊNCIA DA MUSEOLOGIA INDÍGENA ENTRE OS KANINDÉ NO CEARÁ

Suzenilson da Silva Santos - Kanindé¹

RESUMO

O artigo visa apresentar o conhecimento epistemológico entre o povo indígena Kanindé no estado do Ceará em torno de uma iniciativa museológica própria, autogerindo sua memória ancestral através da criação de um processo museológico indígena — “museu indígena” —, atuando em torno de gerações, assumindo um importante papel na luta e resistência do povo, tornando-se importante ferramenta de reivindicação de uma educação diferenciada, afirmação étnica e de luta em torno da demarcação do território indígena. Atualmente o envolvimento dos Kanindé neste processo coletivo gira em torno da organização de uma rede indígena de memória e museologia social, destacando-se um trabalho colaborativo e participativo entre uma diversidade de iniciativas museológicas indígenas brasileiras gerindo sua memória em torno da importância da consciência em preservar os saberes ancestrais.

Palavras-chave: Museu Kanindé. Museologia Indígena. Autogestão da Memória.

ABSTRACT

The article aims to present the epistemological knowledge among the indigenous Kanindé people in the state of Ceará around their own museological initiative, self-managing their ancestral memory through the creation of an indigenous museological process “indigenous museum” acting around generations assuming an important role in the struggle and resistance of the people, becoming an important tool for claiming a differentiated education, ethnic affirmation and struggle around the demarcation of indigenous territory. Currently, the involvement of the Kanindé in this collective process revolves around the organization of an indigenous network of memory and social museology, highlighting a collaborative and participatory work among a diversity of Brazilian indigenous museological

1 Indígena Kanindé. Doutorando em História Social pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Mestre em Humanidades pela Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro Brasileira (Unilab), Ceará. E-mail: mkindio@gmail.com.

initiatives, managing their memory around the importance of awareness in preserving the ancestral knowledge.

Keywords: Kanindé Museum. Indigenous Museology. Self Management of Memory.

O Museu Indígena Kanindé foi o primeiro museu indígena a ser criado, no Ceará, em 1995, e, concomitantemente, o segundo museu indígena no Brasil, pelo seu fundador, cacique Sotero. O criador do museu tinha como objetivo mostrar o índio à sociedade. Desde meados de 2011, o cenário do museu dos Kanindé vem chamando atenção principalmente por suas atividades realizadas em torno da educação escolar indígena e sua museologia indígena numa perspectiva coletiva.

Criado a partir da grande paixão do cacique Sotero em guardar e colecionar objetos que fizessem referência aos seus antepassados, seus costumes e modos de vida, o processo de formação do acervo se inicia ainda na década de 1990; portanto, concomitantemente ao processo de afirmação étnica dos Kanindé (1995). É anterior à criação da Associação Indígena Kanindé de Aratuba – AIKA (1998) e da luta por uma educação diferenciada (1999). Poderíamos afirmar que, entre os Kanindé, foi uma das primeiras experiências de afirmação da indianidade, pois foi criado “para contar a história do índio na sociedade” (Cacique Sotero).

Essa experiência se tornou referência no Brasil diante das diversidades de experiências museológicas não somente dos povos indígenas, mas de outras experiências, e também foi fundamental na discussão de construção de uma museologia indígena. Desde 1995, quando o cacique Sotero criou o museu Kanindé, o mesmo passou a ser um elemento essencial da identidade indígena do povo, numa perspectiva de construção coletiva, ao mostrar o próprio olhar do índio Kanindé sobre sua versão da história.

Funcionando a princípio em um pequeno quartinho ao lado da casa de seu fundador, o cacique Sotero, este sempre apresentava com muita emoção os objetos guardados dentro daquele pequeno espaço físico, mas de muita importância para os Kanindé. Foi através dele que as principais ações relacionadas à memória e ao patrimônio foram sendo desenvolvidas. Foi no antigo espaço do museu Kanindé que tudo começou: as formações, a limpeza dos objetos, a marcação e as outras atividades relacionadas ao museu e à escola diferenciada.

A reorganização do Museu dos Kanindé nasce do desejo de que as ações pudessem ser mais eficazes para contribuir, inclusive, na formação dos jovens estudantes da escola diferenciada. Pensando nessa perspectiva,

foi discutida a criação de um Núcleo Gestor e Educativo para o Museu Kanindé com o objetivo de delinear ações para o crescimento do papel educativo do museu.

Em 2023, o Museu dos Kanindé completa 28 anos, e o Núcleo Educativo da instituição está completando 12 anos de existência. Premiado estadual e nacionalmente por suas iniciativas em torno da museologia indígena, tem se tornado uma referência dentre os museus indígenas do Ceará e uma das principais instituições museológicas comunitárias brasileiras.

O espaço museológico dos Kanindé tem sido fundamental para aprofundarmos a existência de museus indígenas no Ceará, no Nordeste e no Brasil geridos pelos próprios indígenas, chamando a atenção principalmente para a sua autogestão museológica, formação de acervo, sua representação acerca do falar sobre si “dos índios para os índios”, da classificação dos objetos, tornando-se um modelo para uma etnografia própria, de fazer e de realizar um museu com a contextualização dos seus processos de apropriação de ações pelos Kanindé através do Museu Indígena.

A gente bota na parede desse museu tudo da cultura da gente. A gente guarda tudo que representa nossa nação, seja caça, armas, plantas nativas e documentos. Aqui a gente vive de agricultura. Planta o milho, feijão, a fava, a mamona, a mandioca. E principalmente a gente se alimenta da caça. Isso aqui é a peba! Nós temos muito peba aqui na nossa quebrada. O pé do gavião estragador de galinha. Ele é muito danado! Tem o pé do jacu. Esse é um pé de um veado. Nós temos muito ainda na nossa quebrada. Essa é a cabeça de um cassaco e esse outro é o tejo. Nós temos muito ainda e é muito gostoso! Esse é um gato maracajá. Essa é uma coruja. Isso aqui é um serra-pau. Ele derruba tudo que é galho. Ali é a cabeça de um bode. Isso aqui é uma casa de abelha. Isso ali é uma casa de formiga. Esse é um couro de mocó. Isso é uma asa de gavião. E isso é o nosso artesanato de madeira imburana (Cacique Sotero, 2021).

Foto 1. Fachada do Museu Kanindé.



Crédito: Suzenilson Kanindé, 2023.

O que aprender com um museu indígena? A museologia indígena que se constrói são formas de entender realidades indígenas diversas em torno de suas memórias, seus ecossistemas, seus territórios e suas cosmovisões dentro e fora do mundo. São experiências vivas, cheias de cores e de sabores, de interpretações, de maneiras de pensar a relação indígena vivenciada com a ancestralidade, tornando os objetos em formas, de tal maneira a reviver o mundo imaterial.

O destaque entre o processo que ocorre na diversidade museológica indígena é a concepção de uma museologia indígena que encanta, traz exuberância, percorre as coisas como entre os Kanindé no Ceará, de quem podemos tomar como ponto de partida as “coisas dos índios”, “as coisas dos velhos” e as “coisas da mata”, sendo esse um modelo investigativo que o povo utiliza para conceber o entendimento da vida dos pais e das mães, pois possuem nas variadas imagens da caça do mato a existência do que aconteceu com os antepassados, como um retrato de tudo aquilo que as gerações contemporâneas podem conhecer para vivenciar e fortalecer a identidade.

Compreendendo nossa noção a respeito da função social do museu indígena Kanindé, nos cabe entender como se dá essa magnitude “como” e “para” além de espaço físico, mais como espaço de luta, resistência e reafirmação étnica, um território sem normativas, pois o modelo de museu

elaborado pelos Kanindé torna-se lugar de memória, difusão da memória e rememoração de saberes, construindo coletividades.

Nesta concepção, partindo da ótica dos Kanindé, podemos entender outras iniciativas indígenas no campo museológico que têm construído seus espaços próprios, dando uma grande contribuição para a educação escolar indígena e para que escolas e museus possam dialogar em suas propostas e planos curriculares sobre como fortalecer e consolidar essa relação, através de projetos e ações comuns nos campos da memória e do patrimônio cultural, atuando para além e paralelamente à educação escolar indígena, no fortalecimento e na transmissão dos saberes, de cantos, de danças, de elementos da espiritualidade e dos modos de fazer, contribuindo de maneira eficaz para a valorização dos troncos velhos e do fortalecimento da identidade.

Tal território, sendo compreendido como um espaço vivo, o museu indígena que agrega rezadores, pajés, benzedores, parteiras, lideranças e ancestrais, passa a ser o lugar onde os troncos velhos narram suas memórias para as novas gerações, possuindo uma íntima relação com o território, pois suas atividades não estão restritas somente aos espaços físicos, mas aos lugares sagrados, aos ecossistemas, ao patrimônio cultural e aos sítios arqueológicos existentes nos territórios.

O que podemos aprender com a gestão da memória Kanindé é que, através da apropriação de objetos que fazem parte da sua memória no espaço museológico, eles têm o poder de ensinar suas histórias não apenas no passado, mas também no presente, destacando-se as lutas e as resistências empreendidas. Por isso, são lugares privilegiados para o registro da memória dos troncos velhos, possibilitando variadas trocas e intercâmbios entre os acervos e os integrantes dos museus indígenas.

O que significa este espaço museológico para o povo indígena Kanindé? O que eles dizem? Para que serve? De que modo seria possível pensarmos como essas ações contribuiriam com a materialidade da cultura indígena, da memória social de um pensamento “de si” e “sobre si” dos próprios Kanindé e de outras populações? Algumas vozes seriam importantes para se entender a criação e a notoriedade dos significados para os próprios povos indígenas neste contexto contemporâneo.

Foto 2. Exposição de objetos no Museu Kanindé.



Crédito: Suzenilson Kanindé, 2023.

Para mim, como um índio, como cacique, eu acho muito importante aquilo ali. Para quem? Principalmente, para o mais novo, os alunos, que aquilo ali é uma aula que, quando eles vão com os professores consultar a gente o que é aquele, eu sei explicar ou também alguma liderança mais velha sabe explicar o que é e quem utilizou aqueles couros ali. A gente comia a carne e fazia do couro, costura, come, deixa o tamanduá, o tejo, que mesmo que é está olhando para ele vivo, para mostrar que tinha e tem ainda pouquinho, mas ainda tem aquela caça ali. Porque se a gente não mostrar aquilo ali, pode, hoje, o mais novo dizer “o papai, o vovô ou tataravô, dizia que comia isso, pegava aquilo e a gente nunca viu um couro ou uma figura, da onde ele disse que tinha no museu”. Mas lá tem essa história e tem as coisas para quem quiser ver ou viver. Eles não estão vivos, eles estão mortos, mas é um morto-vivo. Para a sociedade, a gente mostrar à sociedade, que existia aquilo ali. E é um livro, nós não vê um aluno hoje, não estuda num livro? Nós também ensina o mais novo naquela coisas, que tem todo naquele quartozinho no nosso museu Kanindé, lá em Aratuba, no Ceará. Era isso (Cacique Sotero, 2021).

A museologia indígena criada pelo mestre da cultura cacique Sotero Kanindé se constitui como espaço de discussão para além da apropriação de objetos, sendo um espaço de resistência, de contato direto com os ancestrais, com suas formas de ensinar e aprender com os mais velhos, no qual as gerações indígenas contemporâneas têm a oportunidade de se conectar com as vozes identitárias e assumir uma condição social de profícua relação no futuro, pois o museu produz todo esse reavivamento entre as memórias, com suas formas de pensar, tornando-se essencial para demarcar esse território ancestral e educar.

O museu dos Kanindé tem representado formas de um pensamento decolonial entre a aldeia, e diversos povos, renovando e guardando a memória através das narrativas que estão relacionados com seus saberes sobre território, coisas e pessoas; sendo “coisas” as “formas” de concretizar o ser indígena na terra como ponte de fortalecimento para a relação com os mais velhos, conhecidos como troncos velhos ou guardiões da memória fortalecida pela ancestralidade.

A construção da identidade indígena dos Kanindé passa por lugares que se constituem da materialidade da diversidade sobre uma museologia própria, atribuindo sentidos no aprendizado dos museus à escola, às matas, aos roçados, às dinâmicas sociais das reuniões, dos seres das matas, das encantarias e das memórias que estejam no presente e que sejam capazes de difundir uma reflexão sobre o tempo passado e o tempo futuro.

A terra para os Kanindé se torna um território da coletividade. Além disso, é uma mãe, uma arte familiar, fonte de vida e de sobrevivência. Sem a terra, claramente perdemos a existência da vida. Esse lugar é onde nascemos e vivemos, por isso cuidar da terra tem uma grande importância na história e na resistência, consistindo na gestão da memória sendo do coletivo um fator importante para a vida em aldeia e devendo estar presente nas lutas em busca do fortalecimento dos direitos da igualdade da população indígena. Tudo o que a gente realiza deve ser no coletivo, pois todas as tomadas de decisão são definidas em grupo.

Como lugar sagrado da memória na história, o museu indígena transgride junto à luta pela terra, tornando-se fundamental na preservação da cultura e objetivando-se na tradição dos Kanindé como um lugar de fé, de esperança, de união entre parentes em agradecimento aos encantados e ao pai Tupã na conexão com as encantarias da natureza, onde a Mãe Terra se torna uma grande interlocução entre e para além do povo. A terra, partindo do princípio da coletividade, se torna de grande importância na afirmação étnica, principalmente na preservação das memórias dos antepassados, e o papel da juventude dentro desse processo de sentidos com as cosmologias dos valores entre o povo se torna fundamental.

Para compreender o museu indígena sob a ótica de seus protagonistas, neste caso os Kanindé, é necessário partirmos das referências do próprio povo percebendo os modos distintos como traçam genealogias e ressignificam suas experiências no interior de suas trajetórias históricas, situando-as como parte de cosmovisões e projetos de futuro. Esta atitude nos leva a escutar as vozes indígenas com mais atenção, voltando-a para suas experiências museais articulando suas realidades pelas quais constroem sentidos para as memórias vivas através da tradução das noções de “cultura” e “patrimônio” em seu espaço museológico.

A museologia indígena Kanindé é expressão social de uma museologia “indígena encantada”, resultante de traduções efetuadas de acordo com as cosmologias de entendimento do povo através das experiências de guardiões da memória que exercem a função de caciques, pajés e xamãs, sendo importantes mediadores e conectores do mundo espiritual para o contexto do museu indígena, “curadores” em espaços nos quais cosmologia e política da memória encontram-se fortemente entrelaçadas como expressões de uma ciência indígena, com suas formas próprias de conhecimento se materializando no campo da memória.

Os Kanindé têm buscado através da musealização com objetos, meios, técnicas e processos de representação cujo resultado tem sido um criativo encontro intercultural da memória, no qual se articulam diversos modos de tradução das concepções ocidentais de museus e patrimônios com processos pré-existentes de autogestão da memória própria associada às epistemes indígenas, as noções da temporalidade tornando maneiras específicas de instituir a memória social na mediação da relação com as dimensões do que é e como conceber sua relação com o passado/presente/futuro indígena.

O cacique Sotero Kanindé é um mestre da museologia indígena. Ele se tornou uma das maiores referências em relação aos processos de apropriação, na qual lideranças indígenas têm construído, através de uma criação ocidental, os museus; e atribuído traduções e recriações de sentidos a partir de suas próprias realidades. Criador do primeiro museu indígena no estado do Ceará e o segundo do Brasil, o cacique Sotero conjuntamente a

Nino Fernandes² (povo Tikuna do Amazonas), criador do museu Maguta (fundado em 1991), o primeiro museu indígena do Brasil, são dois pioneiros do movimento dos museus indígenas no Brasil e na América do Sul.

Foto 3. Mestre Cacique Sotero Kanindé.



Crédito: Suzenilson Kanindé, 2023.

2 Nino Fernandes foi o fundador do museu Maguta, do povo Tikuna do Amazonas, e teve grande relevância na sua trajetória, pois fundou o I Museu Indígena do Brasil, constituído por lutas e ideologias coletivas em torno da vida de seu povo e dos povos indígenas do Brasil. Nino participou de vários encontros nacionais de museus representando seu espaço museológico como ponto de memória nos fóruns nacionais de museus do Instituto Brasileiro de Museus Ibram. Nino nos deixou para o mundo dos encantados em fevereiro de 2018, logo após sua participação no III Fórum Nacional de Museus Indígenas realizado no povo Tabajara no Piauí, em outubro de 2017.

Sobre o início do movimento de museologia kanindé, Cacique Sotero nos explica que:

O que aconteceu é que eu achei uma pedra, eu Sotero, aí a gente chama ela de pedra de rutíl, eu cheguei em casa eu amostréi pra minha mãe aí ela foi e disse: Home Sotero guarde esta pedra, que ela é dos índios, ela é coisa véia dos índio, uma história, uma verdade da nossa etnia, que nós somos índios, aqui na nossa localidade há muitos tempos desde os meus conhecimentos, conhecido pelo meu pai e os meus avô, né?, eu num entendia bem o que era o índio, mais deixa que eu fui crescendo, fui ficando mais idoso, e aí fomos vendo a história, eu fui vendo a história indígena do índio, o que era no passado e vendo a história do meu avô, da minha avó, do meu pai, da minha mãe, eles dizendo que nós era de um povo indígena, até que aconteceu, que desta pedra que eu achei e guardei, que ela mandou eu guardar, porque um dia ia servir porque essas coisas véias são de índio, disse que quando a gente achava, guardava, pra depois a gente botar num museu, e eu não entendia bem o que era um museu, o que ela dizia era que era coisa antiga que a gente achava, até que enfim, quando foi em 1995, recebi uma carta da missão Tremembé que é da Maria Amélia que trabalhava com os índio Tremembé, pra eu ir uma reunião em Maracanaú em Fortaleza, essa pedra vai ser uma história. Eu fui botei ela em cima de uma mesa na minha casa, na sala, num quarto com aquela mente todinha, eu vou botar ela aqui mim mostrar os meninos e conta uma história, né?, e aí até que deu certo e ele hoje tá bem formado, ele foi crescendo, crescendo, eu tirei ele da minha casa, foi botado ele lá perto da escola indígena. E a importância deu falar da nossa Escola Indígena, pra mim o museu, como cacique e com a minha experiência, tem um grande valor, porque eu já vi e tou vendo os alunos eles estudando com a história do museu. A força deste museu, aconteceu porque através destas peças que a gente foi achando na nossa localidade, achando pecinha, achando cachimbo, telha grande que a gente achava nos mato, achava corisco, todas essas coisas, essas novidades, e os mais velhos dizendo que tudo isso era coisa velha que a gente achava, era dos índios, que eles passavam por aí e deixavam (Cacique Sotero, 2021).

Os conhecimentos do cacique Sotero estão entrelaçados entre seus saberes e suas técnicas, que estão envolvidas em torno de atividades sobre a caça e os seus modos de armadilhas, que criam um sentido especial na difusão da sua museologia indígena, pois é através dela que o mesmo

reelabora os saberes dos seus ancestrais, envolvidos com a natureza e com os seres que nela estão presentes, como os bichos, os animais, as plantas e os encantados deixando viva a interpretação do cacique sobre as coisas em sua especial classificação sobre os objetos no território museológico.

A museologia indígena do cacique Sotero traz na sua presença uma essência própria através de saberes e modos de contribuição com a continuidade da luta, que não é somente dos Kanindé, mas dos povos indígenas. Ela pode chegar a estabelecer relações concretas na reescrita da história numa perspectiva indígena que, através das narrativas dos guardiões da memória, se torna importantíssimas para as gerações vindouras.

Cacique Sotero tem empreendido as suas técnicas e conhecimentos ao longo de vários anos, aperfeiçoando suas práticas e modos de fazer em torno da sua museologia indígena, compartilhando e ensinando seus saberes e técnicas com as mais novas gerações do seu povo e de outros povos indígenas, pois, desde a sua ideia de criação do museu Kanindé, tem sido realizada formação em torno das gerações contemporâneas.

Cacique Sotero recebeu o título de notório saber em cultura popular em 2019, por ser reconhecido como um dos mestres da cultura do estado do Ceará “tesouro vivo”, concedido pela Universidade Estadual do Ceará (UECE). Uma iniciativa da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará em parceria com a universidade, dando assim o título ao Mestre Cacique Sotero como o mestre da museologia indígena, motivo de muito orgulho para o povo Kanindé e para os povos indígenas no Ceará.

Criar um núcleo gestor e educativo para o museu Kanindé sempre foi um sonho do Cacique Sotero que desde o início idealizava a formação de um grupo de jovens para gerir a memória e fortalecer a identidade indígena continuando o seu trabalho museológico. Em 2011 inicia-se um trabalho de elaboração da documentação do museu indígena Kanindé, onde o principal objetivo naquele momento era inventariar as peças, realizar a identificação dos objetos com sua classificação e marcação dos objetos no acervo.

Vivenciar essa experiência de contato com o museu indígena, potencializando os saberes, possibilita para a juventude uma percepção, uma autoafirmação da nossa identidade pra dizer que eu sou Kanindé, tenho um museu indígena na minha comunidade que tá muito mais próximo da gente, que conta a história do próprio povo, as vivências, os saberes, os conhecimentos, com tudo isso o diálogo se estabelece e transforma (Antônia Kanindé, monitora do Museu Kanindé de 2011 a 2022).

Esta equipe realizou o processo da documentação do museu dos Kanindé, o inventário participativo, a escrituração documental e o tombamento das peças. Foram os responsáveis por várias ações educativas no direcionamento para estabelecer o diálogo com o trabalho do museu e com o cacique Sotero. Foi a partir de 2016, quando vários alunos terminaram o Ensino Médio e tiveram que sair da comunidade para seguir outros estudos, que nasceu a vontade de formar um novo grupo, que denominamos segunda geração de monitores do museu Kanindé.

Foi através do Museu Kanindé que consegui crescer, tanto na comunidade quanto fora; em relação à vida profissional e educacional, contribuiu bastante para meus conhecimentos. Em relação ao início, onde e como tudo começou, não participei exatamente do início, entrei em um segundo momento de criação do livro de tombo e Inventário participativo e fui um dos monitores. O Museu Kanindé é de suma importância para a comunidade pelo simples fato de que ele mantém viva a história, cultura e identidade” (Nedson Gomes, monitor do Museu Kanindé de 2011 a 2016).

Esta turma passa por formações, entre elas a oficina Inventariando os Kanindé pelas trilhas da memória, ministrada pelo historiador João Paulo Vieira Neto, com o intuito de conhecer os locais de memória do povo, para estabelecer como essas relações se dão nas dinâmicas dos Kanindé em torno de seu território, como prática de aprender a museologia Kanindé e os Saberes do Cacique Sotero como metodologia de ensino e aprendizado das formas de pensar modos próprios de construir pensamentos.

Foto 4. Exposição permanente do Museu Kanindé.



Crédito: Suzenilson Kanindé, 2023.

A segunda geração de monitores do museu Kanindé seria responsável, entre 2016 e 2019, por inúmeras atividades de cunho educativo, social e cultural envolvendo a população local dos Kanindé entre várias gerações. O objetivo, ao criar a segunda turma de gerações de monitores era dar continuidade às ações e atividades que contribuíam no fortalecimento da organização comunitária do povo indígena Kanindé sempre em relação direta aos conhecimentos do cacique Sotero.

Com a pandemia de Covid-19, aceleraram-se os processos de comunicação em ambientes virtuais por meio de ferramentas digitais entre o povo Kanindé. A paralisação das aulas da escola indígena e das atividades da associação pelo fechamento do museu provocou mudanças drásticas em nossa vida comunitária.

As atividades escolares e museais passaram a acontecer prioritariamente por meio de plataformas de videoconferência. Dessa maneira, o uso das redes sociais, que já era bastante disseminado, principalmente entre a juventude, passou a ter cada vez mais uma função educativa. Rapidamente, uma realidade que parecia distante passou a fazer parte de nosso cotidiano. Ao longo de 2020, um dinâmico ciclo de atividades educacionais por meios digitais tornou as interações no espaço virtual o formato comunicacional predominante, o que denominamos Programa de formação da 3ª geração de monitores do museu Kanindé.

Foto 5. Cacique Sotero ministrando aula no programa de formação durante a pandemia de Covid-19, em 2021.



Crédito: Suzenilson Kanindé, 2021.

Estas ações formativas da terceira geração foram realizadas sob minha coordenação, com a orientação do Cacique Sotero e de outras lideranças tradicionais, com assistência de Antônia Santos e assessoria técnica de Alexandre Oliveira Gomes. Foram realizadas formações em diferentes áreas com o objetivo de promover o crescimento das mais novas sementes que afloraram nestes doze anos de trabalhos do Núcleo Educativo do Museu – Núcleo MUKA, Museologia Kanindé.

A terceira geração de monitores recebeu o nome de NUTIK – Núcleo Tecnológico da Informação Kanindé. NUTIK é a expressão nascida de um projeto de memória originário das matas do *Sítio Fernandes*, constituindo uma iniciativa de âmbito étnico-tecnológico voltada ao desenvolvimento de formatos inovadores de apropriação de ferramentas digitais e à implementação de processos comunicacionais virtuais de âmbito comunitário.

Pois é, vou falar agora um pouco vendo. O meu nome é Francisco Bernardo da Silva, apelido é sinhô, muita gente mim conhece só por sinhô mesmo. Tamo aqui junto e até na maior alegria, de ver que vai se formar outro grupo de jovens, porque desde o primeiro que nós acompanha

e tamo vendo uma grande vantagem, porque eles se preparam pra ajudar noutras passagem nossa, isso é muito bom, porque é um estudo que a gente sabe que é um estudo que a gente sabe que ta começando, e começo lá atrás, e já vai nos três grupos ali, e a gente fica morto de alegre porque sabe que eles estão aprendendo, como hoje a história nossa, muitos deles sabe, se não fosse isso que vinhece acontecendo, tava ainda com nós. E nós vamos ficando bem idoso, aí chega um tempo aí que num é mais conosco já é com eles e isso é muito bom que é a história, a cultura velha que tá passando toda para eles, pros jovens, isso é uma alegria pra nós. Por isso que hoje nós já estamos alegre porque já vai nos três grupo e nesses dois que já passou, já tamo vendo um grande resultado, e nisso esse outro grupo vai também, vai ser a mesma história, a gente vai saber que eles vão ajudar muito lá na frente, como hoje essas pessoas que tão acompanhando junto com nós, o que nós dizia, o que nós conversava nós mais idoso lá atrás, e hoje já está com eles, que hoje nós tamo acompanhando eles, sendo assim eles acompanha nós e nós acompanha eles (Francisco Bernardo, liderança Kanindé).

Durante as oficinas de saberes, foram realizadas ações educativas, culturais e formativas específicas de caráter teórico e prático, que objetivaram estimular a construção de diferentes conhecimentos, que promoveram nos/as monitores/as distintas habilidades, saberes e aptidões. Além do conjunto de trocas intergeracionais, as ações formativas foram associadas à realização de pesquisas individuais e coletivas em diferentes áreas do conhecimento, como história, antropologia, arqueologia, museologia, cultura digital, cartografia social e genealogia, entre outras.

A narrativa da juventude indígena Kanindé expressa diretamente o diálogo para visualizar o espaço do museu como um território em formação diante do espaço educativo e político cultural envolvendo movimentos sociais diversos em torno das lutas no território ancestral e na territorialidade sagrada. O movimento em torno da autogestão da memória envolve processos de construção social das memórias do povo em que as gerações aprendem e continuam a aprender com o mestre cacique Sotero e os demais guardiões da comunidade a serem também construtores de sentidos sobre o tempo passado/presente e futuro.

Fundamental na caminhada pela afirmação étnica, o Museu Kanindé, com sua filosofia e metodologia compartilhada da memória, tem contribuído para o enriquecimento cultural e valorização da cultura material e imaterial em suas ações educativas, que se tornaram práticas de formação cultural buscando sempre compreender o significado para novas lideranças, possibilitando conhecimentos que garantam sustentabilidade e bem viver na comunidade.

REFERÊNCIAS

- GOMES, Alexandre Oliveira. *Aquilo é uma coisa de índio: objetos, memória e etnicidade entre os kanindé no Ceará*. Recife: Editora UFPE, 2011.
- _____; VIEIRA NETO, João Paulo. *Museu e memória indígena no Ceará: uma proposta em construção*. Fortaleza: Secult, 2009.
- MARTINS, Suerdo Gomes; SANTOS, Suzenilson da Silva. *Pelas veredas da memória: história, afirmação étnica e organização comunitária entre os índios Kanindé*. Monografia (Licenciatura Intercultural Indígena Pitakajá) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2016.
- SANTOS, Suzenilson da Silva. “Museu Kanindé: Fórum de Conhecimentos a ancestralidade Indígena”. *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*, v.10, n. 19, jan./jun. 2021.
- _____. *Um museu indígena como estratégia interdisciplinar de formação entre os Kanindé no Ceará*. Dissertação (Mestrado Interdisciplinar em Humanidades) Unilab, Redenção, 2021.

OS PONTOS PARA AS MEMÓRIAS ORAIS DAS CULTURAS POPULARES TRADICIONAIS NA COMUNIDADE JONGO DITO RIBEIRO - CAMPINAS/SP

Alessandra Ribeiro Martins¹

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo, a partir da memória, história e oralidade registrados pelos pontos de jongo cantados na Comunidade Jongo Dito Ribeiro em Campinas–SP, apresentar uma breve reflexão sobre os impactos das políticas públicas e culturais para esta comunidade do segmento das culturas populares tradicionais de matriz africana, reconhecida como patrimônio cultural imaterial no Brasil. Aqui nos deteremos nos pontos antigos e atuais cantados por esta comunidade jogueira que, além de transmitir seus conhecimentos, revive sua memória do passado como estratégia de (re)-existência no presente, essencial para as novas gerações. O método utilizado será a *escrivivência* de Conceição Evaristo, com memórias organizadas a partir da experiência coletiva vivenciada nessa comunidade, dividida em três momentos: a recuperação do jongo, o processo de ocupação e gestão compartilhada da sede Casa de Cultura Fazenda Roseira e os desafios da pandemia de Covid-19 e dos ataques à cultura no Brasil.

Palavras-chave: Jongo. História. Políticas Culturais Populares Tradicionais. Matriz Africana.

ABSTRACT

The aim of this article is to, based on the memory, history and oral tradition registered by the *pontos* of Jongo sung in the Dito Ribeiro's Jongo Community in Campinas/SP, present a brief discussion about the impacts of public and cultural policies on this traditional African-heritage community. The present article will discuss both old and newer *pontos* sung by this *jogueira* community that, besides the transmission of knowledge, functions as a re-living of its memory as a way of creating strategies

1 Pesquisadora da Linha Matriz Africana no Grupo de Estudos e Pesquisas em Educação de Jovens e Adultos (GEPEJA) da Unicamp. Doutora no Programa de Pós-Graduação em Urbanismo da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC–Campinas), gestora da Casa de Cultura Afro Fazenda Roseira, mestre e liderança da Comunidade Jongo Dito Ribeiro (Campinas–SP) e mãe de santo umbandista no Centro de Estudos de Matriz Africana Mãe Cambinda e Cabocla Jurema (CEMA), Campinas–SP. E-mail: alejongo@gmail.com.

of (re)-existence of the present. That is essential for newer generations. As for the method, we'll make use of Conceição Evaristo's *escrevivência* along three moments of the community's collective organized memories: Jongo's recuperation, the occupation and shared management of Casa de Cultura Fazenda Roseira, and the challenges of the COVID-19 pandemic alongside the attacks to Brazil's cultural segment.

Keywords: Jongo. History. Traditional Popular Cultural Policies. African-heritage community.

INTRODUÇÃO

A cidade de Campinas–SP é considerada uma das últimas cidades a acabarem com o processo de escravidão no país. Essa fama vem tanto da agressividade e poder com que os seus senhores puniam seus escravizados como dos registros documentais que evidenciam a manutenção de práticas escravagistas em algumas fazendas do município até meados de 1900. É nesta cidade que, no ano de 1930, chega Benedito Ribeiro, vindo de Minas Gerais. Jongueiro, devoto de São Benedito e festeiro de São João, Dito chega a Campinas já casado com a campineira Benedita Neves Baltazar Ribeiro, e nesta família, que passa a residir no bairro de Botafogo, o jongo tem seu primeiro momento.

Dizem os mais velhos que as festas eram animadas e, além de jongo, samba de bumbo, fogueira, mastro e muita comida boa eram os temperos presentes. Após a morte de Dito Ribeiro, em 1964, outras atividades conduzem os festejos familiares, como o coral, os cânticos de aniversário, sarau e outras brincadeiras que marcam as famílias negras que usam das festas como forma de fortalecimento identitário e união entre as gerações. Mas o jongo adormece, sendo recuperado somente no ano de 2002, por sua neta Alessandra Ribeiro Martins, atual mestre e liderança da comunidade, que escreve este artigo.

Um dos maiores desafios da comunidade foi encontrar fragmentos da memória para a recuperação da época do jongo conduzido por Dito Ribeiro. Eram poucos registros documentais, quase nada de fotografias, e a oralidade estava fragmentada, mas a ancestralidade pulsante, com o apoio do artista, músico e compositor integrante da Associação Cultural Cachuera, o querido *in memoriam* Daniel Reverendo, e da Comunidade do Tamandaré em Guaratinguetá, demarcaram o novo momento desta retomada.

Outro elemento foi o vínculo com a umbanda, religião de matriz africana que reverencia os antepassados pretos velhos, indígenas, ciganos, entre outros, que fez com que a comunidade estivesse sensível aos sinais, de modo a acolher os pontos recebidos pelos jongueiros como algo especial. A relação entre a cultura e a espiritualidade, independente da religião e devoção de cada jongueiro, é um traço comum entre os povos e comunidades tradicionais, aqui chamadas de comunidades populares tradicionais, por entendermos que muitas destas, de jongo, se encontram em áreas urbanas, mesmo praticando suas tradições. Como apresentado na *Cartilha direitos dos povos e comunidades tradicionais* (2014), encontramos como definição que:

Os povos e comunidades tradicionais são grupos culturalmente diferenciados, que possuem condições sociais, culturais e econômicas próprias, mantendo relações específicas com o território e com o meio ambiente no qual estão inseridos. Respeitam também o princípio da sustentabilidade, buscando a sobrevivência das gerações presentes sob os aspectos físicos, culturais e econômicos, bem como assegurando as mesmas possibilidades para as próximas gerações (Cimos/MPMG, 2014, p. 12).

As culturas populares tradicionais, no Brasil, têm sido um dos remédios para as comunidades periféricas marginalizadas e uma luz para a produção e vida das culturas. Pois, quando uma sociedade sofre grandes traumas, sejam sociais, políticos ou econômicos, se torna evidente a necessidade de fundamentos *ancestrais* para a reestruturação de novos caminhos. Fundamentos estes que são praticados no cotidiano dessas comunidades.

Azoilda Trindade (2006) organizou valores que ela chamou de “afro-civilizatórios”, conceito que foi reatualizado por mim como “valores de matriz africana”, como um caminho para guiar o futuro da humanidade que se encontra precarizada. Esses valores são: Circularidade, Oralidade, Religiosidade, Energia Vital (axé), Corporeidade, Ludicidade, Musicalidade, Memória, Ancestralidade e Cooperativismo/Comunitarismo. Conforme definiu Martins (2017):

Matriz africana é toda herança ancestral cultural, territorial, monumental, linguística e organizacional, tanto em documentos e vestígios urbanos quanto na oralidade, transmitidos pelos negros africanos escravizados e preservados no território pela memória através

de manifestações, reinvenções e reterritorializações em Campinas em forma de grupos, marchas, cortejos, manifestações culturais, povos e comunidades tradicionais. Todas as manifestações têm como representação fundamental para sua existência e prática o compromisso com a transmissão de saberes, salvaguarda e preservação dessa ancestralidade africana, incluindo a luta permanente contra o racismo, discriminação e intolerâncias diversas (Martins, 2017, p. 10).

Na comunidade Jongo Dito Ribeiro, pela proximidade com a espiritualidade, o jongo foi acolhido como o novo caminho para todos que há 22 anos se dedicam à salvaguarda, prática e difusão desse saber ancestral.

Uma das mais importantes políticas na reestruturação desse segmento no Brasil foi a do patrimônio imaterial. O patrimônio cultural imaterial torna-se política pública implementável a partir do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial, com o decreto no 3.551 de 4 de agosto de 2000. Este, por sua vez, possibilitou a implementação das diretrizes para os novos horizontes conquistados pelos artigos 215 e 216 da Constituição Federal de 1988, que ampliaram a perspectiva do conceito de patrimônio cultural e passaram a reconhecer as culturas, em especial indígenas e afro-brasileiras, como fundamentais para o país:

Art. 215 – O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.

§ 1º O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional [...] (Brasil, 1988).

No artigo 216, a Constituição Federal determina que deve ser promovido e protegido pelo Poder Público o patrimônio cultural brasileiro, considerando tanto os bens de natureza material quanto imaterial — o jeito de se expressar, ser e viver — dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira:

Art. 216 – Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

I - as formas de expressão;

II - os modos de criar, fazer e viver;

III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

§ 1º O Poder Público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação. [...]

§ 4º Os danos e ameaças ao patrimônio cultural serão punidos, na forma da lei.

§ 5º Ficam tombados todos os documentos e os sítios detentores de reminiscências históricas dos antigos quilombos (Brasil, 1988).

Desde então, diversas práticas culturais, modos de fazer, manifestações e territórios passaram a ter como ferramenta uma política pública que reconhece o saber contido nas pessoas que as praticam. Nesse contexto, o Jongo do Sudeste se tornou Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil no ano de 2005.

O jongo é uma manifestação cultural da região sudeste, e suas origens estão vinculadas aos trabalhos dos escravizados nas fazendas de café do Vale do Paraíba. Seus precursores são os povos africanos que vieram como escravizados do tronco linguístico bantu da região de Congo e Angola, no período final do tráfico transatlântico, em 1850, e avanço da produção cafeeira do século XIX. Uma das marcas dessa expressão são os pontos metafóricos que, além de registrar e eternizar suas memórias, servem como estratégia de troca de informação e articulação, pois sempre há um falar e dois entender para quem não é praticante dessa manifestação.

Segundo as histórias, o bom jogueiro é aquele que tem grande compreensão sobre essas metáforas, e a brincadeira se dá em torno do cantar e do responder o ponto. Enquanto os pontos são lançados, os demais em roda batem palmas, repetem o refrão, e no centro da roda é onde a dança acontece. Na maioria das comunidades é sempre um casal ao centro,

sendo alternado com o termo “*sapeca iaiá*” ou “*sapeca ioiô*”². Os tambores são considerados os mais velhos e o elo dos jongueiros do passado com os jongueiros do presente, por isso são sempre cumprimentados ao iniciar a dança na roda de jongo. Atualmente, as crianças também participam das rodas, sendo elas a certeza da continuidade e salvaguarda do jongo.

O tema da diversidade de gênero também tem sido uma discussão presente nas comunidades jongueiras. Afinal, a abertura aos avanços da sociedade nas suas pautas inclusivas é uma atitude que fundamenta as práticas populares tradicionais, guiadas pelo acolhimento, respeito, generosidade e continuidade. Assim, as comunidades de jongo estão atentas às transformações e buscam acompanhá-las, ainda que essas novas pautas nem sempre sejam discutidas, mas simplesmente acolhidas sob o olhar atento dos mais velhos. São eles que mais evidenciam, com suas posturas singelas, experientes e tranquilas, que o novo cabe e é fundamental para a transmissão dos saberes.

Na Comunidade Jongo Dito Ribeiro, a relação intergeracional diária é o elo, o leme e o que faz com que as situações sejam superadas em harmonia. São os mais velhos e os mais novos que auxiliam os integrantes da geração intermediária a terem a dose correta entre ambos, realizando a ponte entre a experiência do velho e a ousadia do novo.

Tem que ter jongueiro novo oh lelé
Pois o Jongo não pode acabar
Cada jongueiro novo que nasce oh lelé
É o sol pronto para raiar...
(Ponto da Comunidade Jongo Dito Ribeiro, Campinas–SP)

2 Os pontos de jongo citados no corpo do texto — todos da Comunidade Jongo Dito Ribeiro, Campinas–SP — serão escritos em itálico e entre aspas duplas.

Figura 1. Crianças no Jongo Dito Ribeiro.



Fonte: Acervo da Comunidade Jongo Dito Ribeiro. Fotografia: Fabiana Ribeiro.

Olha a dança do Jongo gente
Como é que é
Quero ver você dançando, dançando com quem quiser
(Ponto da Comunidade Jongo Dito Ribeiro, Campinas–SP)

Figura 2. Jongo Dito Ribeiro.



Fonte: Acervo da Comunidade Jongo Dito Ribeiro. Fotografia: Fabiana Ribeiro.

Na pós-escravidão, o jongo passa a ser uma prática nas casas das várias famílias e comunidades negras. Ele é utilizado como forma cimento das relações comunitárias, memórias, articulação política, transmissão de saberes e principalmente fortalecimento identitário, já que em uma comunidade jogueira participam pessoas de várias famílias e contextos.

Espalhadas por São Paulo, Minas Gerais, Rio de Janeiro e Espírito Santo, essas comunidades jogueiras passam a compreender o que significa ser um detentor com a inserção da política de salvaguarda do patrimônio imaterial, bem como quais direitos esse reconhecimento lhes dá para além de um papel timbrado. Assim, a titulação do jongo como patrimônio cultural imaterial contribuiu para que essas comunidades ampliassem as suas relações com diversos setores, a fim de realizarem a salvaguarda de seu bem. Um dos maiores desafios dessa proteção é a salvaguarda de pessoas, já que elas detêm saberes múltiplos de acordo com sua territorialidade e especificidades de práticas. Isso, por sua vez, exige ações e políticas transversais ampliadas que vão desde questões de saúde e educação, até a seguridade de vida saudável aos mais velhos.

É sabido que uma das maiores reproduções históricas são as repetidas memórias de mestras e mestres que deixam grandes tesouros à cultura brasileira, mas morrem sem assistência à margem da sociedade, especialmente quando, além de pobres, são negros/as. A mudança desse cenário ainda é necessária, mas, com o avanço de políticas afirmativas, maior acesso à universidade, leis contra o racismo e ampliação do debate sobre a diversidade e identidade negra no país, algumas comunidades têm conseguido dar pequenos passos de grande importância e representação.

OS PONTOS COMO REGISTRO DA MEMÓRIA DO JONGO DITO RIBEIRO CAMPINAS-SP

Na minha casa, têm mirongá
Na minha casa, têm dendê
Pisa direito seu moço. Pisa direito êêê
Pisa direito seu moço. Pisa direito ê ê
No pilão de nhá Maria, têm mironga e têm dendê
Pisa direito seu moço. Pisa direito êêê.
Pisa direito seu moço. Pisa direito êêê.
(Ponto da Comunidade Jongo Dito Ribeiro, Campinas-SP)

Estávamos na gravação do segundo CD de jongo da Comunidade Jongo Dito Ribeiro, uma das comunidades reconhecidas pelo Instituto de Patrimônio Cultural e Artístico Nacional do Brasil (Iphan) como patrimônio cultural imaterial³, quando um de nossos jongueiros cantou com firmeza esse ponto de encanto, que ao ser ecoado animou toda a comunidade.

Na Comunidade Jongo Dito Ribeiro, onde sou a liderança, mestra e mãe de santo umbandista, os pontos são recebidos como uma inspiração e compreendidos como uma mensagem da ancestralidade, dos jongueiros antepassados, para nos dar encaminhamentos ou respostas às situações do momento presente. A autoria de cada ponto cantado é considerada coletiva, independente de quem o receba. A mensagem recebida é compreendida como um ensinamento, e a presença da comunidade, as experiências vivenciadas conjuntamente e a roda de jongo são elementos que permitem que estes pontos cheguem e a mensagem seja enviada.

Os pontos são respostas a várias situações. Dada a importância deles, seria fácil sintetizar e reconstruir a nossa linha do tempo somente com essas mensagens, já que como método, a oralidade registra um traço de ancestralidade africana e ecoa para o registro das nossas experiências vivenciadas em comunidade. *“Tava andando na beira do mar,/ quando vovô me disse vem meu filho vêm jongar./ Pois a angoma não pode parar,/ jongueiro que é jongueiro/ joga em qualquer lugar”*.

Hampâté Bâ (2013) afirma o quanto é importante preservar as raízes da herança ancestral para a construção dos saberes e da subjetividade dos seres através da palavra falada, ativando a memória e ressaltando o conhecimento acumulado ao longo da vida das comunidades tradicionais. No mesmo sentido, Pierre Nora (1993) mostra como é fundamental atentarmos para o papel que a oralidade desempenha no processo de memória de um período ou coletividade. Isso porque a oralidade reflete, entre outras coisas, a sociedade de seu tempo, bem como sua rápida assimilação no seio social (Nora, 1993). Como um exemplo desse processo, os nossos pontos reafirmam essas memórias e são estratégicos para a transmissão dos saberes de ontem para os que chegam à comunidade hoje.

Nos anos de 2002 a 2005, quando nos reencontramos com a prática jongueira, o ponto *“Um canto que ecoava... no tempo do cativo,/ nego cantava pra espantar seu sofrimento,/ no seu tambu ecoava seu tormento”* revelou as inseguranças de se recuperar uma tradição adormecida por mais de quarenta anos. Necessitou-se buscar as lembranças do passado

3 O jongo da Comunidade Jongo Dito Ribeiro foi inscrito no *Livro de registro das formas de expressão* do Iphan em 2005

e ressignificar o presente com jovens de diversos lugares, culturas e elos, não apenas pelos laços sanguíneos, mas também por afinidade.

Nesse período, tínhamos Gilberto Gil como ministro da Cultura⁴, e o segmento cultural era considerado uma pauta importante para o país. Com mais editais e incentivos em vastos setores culturais, inclusive para o patrimônio imaterial do jongo, foi um momento profícuo para a conclusão do inventário de registro do bem imaterial. Apesar da rede das comunidades jongueiras ser anterior ao inventário, a relação com o poder público, universidades e produtores culturais, que captavam elevados recursos para a produção dos Encontros de Jongueiros, esteve em alta com o registro.

A nossa comunidade de Campinas esteve presente no 8º Encontro de Jongueiros em Guaratinguetá–SP, em 2003, e na estreia como comunidade jongueira no 10º Encontro de Jongueiros na cidade de Santo Antônio de Pádua–RJ⁵, em 2005, quando todos receberam a titulação do Iphan como Patrimônio Cultural Imaterial. *“Olha aqui povo de fora,/ o que vou falar pra tu,/ nessa roda tem jongueiro/ mas também tem três tambaú/... ilaiê...ilaiê...ilaiê”*.

Assim, entre meados de 2005 e 2008, os avanços das políticas públicas culturais eram animadores, como no caso do Programa Cultura Viva, ativado em todo o país a partir dos Pontos de Cultura.

O Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania – Cultura Viva foi criado e regulamentado por meio das portarias nº 156, de 06 de julho de 2004 e nº 82, de 18 de maio de 2005 do Ministério da Cultura. Surgiu para estimular e fortalecer no país a rede de criação e gestão cultural, tendo como base os Pontos de Cultura (SCDC, s.d.).

Esse programa proporcionou encontros da vasta diversidade cultural e territorial através de conferências, encontros debates e, principalmente, com a participação da sociedade civil nessa construção.

Neste período, o Iphan, em parceria com o Programa Cultura Viva, cria a construção dos pontões de bens registrados. O Jongo do Sudeste foi uma das mais expressivas experiências dessa construção, reunindo jongueiros dos quatro estados do Sudeste e articulando vários segmentos de

4 Gilberto Gil foi Ministro da Cultura no primeiro governo Lula, e ficando no cargo de 1º de janeiro de 2003 até 30 de julho de 2008.

5 Para saber mais sobre os encontros de jongueiros, ver Martins (2021).

interesses da cultura em prol da consolidação do Plano de Salvaguarda. A incubadora desse projeto foi o Pontão de Cultura do Jongo⁶, sediado como programa de extensão na Universidade Federal Fluminense (UFF), que já tinha um vasto trabalho com as comunidades jongueiras no Rio de Janeiro.

A Comunidade Jongo Dito Ribeiro estava atuante nesse processo do pontão do jongo e internamente consolidava o deslocamento do poder dos tambores, até então sempre masculinos, para a inserção de lideranças femininas e pretas, que cantavam, tocavam e davam a direção da comunidade. E assim se deu a concretização do nosso “terreiro de galinha”, como brincamos internamente, e cantamos “*Quero ver pinto piano,/ quero ver pinto piá.../ no terreiro de galinha/ quero ver pinto piá*”.

Crescemos e aprendemos com os mais velhos de outras comunidades jongueiras, e nos inserimos na universidade. No ano de 2008, iniciamos a ocupação e luta pela salvaguarda e preservação da Casa de Cultura Fazenda Roseira, sede de uma fazenda do século XIX, que estava no processo de ser incorporada ao poder público municipal. Após sofrer depredações durante a transição da sede para o poder público, o que nos levou a denunciar o ocorrido, criamos uma mobilização cultural de caráter nacional para defender a sede. Assim, com o apoio de vários coletivos e de movimentos negros, buscamos defender e reivindicar o direito a esse território como espaço de referência das culturas, tradições, vivências e difusão da matriz africana em Campinas. Registramos esse momento cantando “*Na fazenda Roseiral/ o milho virou pipoca,/ eu com meu tambu na mão,/ sinhozinho não me toca...*”. Tambu é o nome dado aos tambores que tocamos na roda de jongo. Em algumas comunidades eles ganham outros nomes, e no nosso caso cada tambu tem um nome específico: o mais grave é o “trovão”, que faz a nossa frase e compasso rítmico; o médio é o “viajante”, que é o tambor brincante; e o mais agudo é o “candogueiro”, que faz a marcação da nossa dança e ritmo de nossos corações.

Muitas coisas aconteceram durante o processo de ocupação e defesa desse patrimônio, e toda a comunidade estava entregue e à disposição de lutarmos pela garantia desse espaço na cidade de Campinas. Esta era uma forma de reconhecimento das mãos, braços e corpos de nossos negros escravizados que passariam, através de seus descendentes, a contar as suas histórias e a contribuir não mais da senzala, mas sim da casa-grande.

O Pontão do Jongo, a aproximação do Iphan por meio dos técnicos e superintendências, as consultorias formativas nas reuniões de articulação

6 Para saber mais sobre o pontão de cultura do jongo, ver: <http://www.pontaojongo.uff.br/>. Acesso em: jul. 2023.

que aconteciam no Rio de Janeiro, a proximidade com vários órgãos e interlocutores culturais para a elaboração do plano de salvaguarda e a entrada na rede dos pontos de cultura nos fortaleceu e nos possibilitou visibilidade no setor cultural. Assim, fomos aprendendo a nos inscrever em editais municipais, estaduais e nacionais e passamos a compartilhar as nossas experiências com muitos apoiadores, que se engajaram em prol da defesa da nossa sede e nos orientaram tecnicamente para esse enfrentamento. Estávamos nos tornando conhecidos nacionalmente, e nossas festas tradicionais anuais atingiam grande público. *“Milho virou pipoca/ na fazenda Roseiral,/ quero ver jongueiro novo,/ quero ver jongueiro bom.../ quero ver jongueiro bom”*.

Entre os anos de 2011 e 2015, apesar de toda a tensão vivida durante a ocupação da Fazenda Roseira, finalmente foi oficializada pela Prefeitura Municipal de Campinas a permissão de uso para a Associação do Jongo Dito Ribeiro, transformando a Casa de Cultura Fazenda Roseira em sede da Comunidade Jongo Dito Ribeiro. Com o apoio da Superintendência do Iphan-SP e do Departamento de Patrimônio Imaterial (DPI), implementamos o primeiro Centro de Referência do Jongo do estado de São Paulo. *“Ventou, ventou sopro de felicidade,/ senhora Iansã dá o giro da liberdade,/ se eu fosse só jongueira/ eu já dançava noite dia,/ como sou filha de santo/ também canto a minha guia,/ ilaiê ilaiê ilaiê...”*. Acreditamos que foi a fé em nós e as parcerias que nos deram força e (re)-existência para essa conquista. Sentimos como se tivéssemos recebido a carta de alforria com os seus dois artigos, sem nenhum direito nem garantia. Mas, enfim, estamos livres para planejar a nossa casa de cultura afro de matriz africana.

Então, passamos a demarcar os nossos ideais, sonhos e propostas para enfrentamento da especulação imobiliária, que nos rodeava com velocidade, desconsiderando a nossa presença anterior. Muito se discute nos Planos Diretores o Impacto de Vizinhaça, mas na prática pouco ou quase nada se faz. Os novos prédios e bairros vão se consolidando, bem como as novas ruas, carros e quadras, porém, as pessoas que já estavam naquele lugar são desconsideradas. É violento dormir sob a paisagem de árvores, flores, animais e acordar cercado de prédios que tiram a luz do sol, cobrem o entardecer e impactam suas antigas referências de lugar. Lembro que, nos primeiros anos vivendo sob essas mudanças, parecia que ali não era mais o nosso território. Foram tantas mudanças que caberia um artigo só para falarmos e refletirmos sobre isso no âmbito das cidades e dos traumas emocionais que esse processo causa às pessoas moradoras de lugares alterados. Contudo sonhávamos: *“Trabalhei, suei, sangrei./ Do cativoiro*

e das correntes com fé eu me libertei./ Corri na mata, pé descalço estrela guia/ vou encontrar Palmares ver nascer um novo dia”.

Eu, como representante da comunidade à frente dessa luta, havia me tornado referência de liderança feminina negra, universitária oriunda do Programa Universidade para Todos (Prouni), graduada em história, bolsista da Capes, mestre e doutora em urbanismo. E eu, como todas e todos que atuam e vivem da cultura, vivenciei o caos que começava a assombrar a política nacional.

Ataques à cultura e desafios da pandemia de Covid-19

Perda de políticas públicas sociais, culturais, educacionais e o fatídico golpe realizado contra a primeira mulher presidenta do Brasil, Dilma Rousseff, em 2016, foi o início. A esperança por dias melhores seguia em nossos corações, porém, a tensão era perceptível nas comunidades, em especial a negra, que mais sofre frente às tempestades do racismo estrutural presente em todos os setores. Segundo Araújo, Souza e Cavalcanti:

No Brasil, país essencialmente miscigenado biológica e culturalmente, a *identidade étnica negra* tem assumido diversos significados. Portanto, entender-se como “negro” na contemporaneidade reflete o sentimento de pertencimento a um grupo étnico que abraça a ancestralidade africana, ou seja, se reconhece expoente de uma determinada cultura, aqui entendida como conjunto ou processo de desenvolvimento social de um grupo, um povo, uma nação, que resulta do aprimoramento de seus valores, instituições, crenças e comportamentos comuns a uma confraria.

Por outro lado, devemos perceber que muitas vezes o referido reconhecimento, isto é de laços de pertencimento, reflete uma construção política, social e cultural desenvolvida historicamente (Araújo; Souza; Cavalcanti, 2019, p. 99).

Trata-se, portanto, de uma construção e desenvolvimento que exige manutenção, cuidado e carinho, pois, ao nos identificarmos como membros da comunidade negra atuando coletivamente, sabemos que temos uma identidade comum, ainda que diversa em nossa individualidade. Ao estarmos conscientes de que a própria comunidade negra, na sua origem, vem de múltiplas etnias africanas misturadas na diáspora, tivemos que criar uma narrativa comum, principalmente pelas dificuldades causadas pelas diferenças em acesso e oportunidades.

Assim, muitas conquistas estavam perdendo espaço e sendo paralisadas. O patrimônio imaterial, que até então vinha avançando na sua atuação nacional e comemorava seus quinze anos de política de salvaguarda, perdeu prioridade no governo. Do mesmo modo, o apoio recebido através dos programas Mais Educação e Mais Cultura nas Escolas cai, e os recursos para as realizações de editais específicos às demandas do jongo nas superintendências diminuem, com consequências diretas para a concretização da educação do patrimônio imaterial como eixo transversal destas políticas. E vale destacar ainda a redução do reconhecimento de bens imateriais pelos municípios. Enfim, a nossa comunidade, ao ver que tudo ia ruir, cantou:

O galo canta, bem de cedinho,
galinha canta pia pintinho.
Piu, piu, piu.
Acorda galinheiro que o lagarto está de zóio nos ovo...
tá de zóio nos ovo,
Acorda galinheiro que o lagarto tá de zóio nos ovo...
tá de zóio nos ovo.
(Ponto da Comunidade Jongo Dito Ribeiro, Campinas–SP)

Entretanto, se nos anos de 2015 a 2017 os sinais de desmantelamento do segmento cultural foram dados, o pior ainda estava por vir. Parece piada, mas não foi, e se fosse piada, seria de péssimo gosto. Jair Messias Bolsonaro ganhou as eleições presidenciais em 2018, e o Brasil adoeceu. Viveu um momento em que o lagarto não estava apenas de “zóio nos ovo”, mas pegou os ovos e colocou o país de cabeça para baixo. Sofremos com ataques de *fake news*, com a desconstrução político-social, com racismo e preconceito. Ataques diários eram realizados pelo fascismo contra tudo que fosse associado à liberdade, ao respeito, ao direito de existir com integridade e diversidade, em especial aos setores da cultura. As diretrizes da direita bolsonarista, agravadas novamente pelo apoio de algumas ditas igrejas de certos segmentos religiosos, tiraram da lama posturas, ações e visões políticas que assustaram a todos que buscavam um país inclusivo e menos ignorante. Foi um grande retrocesso nacional.

Nos círculos acadêmicos e midiáticos, o Bolsonarismo tem sido interpretado como um fenômeno político derivado da presença e da influência do presidente Jair Messias Bolsonaro. Esse sufixo — “ismo” — designa algo que ultrapassa o personagem e abarca uma série de expectativas, percepções e visões de mundo que não se esgotam em sua figura.

Isso sugere que Bolsonaro se tornou o principal intérprete e o mais conspícuo mediador, no campo político, de um movimento recente, no plano das ideias e práticas, que atraiu significativo e diversificado contingente de brasileiros (Baldaia; Araújo, T. M.; Araújo, S. S., 2021, pp. 27-30).

Pautas que acreditávamos terem sido superadas no final da ditadura, como um marco caótico daquele período passado, foram retomadas e deixaram evidentes que um país que não prioriza a cultura, a educação e o desenvolvimento econômico faz uma sociedade vulnerável de entendimento. O medo se instalou na sociedade. Entretanto, nas comunidades populares tradicionais, que sempre tiveram as lutas como parte de sua existência, o desequilíbrio social se desdobrou em ações práticas de solidariedade, de união e de reinvenção de estratégias de sobrevivência.

Tivemos que aprender a lidar com as redes sociais e a fazer uso das tecnologias, mesmo limitadas na maioria de nossos territórios, como ferramentas estratégicas para nos cuidarmos a distância e organizarmos ações de apoio. Nossa prioridade foi o enfrentamento da fome, que assolou novamente a nossa sociedade, e a busca pelo equilíbrio mental.

É de manhã e o nego quer saber
Por que essa noite só meu barco não virou
É que na ponta da corda que ancorou, não morreu peso não senhor
Marrei machado de Xangô, marrei machado de Xangô
É que na ponta da corda que ancorou, não marrei peso não sinhô
(Ponto da Comunidade Jongo Dito Ribeiro, Campinas–SP).

Assim, entre 2019 e 2021, tivemos o desafio de encarar o início do governo Bolsonaro, que foi de extrema agressividade aos valores éticos e ao respeito humano. A reação a essa pressão foi feita, como sempre, por parte das mulheres que passaram a atuar no enfrentamento político com maior firmeza. A marcha das mulheres negras, por exemplo, foi um dos marcos simbólicos desse momento. Sua primeira edição nasceu em 2015 como uma reação ao golpe contra a presidenta Dilma, e desde então se transformou em um movimento permanente. “*No terreiro de vovó,/ galo não canta, pinto não pia,/ galinha quem manda.../ o dilelelele ohhh,/ lelelele lelelele,/ galinha quem manda*”.

A violência doméstica também cresceu nos índices de muitas cidades. O assassinato, em março de 2018, de Marielle Franco, vereadora do Rio de Janeiro, trouxe um calor a mais ao debate sobre representação, direito e a vulnerabilidade das mulheres que se permitem romper com as amarras que tentam nos impor diariamente. Sair da cozinha e assumir o púlpito é tarefa para quem tem coragem, articulação comunitária e muita fé. Qualquer movimento considerado fora do “tronco machista”, para aqueles que desprezavam as igualdades de gênero, os movimentos sociais democráticos, foi visto como afronta e contou com o incentivo do governo bolsonarista para reprimir qualquer reação.

Para piorar o cenário que já estava ruim, sofremos os impactos da pandemia de Covid-19, com milhares de mortes desde 2020. Lembro que o primeiro caso de morte por Covid-19 no Brasil foi o de uma empregada doméstica no Rio de Janeiro, no dia 26 de fevereiro de 2020, bem no meu aniversário. Inesquecível e assustador. E assim ficamos isolados, amedrontados e conduzidos por um governo que contribuiu para o aumento das mortes por rejeitar o uso de vacinas.

Tal opressão exigiu uma reorganização do setor cultural, em especial das culturas populares tradicionais, que tiveram que lidar com desemprego, descrédito da ciência, perseguição de artistas e um grande impacto no cancelamento direto da nossa atuação. O Encontro de Jongueiros Paulista, já na sua décima edição anual, foi paralisado, e a comunicação entre o poder público e a sociedade civil se tornou ainda mais vulnerável.

Com as dificuldades da pandemia e do governo Bolsonaro, eclodiram movimentos de (re)-existências que queriam intensamente contribuir com novos rumos para o nosso país, auxiliando na escrita de uma nova história com menos dores e perdas. Foram realizadas ações coletivas comunitárias, com destaque para as *lives* culturais, que foram um bálsamo de alegria, de criatividade e de alívio durante a pandemia.

Na noite em que se realizaria o Arraial Afro Julino do Jongo Dito Ribeiro de 2021, com as pequenas aberturas nas regras de sociabilidade e a vacinação em andamento, os poucos de nós, jongueiros e jongueiras, que estávamos juntos fisicamente em nossa comunidade acabamos dormindo ao lado da fogueira. Sentíamos saudade das pessoas, das comidas, das danças e de toda alegria sentida pela chegada de alguém à nossa Casa de Cultura Fazenda Roseira para compartilhar com a comunidade nas nossas realizações.

Esse ponto destrava a mente
Esse ponto não trava a língua
É na roda de jongo que o mundo gira,
gira meu mundo
É na roda de jongo que o mundo gira
É na roda de jongo que o mundo gira
E se o tempo fechar
a nossa estrela ainda brilha
É na roda de jongo que o mundo gira, aê família
É na roda de jongo que o mundo gira
É na roda de jongo que o mundo gira
(Ponto da Comunidade Jongo Dito Ribeiro, Campinas–SP)

Portanto, o setor cultural foi um dos que tiveram que criar estratégias de defesa aos ataques de Bolsonaro, que perseguiu o segmento e buscou inverter valores simples: da ética e da cultura da paz pela cultura da opressão, do medo e da indiferença. Foram situações inusitadas e desrespeitosas por parte desse governo, que gritamos cantando: “*pisa direito seu moço,/ pisa direito ê,/ no pilão de nhá Maria/ tem mironga e tem dendê!*”. É necessário pisar direito, seu moço! É necessário pisar direito na vida, nos sonhos, em nossas esperanças e realidades.

Mesmo com um país doente, a cura estava na cultura como um dos remédios. Logo, foram iniciadas as movimentações em prol da construção da lei que homenageou o grande letrista, médico, músico e compositor que morreu de Covid-19 em 2020, Aldir Blanc. Esta lei teve como propósito auxiliar com recursos públicos artistas de todo o país para retomarem suas atividades durante a pandemia, e foi o primeiro sinal de grande expressão e articulação política de caráter nacional para o setor cultural. A união dos diversos setores culturais em torno dessa lei se desdobrou em outra de grande importância: a lei que homenageou o ator, roteirista, apresentador e diretor Paulo Gustavo, mais uma vítima, entre tantos, que perderam a vida para a pandemia. A Lei Paulo Gustavo, como é conhecida a Lei Complementar nº 195, de 8 de julho de 2022, que “Dispõe sobre apoio financeiro da União aos Estados, ao Distrito Federal e aos Municípios para garantir ações emergenciais direcionadas ao setor cultural” (Brasil, 2022)⁷.

As dores nos auxiliaram a compreender a necessidade de praticarmos uma nova identidade cultural, pautada na percepção de que as diferenças dos segmentos e setores que compõem a cultura só sobreviverão se

⁷ Para saber mais, acesse: <http://portalsnc.cultura.gov.br/auxilio-cultura/lei-paulo-gustavo/>.

tivermos como princípio os pilares das culturas populares tradicionais: a partilha. Toda arte é criada e pode ser construída como uma inspiração individual, como um ponto de jongo, mas são de fato as realidades e situações à nossa volta que possibilitam essa conexão com as várias realidades.

A construção de identidades vale-se da matéria-prima fornecida pela história, geografia, biologia, instituições produtivas e reprodutivas, pela memória coletiva e por fantasias pessoais, pelos aparatos de poder e revelações de cunho religioso.

Porém, todos esses materiais são processados pelos indivíduos, grupos sociais e sociedades, que organizam seu significado em função de tendências sociais e projetos culturais enraizados em sua estrutura social, bem como em sua visão tempo/espaço (Castells, 2018, p. 23).

Então, o Brasil, com apoio dos setores culturais, buscou a retomada da sua identidade pacífica, acolhedora e sensível. Essa resposta veio através de muita luta nas urnas, em 2022. Foram apenas dois milhões de votos de diferença, sendo 49,1% para Bolsonaro e 50,9% para Luiz Inácio Lula da Silva, que assumiu o comando do país. Lula é novamente o presidente do Brasil, e somos conscientes dos grandes desafios que enfrenta, mas confiantes na retomada de um governo democrático, representado pelos ministros e ministras, que em sua maioria nos contemplam, e pelo plano de governo em andamento.

Se durante os últimos quatro anos todas as ações de salvaguarda de responsabilidade do Iphan, através das superintendências e do DPI, foram desarticuladas, agora as ações com as comunidades jogueiras começam a dar sinal de movimentação novamente. Nossa comunidade buscou em todos os momentos auxiliar na manutenção do apoio entre as comunidades e, em 2022, conseguimos trazer as lideranças jogueiras de São Paulo para participarem de nosso 20º Arraial Afro Julino, o primeiro após a pandemia. Nesse encontro festivo, realizamos uma breve avaliação das nossas comunidades e possíveis formas de restabelecermos as ações, já que durante pandemia nos falávamos apenas online.

Neste ano de 2023, estamos construindo uma Reunião Ampliada (RA), com o apoio da superintendência de São Paulo e com grande vontade de retomar as ações de salvaguarda anteriormente conquistadas. Em Campinas, *“O Clarim soou,/ anunciando a alvorada,/ é seu Ogum Mariô,/ fazendo a sua cavalgada,/ é seu Ogum Mariô,/ fazendo a sua cavalgada”*. Retomamos os roteiros afro-pedagógicos, as festas, as escritas em editais,

as formações e, principalmente, a alegria de estarmos juntos em comunidade e com possibilidade de sonhar com esperança. As parcerias com escolas, o retorno de atividades com o Sesc, por meio de vários profissionais que acreditam em nós e nos dão oportunidades de trabalho com remuneração digna, parcerias, entre outras ações, têm nos dado fôlego frente à ausência de investimentos permanentes para a nossa manutenção.

Os traumas dos últimos seis anos nos amadureceram como segmento da cultura. A percepção acerca do patrimônio imaterial e as relações entre as comunidades populares tradicionais nos deixaram mais atentos e sabidos que, em qualquer governo, gestão e/ou construção de novos paradigmas no universo da política nacional, é necessária a nossa participação ativa e o nosso acompanhamento. A cultura e a educação são os olhos do amanhã contra a ignorância que cega e abrem frentes contra a manipulação, mesmo quando pautadas em argumentos esdrúxulos como os debates sobre a “terra plana”, entre outras pautas que incentivaram a invasão no Planalto Central nos primeiros dias do governo Lula. Debates e situações lamentáveis que ainda integram a nossa sociedade racista, desigual e diversa. Por ora, seguimos cantando

Oi é no jongo que eu sou feliz,
Oi é os pontos que traz minha raiz,
Os pretos velhos me dão diretriz,
pra eu poder viver,
Viver viver sonhar,
Viver viver cantar,
Viver viver pra amar,
Viver viver jogar
(Ponto da Comunidade Jongo Dito Ribeiro, Campinas–SP)

Cachuera!

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Patricia Cristina de Aragão; SOUZA, Maria Lindaci Gomes; CAVALCANTI, Senyra Martins. “Oralidade, memória e patrimônio: o lugar das comunidades negras”. In GONZÁLEZ GUYER, M.; MARTINS, P. H.; WEISZ KOHN, C. B. (coord.). *Imaginarios sociales y memorias*. Buenos Aires: Teseo / Alas / Clacso, 2019. Disponível em: <https://www.teseopress.com/imaginariosociales/chapter/oralidade-memoria-e-patrimonio-o-lugar-das-comunidades-negras/>. Acesso em: jul. 2023.
- BALDAIA, Fabio Peixoto Bastos; ARAÚJO, Tiago Medeiros; ARAÚJO, Sinval Silva. “O bolsonarismo e o Brasil profundo: notas sobre uma pesquisa”. *Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura – Enecult*. Salvador: Enecult, 2021, pp. 27-30. Disponível em: <http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-568/132106.pdf>. Acesso em: jul. 2023.
- BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil*. Seção II – Da Cultura, Art. 215 e 216. Brasília: Senado Federal, 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/ConstituicaoCompilado.htm. Acesso em: jul. 2023.
- _____. *Decreto n. 3551, de 4 de agosto de 2000*. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d3551.htm. Acesso em: julho de 2023
- _____. *Lei n. 14.017, de 29 de junho de 2020*. Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020. Brasília: Senado Federal, 2020. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2020/Lei/L14017.htm. Acesso em: jul. de 2023.
- _____. “Lei Aldir Blanc de apoio a cultura é regulamentada pelo Governo Federal”. *Serviços e Informações do Brasil*, Brasília, 19 ago. 2020. Disponível em: <https://www.gov.br/pt-br/noticias/cultura-artes-historia-e-esportes/2020/08/lei-aldir-blanc-de-apoio-a-cultura-e-regulamentada-pelo-governo-federal>. Acesso em: jul. de 2023.
- _____. *Lei Complementar n. 195, de 8 de julho de 2022*. Dispõe sobre apoio financeiro da União aos Estados, ao Distrito Federal e aos Municípios para garantir ações emergenciais direcionadas ao setor cultural. Brasília: senado Federal, 2022. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/LCP/Lcp195.htm. Acesso em: jul. 2023.
- _____. *Sistema Nacional de Cultura*. Lei Paulo Gustavo. Brasília: Ministério da Cultura [s.d]. Disponível em: <http://portalsnc.cultura.gov.br/auxilio-cultura/lei-paulo-gustavo/> Acesso em: jul. 2023.
- CASTELLS, Manuel; PONCE DE MORAES, Thiago. *O poder da identidade*. Vol. 2. A Era da Informação: Economia, Sociedade e Cultura. São Paulo: Paz e Terra, 2018.

- CIMOS/MPMG – Coordenadoria de Inclusão e Mobilização Sociais. Ministério Público de Minas Gerais. *Direitos dos Povos e Comunidades Tradicionais*. Belo Horizonte: MPMG, 2014. Disponível em: <http://conflitosambientaismg.lcc.ufmg.br/wp-content/uploads/2014/04/Cartilha-Povos-tradicionais.pdf>. Acesso em: jul. 2023.
- HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. *Amkoullel, o menino fula*. Acervo África. São Paulo: Palas Athena, 2013.
- MARTINS, Alessandra Ribeiro. *Matriz africana em Campinas: territórios, memória e representação*. Tese (Doutorado em Urbanismo) – Pontifícia Universidade de Campinas, 2017.
- _____. (org.). *Resultados do Grupo de Trabalho e Gestão do Plano de Salvaguarda da Comunidade Jongo Dito Ribeiro de Campinas–São Paulo*. Campinas: Comunidade Jongo Dito Ribeiro, v. 1, 2018.
- _____. *Jongo e ancestralidade: salvaguarda e preservação sob olhar dos detentores*. V. 1. Campinas: Associação do Jongo Dito Ribeiro, 2021.
- NORA, Pierre. “Entre memória e história: a problemática dos lugares”. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, pp. 7-28, 1993.
- SCDC – Secretaria da Cidadania e da Diversidade Cultural. *Programa Cultura Viva/MinC*. S.l., s.d. Disponível em: <https://culturavivascdc.redelivre.org.br/programa-cultura-viva/>. Acesso em: jul. 2023.
- TRINDADE, Azoilda Loretto da. “Valores e Referências Afro-brasileiras”. In BRANDÃO, A. P. (org.). *A cor da cultura: Caderno de atividades, Saberes e Fazeres. Modos de Interagir*. Vol. 3. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2006.



ARTIGOS

INFLUENCERS, CREATORS E POSTS: PROPOSIÇÃO DE CATEGORIAS DOS CONTEÚDOS PUBLICADOS POR INFLUENCIADORES DIGITAIS

Issaaf Karhawi¹

RESUMO

O presente artigo², de caráter teórico, tem como objetivo principal apresentar uma proposição de categorias para a produção de conteúdo dos influenciadores digitais. Para tal, parte-se de mapeamentos anteriores, revisão da literatura da área e exemplos intencionalmente escolhidos para propor seis categorias de conteúdos: conteúdo horizontal; conteúdo íntimo; conteúdo coconstruído; conteúdo comunal; conteúdo transmídia e conteúdo plataformizado.

Palavras-chave: Influenciadores Digitais. Produção de Conteúdo. Plataformas.

ABSTRACT

This theoretical article aims to present a proposition of categories for the production of content by digital influencers. It begins by examining previous mappings, reviewing the literature in the field, and intentionally selecting examples to propose six content categories: horizontal content, intimacy content, co-creation content, community content, transmedia content, and platformized content.

Keywords: Digital Influencers. Content Production. Platforms.

1 Professora Titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista (UNIP). Doutora e mestre em Ciências da Comunicação pela ECA-USP. E-mail: issaaf@gmail.com.

2 Este trabalho amplia a proposta de categorização esboçada no artigo “Autenticidade, intimidade e coconstrução: mapeamento das características da produção de conteúdo dos influenciadores digitais”, apresentado em 2022 no Congresso Nacional da Intercom. Agradeço a Carol Reis pela revisão da proposição e pelas importantes sugestões de melhoria.

INTRODUÇÃO

Em trabalhos anteriores (Karhawi, 2022), mapeamos três principais características da produção de conteúdos dos influenciadores digitais: horizontalidade, intimidade e coconstrução. Na intenção de ampliar a discussão empreendida até aqui, o presente artigo apresenta uma proposição de categorias para os conteúdos publicados por influenciadores digitais. A partir de revisão de literatura da área e de exemplos intencionalmente escolhidos para ilustrar a discussão, o trabalho se apresenta a partir de um caráter teórico.

Compreender os tipos de conteúdos publicados pelos influenciadores digitais permite empreender análises desses perfis em diversas plataformas, como Instagram, YouTube e TikTok; além de possibilitar compreender quais são as características comuns — que se revelam na produção de conteúdo, mas que pressupõem uma atuação específica — que os influenciadores digitais compartilham. Ou seja, o mapeamento também pode direcionar para uma definição mais robusta de que tipo de conteúdo é comumente associado a um influenciador digital.

INFLUENCIADORES DIGITAIS E PREMISSAS DA PRODUÇÃO DE CONTEÚDO

Produção de conteúdo, criação de conteúdo, geração de conteúdo. Em uma leitura das obras do entusiasta digital Henry Jenkins (2009), que inauguraram parte dos debates acerca da “revolução digital”, essas expressões aparecem com frequência. Ali, a ideia de produzir conteúdo está associada à atividade de fãs e de sujeitos recém-imersos na cultura participativa, em que ferramentas de produção e de distribuição deixam de ser exclusivas da mídia tradicional.

Hoje, o discurso circulante sustenta que criar e/ou produzir conteúdo é parte de um tipo de atuação profissional nas plataformas de redes sociais, especialmente associada a influenciadores digitais — mais recentemente também chamados de *creators*.

No escopo dos influenciadores digitais, assume-se que há sempre produção de conteúdo. Trata-se de uma condição *sine qua non* para ser considerado um influenciador, neste cenário. Aqui, uma ressalva: quando falamos de produção de conteúdo, não há uma análise valorativa. Esse conteúdo pode ser desde fotos bem clicadas para o Instagram, posts em blogs, montagens divertidas no Facebook, até vídeos com edição profissional, textos especializados etc. (*idem*, 2017, p. 54).

Influenciadores digitais, portanto, envolvem-se de forma profissional com a atividade de produzir conteúdo para as plataformas de redes sociais. O aspecto profissional é decisivo no que se refere à diferenciação entre usuários comuns das redes — que também estão envolvidos com certa camada de produção de conteúdo e, até, em alguns casos, microcelebrificação (Vizcaíno-Verdú; Abidin, 2023) — e influenciadores digitais que vivem financeiramente da atividade. Ou seja, a produção de conteúdo dos influenciadores digitais é parte de um trabalho e prevê não apenas motivações intrínsecas — como o desejo de compartilhar as fotos de um belo pôr do sol nas férias —, mas motivações extrínsecas como a monetária.

Isso significa que há impactos externos no conteúdo que aparece no *feed* de um influenciador por conta da ingerência de marcas em parcerias comerciais (como os *publis*) e até a conformação das plataformas que definem limites técnicos, formatos e mesmo imposições via governança e algoritmos (D'Andréa, 2020). Ainda assim, de forma mais ampla, há premissas anteriores que amparam a atuação dos influenciadores digitais e se materializam no conteúdo. E é possível apreendê-las a partir de duas noções: autenticidade e horizontalidade.

Ainda nos debates inaugurais sobre a chamada revolução digital, acentuava-se a guinada hierárquica trazida pelas redes sociais digitais. À época, um conjunto de práticas e inovações “prometiam ‘democratizar’, ‘horizontalizar’ ou ‘descentralizar’ as relações interpessoais, a política, a economia” (*ibidem*, p. 13). Testemunhava-se a emergência de hierarquias planas (Castells, 2003), a integração horizontal de mídias e atores sociais distintos (Jenkins, 2009), a saída das relações baseadas em modelos verticais para outros mais horizontalizados (Burgess, 2021).

A lógica fundante do digital estava menos baseada no tradicional modelo de distribuição *broadcast*, um-para-muitos, e mais na distribuição um-a-um, muitos-para-muitos. Se, até então, o público entrava em contato com os produtos da mídia apenas no formato final da circulação — a notícia acabada, o filme produzido, a série veiculada —, o digital inverte essa lógica. Há uma saída da distribuição e uma entrada na circulação em que a mídia não é apenas objeto de recepção, mas de ação e uso.

Hoje, a suposta organização horizontal dos atores é colocada em xeque por conta da consolidação das plataformas — Apple, Google, Microsoft, Meta e Amazon — que, por meio de seus serviços infraestruturais, “centralizam cada vez mais atividades cotidianas e estratégicas” de governos, empresas e da sociedade civil (*ibidem*). Ainda assim, a produção de conteúdo dos influenciadores digitais segue marcada pela suposta organização horizontal dos atores e por uma disseminação mais interativa.

Influenciadores digitais são filhos da cultura participativa, da democratização das ferramentas de distribuição da mídia, do momento em que amadores adentraram os polos de produção. E, ainda que a plataformização produza sujeições dos influenciadores digitais às normas algorítmicas e governanças, a produção de conteúdo carrega ainda características de sua “história de origem” (Abidin; Karhawi, 2021).

Essa mesma suposição de horizontalidade faz com que influenciadores digitais articulem na produção alguns imperativos relacionados à autenticidade, temática que foi largamente debatida em trabalhos anteriores (Karhawi, 2021). O ponto central é que, em relações supostamente mais próximas entre produtores e audiências, influenciadores passam a oferecer aquilo que a mídia tradicional não oferecia: relacionalidade, intimidade e autenticidade. Influenciadores digitais já estabelecidos, e mesmo os aspirantes, empregam práticas de autenticidade para se tornarem mais *relacionáveis* frente a seus seguidores e gerarem certa *percepção de intimidade* na relação construída nas redes.

Essa prática poderia ser diretamente associada aos seus primos distantes, os blogueiros, com o emprego da escrita íntima e narrativas sobre si nos espaços dos blogs. Desse modo, busca-se uma autoexpressão autêntica que “é amplamente celebrada como parte da moeda da ‘realidade’, ligada à noção de individualismo criativo valorizado nas mídias sociais” (Duffy, 2017, p. 132, tradução nossa). Realidade e autenticidade são constantemente confrontadas com a mercantilização do *eu* do influenciador digital e com a entrada do comercial no espaço de produção de conteúdo pessoal. Ainda assim, a busca por intimidade, proximidade e autenticidade resulta em um valor essencial para os influenciadores, uma vez que lhes confere distinção frente a um mercado de anúncios e publicidades ainda baseados em uma distribuição *topdown*, impessoal e pasteurizada. Na *brand culture* (Banet-Weiser, 2012), quanto mais supostamente horizontal é uma relação entre públicos e enunciatários (seguidores e influenciadores), mais o ato enunciativo é reconhecido como autêntico e, conseqüentemente, confiável.

CATEGORIAS DE CONTEÚDOS PUBLICADOS POR INFLUENCIADORES DIGITAIS

Sob o cenário apontado até aqui, observa-se que influenciadores digitais, de forma tácita ou estratégica, lançam mão de categorias de conteúdo que contemplam tanto autenticidade quanto horizontalidade, em publicações estáticas, como fotos ou textos, e publicações dinâmicas, especialmente vídeos em formatos longos, curtos e temporários. Os próximos tópicos

apresentam uma proposição de tipos/categorias de conteúdos publicados por influenciadores. A articulação resulta de um diálogo teórico com a literatura do campo e da observação empírica de quase uma década de pesquisa (Karhawi, 2020). Ao longo da apresentação das categorias, alguns exemplos intencionalmente escolhidos serão apresentados para fins ilustrativos.

A) CONTEÚDO HORIZONTAL

A produção de conteúdo dos influenciadores digitais está baseada na noção de horizontalidade, fundante na emergência da cultura participativa. Ainda que grandes influenciadores, que conquistaram o título de celebridades, pareçam reproduzir uma lógica hierárquica na relação com seus seguidores, sobretudo no discurso prescritivo e no consumo aspiracional, ainda assim, essa relação se baseia numa suposição de proximidade e horizontalidade.

Isso porque a ideia de horizontalidade das redes emerge em oposição à de verticalidade, típica da mídia tradicional. Um conteúdo horizontal é aquele que prevê uma relação equilibrada entre influenciadores e seguidores, sem evidência de desníveis hierárquicos. Em trabalhos anteriores (*ibidem*), apontamos a existência de processos de legitimação pelos quais passam todos os influenciadores digitais. Trata-se de um momento em que os públicos reconhecem, ou não, credibilidade e reputação naquela oferta de conteúdo digital, de forma específica, e naquele espaço de enunciações, de forma mais ampla. Uma vez que a legitimação se dá a partir de trocas linguageiras (Charaudeau, 2012), há negociações em jogo, contratos tácitos de comunicação e trocas diárias entre influenciadores e seguidores.

Influenciadores digitais, especialmente aqueles dentro de nichos como moda, beleza, decoração, culinária lançam mão de estratégias discursivas que geram proximidade a ponto de serem lidos como “melhores amigos”, ao mesmo tempo em que demonstram alguma expertise, como saber fazer uma maquiagem ou dar dicas de faça você mesmo (Karhawi, 2020). Ou seja, ainda que exista um acúmulo de capital cultural frente aos sujeitos que integram esse mesmo grupo social — ou campo (Pedroni, 2015) —, influenciadores digitais mobilizam a ideia de horizontalidade frequentemente para que a expertise que os distingue de outros sujeitos da rede não seja compreendida como sinal de afastamento ou hierarquia.

Um exemplo dessa relação se revela entre os criadores dedicados ao universo da literatura, conhecido como *bookstam*, no Instagram, e *booktube*, no YouTube. Ao mesmo tempo em que se colocam como enunciatários

privilegiados, pelos livros aos quais têm acesso por conta das parcerias com editoras, por alguma expertise específica relacionada à formação em literatura ou mesmo pelo tamanho de suas audiências nas redes, esses *creators* também partem de relações mais simétricas com suas audiências quando conseguem estabelecer contratos enunciativos baseados no compartilhamento de sentimentos, percepções e a mais genuína recomendação (Scolari; Fraticelli; Tomasena, 2021).

Figura 1. Capas dos vídeos de Mell Ferraz e Isabella Lubrano.



**Próximas LEITURAS CONJUNTAS:
Vamos ler juntos?**

4,7 mil visualizações • há 11 meses



**O FANTASMA DA ÓPERA
(Cronograma de Leitura Coletiva)**

6,6 mil visualizações • há 2 semanas

Fonte: Canais do YouTube *Literature-se* e *Ler antes de morrer*.

Mesmo na ocasião de leituras coletivas feitas em canais do YouTube (Figura 1), por exemplo, não há ênfase na assimetria derivada de seu acúmulo de capital cultural (Karhawi, 2017), mas uma articulação mais próxima e pessoal. Mesmo *booktubers* que acumulam capital cultural não produzem conteúdos educativos prevendo uma assimetria de conhecimento. Há um convite para uma leitura coletiva feita a partir de uma premissa horizontalizada: os livros não foram lidos anteriormente e todo o percurso de leitura é compartilhado no YouTube, incluindo aprendizados, dúvidas e reflexões derivados do processo (Figura 1). Desse modo, gera-se uma percepção de que a relação não é hierárquica, o influenciador tenta articular um fluxo de comunicação oposto ao um-para-muitos, unidirecional. Por meio da horizontalidade, elementos como o sentimento comunal e a pessoalidade são acionados. Em outros segmentos, observa-se a mesma estratégia de conteúdo. A professora de língua inglesa Carina Fragozo (do canal *English in Brazil*) e a física Gabriela Bailas (do canal *Física e afins*) também partem de uma produção de conteúdo horizontal (Figura 2).

Figura 2. Capas dos vídeos de Carina Fragoso e Gabriela Bailas.



Fonte: Canais do Youtube *English in Brazil* e *Física e afins*.

Há um reconhecimento, por parte do público, da autoridade das *creators* em questão. Isso se dá tanto pelos títulos que acumulam, como as titulações acadêmicas de doutoras, quanto pelas negociações por meio do discurso, uma vez que “a autoridade acordada a um ou a outro não é natural e deve ser negociada” (Amossy, 2014, p. 21). Ter a autoridade como valor diz respeito a construir reputação a partir de um conteúdo específico. Neste caso, conteúdos sobre língua inglesa e sobre ciência. Uma característica importante na autoridade como valor nas redes sociais é a difusão de informação e a consequente “percepção dos atores dos valores contidos nessas informações” (Recuero, 2014, p. 114). Ainda assim, porém, evidencia-se uma produção de conteúdo que transita entre a autoridade e a proximidade — a suposta horizontalidade. Trata-se de uma forma de assegurar uma relação pessoal e direta com suas audiências.

B) CONTEÚDO ÍNTIMO

Para Abidin (2015), a relação entre influenciadores digitais e suas audiências pode ser entendida como *interconectividade percebida*, em que a intimidade é estratégia de negócios. A pesquisadora propõe a noção a partir de uma releitura da teoria das relações (ou interações) parassociais, de Horton e Wohl, dos anos 1950. À época, os autores discutiam como as celebridades tradicionais da mídia e especialmente locutores de rádios constituíam relações supostamente íntimas com seus ouvintes por conta de estratégias discursivas, como bate-papos informais ou trivialidades, incorporadas em seus programas (*ibidem*). No entanto, a organização hierárquica dos fluxos de comunicação da mídia tradicional não permitia qualquer tipo de reciprocidade nesse processo. De um lado, a celebridade lançava mão de *teatralidade* para se comunicar com os públicos; do outro,

as audiências assumiam ter acesso a algum tipo de autenticidade daquele sujeito célebre. No contexto das redes sociais digitais, as relações parassociais se rearticulam por conta da possibilidade de conexão/conectividade. Por isso, a noção de *interconectividade percebida*. Assim, a *teatralidade* deixa de ser marca da relação entre sujeitos célebres e seus públicos e é substituída pela intimidade, ou uma *percepção* de intimidade.

O mesmo é identificado por Reade (2020), que descreve como “os influenciadores digitais empregam práticas de autenticidade para promover relacionalidade e intimidade frente a seus seguidores” (p. 3, tradução nossa). Para tal, há três práticas empregadas pelos influenciadores (*ibidem*): publicação de imagens *cruas* (sem filtros ou edição); compartilhamento de histórias do cotidiano; conversas reais sobre temas considerados importantes para o público — no caso da pesquisa de Josie Reade, as conversas abrangiam temáticas como imagem corporal feminina e saúde mental. Essas revelações íntimas são facilitadas dentro do escopo dos influenciadores digitais que se inserem no segmento de *lifestyle*, assim como publicações de caráter publicitário são facilmente mescladas com excertos triviais da vida desses influenciadores. Em outros segmentos, a intimidade se organiza a partir daquilo que é visto como mais ou menos legítimo naquele espaço, mais ou menos autêntico.

Aqui, não se objetiva compreender as motivações intrínsecas dos influenciadores para a produção dos conteúdos. Ou seja, não há como definir se há ali a exposição de uma esfera privada, mais ou menos íntima. O que se observa, e nos interessa, são os “efeitos de verdade” (Charaudeau, 2012) produzidos a partir de alguns conteúdos. Os efeitos de verdade conferem credibilidade e direito à palavra, portanto, trata-se de um aspecto crucial na relação estabelecida entre influenciadores e seguidores. Ainda nos estudos de celebridades tradicionais da mídia, havia a urgência por descortinar parte da intimidade daqueles sujeitos célebres. A entrada no espaço íntimo das celebridades era o que mantinha a indústria da fofoca, por exemplo, em pleno funcionamento — assim como sustentava a dupla relação de projeção e de identificação com as estrelas do *starsystem*.

Portanto, o conteúdo íntimo é observável em publicações em que há uso de discurso testemunhal e em primeira pessoa (Greco, 2022) e em que a barreira entre o público e o privado parece se diluir (Saad, 2014). Observa-se um processo de exteriorização da intimidade, ou seja, a revelação de uma *extimidade* (Sibilia, 2008). Os regimes de visibilidade contemporâneos estimulam o compartilhamento da personalidade na rede. A nossa intimidade é cada vez mais externa, e lidamos com uma *extimidade* que precisa ser divulgada e compartilhada nas redes sociais digitais. A intimidade que se articula em uma tópica exteriorizada e não mais internalizada é premissa do regime de visibilidade do nosso tempo e, conseqüentemente,

das plataformas de redes sociais (Bruno, 2013). De forma mais coercitiva, tornar visível aquilo que costumava estar na esfera pessoal é mandatório para influenciadores digitais que mercantilizam a imagem de si. Assim, é possível mapear conteúdos bastante íntimos, como imagens do parto de um filho ou mesmo a tristeza da perda de uma filha (Figura 3); imagens cruas (Reade, 2020) que avivam uma relação autêntica entre influenciadores e seguidores.

Mas os parâmetros de intimidade são variáveis a depender de cada gênero da “influência digital”. Rios e Silva (2023) identificaram no conteúdo de influenciadores digitais indígenas uma categoria de posts *peçoais*: em que há publicações que não giram em torno da identidade indígena ou da alimentação e dos costumes dentro das comunidades, mas que revelam momentos de uma ida à academia de ginástica, por exemplo. Ou seja, há uma entrada do seguidor em uma esfera supostamente mais íntima. Em outro segmento, como o de *lifestyle*, por exemplo, o conteúdo baseado em intimidade pode ser o compartilhamento de um relato médico ou uma imagem em lágrimas, enquanto o conteúdo íntimo de um influenciador do nicho da educação pode ser o simples compartilhamento da vida fora da sala de aula (Vizcaíno-Verdú; Abidin, 2023).

Figura 3. Publicações de Lia Camargo e Professor Noslen.



Fonte: Instagram @liacamargo e @professornoslen.

Além disso, considerando que influenciadores digitais são centrais na economia das plataformas (Burgess, 2021), há constantes aprimoramentos das redes que parecem responder a características próprias dessa produção de conteúdo. O espaço dos *stories* do Instagram, por exemplo, é tido como aquele em que relações mais íntimas podem ser sustentadas pelo formato mais interativo, menos posado ou *instagramável*, da funcionalidade. Ali, criadores de conteúdo se sentem confortáveis para compartilhar detalhes da própria rotina (Leaver; Highfield; Abidin, 2020) e mesmo desabafo sobre a atuação profissional (Karhawi; Prazeres, 2022).

Não se deve perder de vista, no entanto, que a escolha por conteúdos pode passar por processos de ingerência, já que depende de uma edição intencional do influenciador que tem no conteúdo um espaço de performance de si nas redes (Sibilia, 2008) e também uma gestão de imagem com fins comerciais (Karhawi, 2021). As motivações para a publicação de conteúdos íntimos não são, exclusivamente, intrínsecas e podem ser cooptadas por motivações extrínsecas, como engajamento ou monetização de conteúdos que mobilizam afetos ou curiosidade — e até revelação da intimidade como estratégia de monetização de controvérsias (Goanta; Costa Bertaglia, 2023). Ainda assim, independente da motivação em jogo, o resultado é o mesmo: a construção de uma relação baseada em uma suposição de intimidade e não em teatralidade.

C) CONTEÚDO COCONSTRUÍDO

O conteúdo coconstruído contempla, igualmente, a horizontalidade e a intimidade. Uma comparação entre influenciadores digitais e celebridades da mídia tradicional aponta para uma particularidade da atuação dos primeiros: o polo de produção compartilhado. Se a origem da estratégia da mídia tradicional se dá, exclusivamente, no polo de produção e as audiências entram em contato apenas com o produto final, as estratégias dos influenciadores digitais são construídas também por produtor e audiência. Constantemente, seguidores são convocados para a participação. Não se exige presença apenas nos comentários ou nas funções de curtir e compartilhar, mas na construção do conteúdo. A coconstrução foi identificada por Abidin ao mapear a *autoridade de disseminação* mais interativa dos influenciadores digitais, em que os seguidores são convocados a opinar na produção de conteúdo e mesmo auxiliar nos processos de curadoria (Abidin, 2015).

Um exemplo corriqueiro de conteúdo baseado em coconstrução é visto no YouTube, nos vídeos em que criadores respondem às perguntas da

audiência (Figura 4). A premissa desses vídeos é justamente a de uma produção compartilhada entre criador de conteúdo e seguidores. Caso não haja participação dos públicos, não haverá, igualmente, vídeo. Portanto, a construção do conteúdo depende quase que integralmente da participação ativa dos seguidores com o envio de perguntas.

Figura 4. Capas dos vídeos de Evelyn Regly e Matheus & Rafael.



RESPONDI TUDO! #EVERESPONDE

192 mil visualizações • há 1 ano



Respondendo PERGUNTAS ALEATÓRIAS | Londrinando

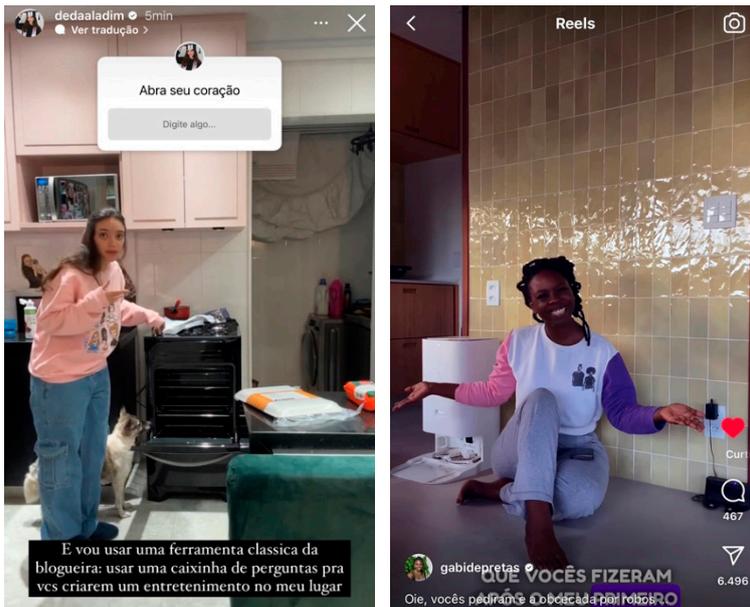
5 mil visualizações • há 5 meses

Fonte: Canais do YouTube *Evelyn Regly* e *Londrinando*.

Outros exemplos estão nos conteúdos feitos para os *stories* do Instagram usando a figurinha de caixinha de perguntas, funcionalidade lançada em 2018 pela plataforma³, em que os seguidores enviam perguntas para o influenciador que são respondidas (de forma anônima) pelos *stories*. A prática é tão comum que a influenciadora digital Débora Aladim, dona de um dos maiores canais educativos do Brasil, ironizou o uso feito da caixinha (Figura 5). O conteúdo coconstruído também se evidencia nas indicações de produtos, compartilhamento de dicas ou histórias a partir de pedidos dos seguidores. Não é incomum encontrar postagens que façam referência ao fato de os públicos “terem pedido muito” para saber de algo (Figura 5).

³ <https://about.instagram.com/blog/announcements/introducing-the-questions-sticker>

Figura 5. Story de Débora Aladim e reels de Gabi Oliveira



Fonte: Instagram @dedaaladim e @gabidepretas.

Em todas as situações exemplificadas aqui, a coconstrução resulta em uma percepção de que os públicos são imprescindíveis para a existência do produto final; seja um vídeo, seja um *story*, seja um post no *feed*.

O conteúdo coconstruído é ainda mais flagrante no TikTok. Em dezembro de 2022, a plataforma publicou um relatório em que discutia tendências de conteúdo para o ano de 2023⁴. Entre elas, uma força propulsora de tendência seria a nomeada “Community-Built Ideals” — ideais construídos em comunidade, em tradução livre. O TikTok compreende que esses conteúdos das comunidades se materializam em vídeos de rotina diária em que as audiências são convidadas a participar, como no #GRWM (Get Ready With Me), #ShopWithMe e #ComeWithMe⁵. Ainda, é comum encontrar vídeos em que os criadores do TikTok mencionam que foram muito marcados em um vídeo e, por isso, decidiram reproduzi-lo e comentá-lo em um *react*, como é o caso da maquiadora Camila Pudim e da nutricionista Bella (Figura 6).

4 Relatório *What's Next — 2023 Trend Report*. Disponível em: https://ads.tiktok.com/business/creativecenter/trend_article/online/whats-next-2023/pc/en?rid=ap8pd96etsd. Acesso em: 27 jun. 2023.

5 “Arrume-se Comigo”, “Faça Compras Comigo” e “Venha Comigo” são hashtags populares no TikTok.

Figura 6 — Captura de tela de vídeos do TikTok



Fonte: TikTok @camilapudim e @umabellavida.flex.

Novamente, há uma interferência direta dos públicos no conteúdo postado, e a resposta positiva por parte dos influenciadores — quando acatam as sugestões ou respondem às perguntas — estimula ainda mais a participação ativa e valida a sensação de uma construção conjunta.

D) CONTEÚDO COMUNAL

Uma comunidade virtual prevê relações sociais estabelecidas por grupos de pessoas “através da interação mútua entre os indivíduos, em um período de tempo, tendo a permanência [...] entre seus requisitos fundamentais” (Castells, 2003, p. 5). No desenho atual das plataformas, é difícil apreender o florescimento de comunidades (Poell; Nieborg; Van Dijck, 2020), uma vez que há modulação constante de comportamentos com fins de enclausuramento em bolhas egocentradas e não em comunidades (Silveira, 2018). Ainda assim, também é possível observar, sob a lógica das plataformas, “o desenvolvimento de um senso de identidade e de pertencimento em comunidades online [que] ocasiona uma espécie de reconhecimento datificado” (Borges; Elias, 2023, p. 7). E há outras interferências além daquelas das plataformas na concepção de comunidades digitais.

Em uma primeira leitura, influenciadores digitais têm seguidores, o que presumiria uma relação assimétrica em que não há reciprocidade dos laços, tampouco permanência. O volume de seguidores também evidencia

um acúmulo de capital social (Recuero, 2014), que os coloca em um lugar de distinção e diferenciação nas plataformas de redes sociais e frente aos seguidores. No entanto, influenciadores são líderes tácitos de comunidades: a afirmação se sustenta tanto no reconhecimento de que atuam como formadores ou líderes de opinião (Karhawi, 2017), quanto no fato de que mobilizam comunidades de interesse ao redor de si. Comunidades de interesse, ou comunidades de escolha (Castells, 2003), são aquelas que optamos por integrar e que se baseiam em afinidade/interesses, e não obrigatoriamente em localidade/permanência.

Cotidianidade, o conteúdo da rotina diária e o aspecto “mundano” do que é publicado por influenciadores constrói relações sociais baseadas em um senso de comunidade (Abidin, 2015). Além disso, por conta de sua “história de origem”, influenciadores têm uma espécie de dívida com seus públicos, uma vez que sua fama foi construída dentro de comunidades e não sob os mecanismos da indústria tradicional do entretenimento (*idem*, 2018).

Essa dívida vitalícia é paga diariamente em publicações de conteúdo comunal. O conteúdo em questão está em cada uma das tentativas de demonstrar — de forma mais ou menos genuína — horizontalidade, intimidade e pessoalidade, em uma relação que, potencialmente, pode se desdobrar de forma completamente oposta a essas premissas. Um grande influenciador, por exemplo, com milhões de seguidores vai, aos poucos, se distanciando da relação comunitária fundante da sua emergência nas redes. Ainda assim, o *sentimento comunal* prevalece, na medida em que há estratégias de amorismo calibrado (*idem*, 2017) e de gestão de visibilidade baseada na autenticidade (Karhawi, 2022) que recolocam o influenciador em contato mais próximo com a sua comunidade.

Mas, de forma mais específica, o conteúdo comunal é visto em postagens endereçadas diretamente aos públicos — momentos de agradecimento, diálogos francos, reforço de ideais que sustentam aquela comunidade em questão — e também no uso de *apelidos* para chamar os seguidores (o popular “seguimores” pode ser um exemplo), no uso de *jargões* em vídeos no YouTube e no TikTok ou mesmo em *piadas internas* compartilhadas com os seguidores mais “fiéis” (Figura 7).

Figura 7. Captura de tela dos *stories* de Marcela Laranjeiras.



Fonte: Instagram @casadebamba101.

E) CONTEÚDO TRANSMÍDIA

Entre os diversos segmentos em que influenciadores digitais podem atuar, é comum encontrar famílias-influenciadoras (*family influencers*) em que pai, mãe e filhos são produtores de conteúdo (Abidin, 2017). Nesse universo, há um envolvimento multiplataforma com os seguidores,

o que significa que cada uma de suas plataformas de mídia social e os vários canais em cada plataforma podem ser selecionados por motivos e conteúdos específicos. Esta é uma capitalização inteligente das normas comunitárias específicas [...] e vernáculos [...] de cada subcultura e comunidades de seguidores em diferentes plataformas (*ibidem*, p. 9, tradução nossa).

A atuação multiplataforma é uma prática presente também em outros gêneros da “influência digital”. Um exemplo é o do universo da moda. Ainda na passagem do blog para o Instagram, blogueiras de moda vanguardistas do Brasil precisaram lidar com a ideia de *complementaridade das redes* (Karhawi, 2020), ao decidir se o *look do dia* iria para o blog ou para o Instagram. De forma quase intuitiva, já à época, as blogueiras testavam a força de uma narrativa transmidiática nas redes.

Uma narrativa transmídia “desenrola-se através de múltiplas plataformas de mídia, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo”. (Jenkins, 2009, p. 138). O conteúdo transmídia, portanto, é aquele pensado para caminhar por diferentes plataformas. Influenciadores digitais preveem conteúdo transmídia em sua produção, logo na concepção. Observa-se, por exemplo, que há conteúdos próprios para canais no YouTube e outros restritos ao espaço dos *stories* ou aos vídeos curtos do TikTok. Não se trata de mera adaptação, mas de produções complementares em que cada “produto” oferece um ponto de contato distinto entre influenciador e seguidores. Também, o objetivo de um conteúdo que é desenhado para ser transmídia é “oferecer novos níveis de revelação e experiência” (Jenkins, 2009, p. 138), o que renova a fidelidade dos públicos, além de alcançar novos.

O conteúdo transmídia responde a exigências multiplataformas de um consumidor que transita e consome conteúdos distintos em plataformas distintas. Mas, também, mostra uma exigência de mercado: ao produzir conteúdo de forma profissional, influenciadores também são aconselhados a não depender de apenas uma plataforma e dividir esforços de produção entre várias (Glatt, 2022). Desse modo, consegue-se ficar menos à mercê das lógicas algorítmicas e governança de uma única *big tech*. Além disso, a atuação multiplataforma é bem-vinda para a ampliação do modelo de negócio dos influenciadores digitais, em outras palavras; ampliação das fontes de remuneração e monetização do seu conteúdo.

Ainda assim, a atuação multiplataforma materializa-se no conteúdo transmídia. E há coesão entre as narrativas concebidas; observa-se uma narrativa central, na plataforma de predileção do influenciador e de seus públicos, e outras narrativas complementares — que, embora interligadas à principal, são independentes e integralmente compreendidas quando consumidas sozinhas.

F) CONTEÚDO PLATAFORMIZADO

Até aqui, mostramos que há uma espécie de lógica midiática em jogo que se revela em publicações cotidianas de influenciadores digitais, seja em posts no Instagram, seja em vídeos no YouTube. Porém, como posto, não é possível desconsiderar o impacto das plataformas na concepção das publicações. As plataformas não são apenas mediadoras de processos comunicativos, mas definidoras desse processo. Seus impactos se evidenciam no que os pesquisadores dos Estudos de Plataformas chamam de governança: “[...] um conjunto heterogêneo de mecanismos e práticas de

ordem técnica, política, jurídica e comercial que regulam seu funcionamento” (D’Andréa, 2020, p. 43). A governança se materializa nos “termos de serviço” e nas “diretrizes para a comunidade” e é *percebida* diariamente por influenciadores e usuários quando identificam aquilo que podem ou não postar nas plataformas ou as condutas que devem ou não negociar nesses espaços.

Há diversas pesquisas dedicadas a compreender governança e influenciadores digitais, especialmente aqueles que se referem a *shadowban* ou mesmo outras penalidades algorítmicas como diminuição no alcance e entrega dos posts para os seguidores ou retirada de publicações do ar (Are, 2022). O ponto central é que, ainda que haja um registro por escrito das regras das plataformas, a relação com os usuários é marcada pela opacidade e assimetria de informação (Zuboff, 2018). Há uma norma algorítmica que rege o cotidiano das plataformas (Araújo, 2021) e, para compreendê-la,

[...] influenciadores digitais investem em *gestimation*, observando padrões de como agradar a plataforma para facilitar a sua visibilidade e aumentar a sua popularidade (Abidin, 2020). Para tanto, evocam um ‘imaginário algorítmico’: “percepções sobre o que é o algoritmo e como ele funciona” (Bucher, 2017, p. 40, tradução nossa). Além de se envolverem em ‘fofoca algorítmica’ (Bishop, 2019), a fim de moldar sua presença nas redes a partir daquilo que se imagina que a plataforma reconheça como relevante e apropriado. Ou seja, a fim de fugir de penalidades e mesmo hackear o algoritmo em busca de mais visibilidade, influenciadores digitais discutem cotidianamente acerca do funcionamento das plataformas e buscam, de muitas formas, ‘vencer o algoritmo’ [...] (Karhawi, Prazeres; 2022, p. 808).

Ao mesmo tempo em que há um poder exercido pelas plataformas em seus espaços, há igualmente espaço para negociações, adequações e até subversões por parte dos usuários e de influenciadores. Essas táticas são performadas a partir das *affordances*, outro conceito dos Estudos de Plataformas, que se refere aos “modos como usuários constituem suas práticas a partir das possibilidades políticas e materiais propostas pelos desenvolvedores” (D’Andréa, 2020, p. 49).

Esse preâmbulo revela como não há produção de conteúdo sem reconhecer o impacto das plataformas naquilo que se publica. Assim, há uma categoria que poderíamos nomear conteúdo plataformizado. Ainda que todos o sejam, denomina-se conteúdo plataformizado aquele que prevê

normas algorítmicas, governança das plataformas e *affordances*: “para manter altos níveis de visibilidade, *creators* têm que entender como envolver-se com cada recurso das plataformas, políticas, métricas da audiência e ferramentas de dados” (Burgess, 2021, p. 23, tradução nossa).

Nessa categoria de conteúdo, questões “técnicas” e não apenas criativas ou autorais são necessárias. Ao relatarem as mudanças na *timeline* do Instagram em 2016, Leaver, Highfield e Abidin (2020) identificaram que ter um post apresentado, ou não, no *feed* de um seguidor dependeria de aspectos como a frequência de publicações e o tempo que se passa no aplicativo. Não é incomum que influenciadores relatem a necessidade de postar diariamente e em grande quantidade para serem notados pelo algoritmo e terem seu conteúdo entregue para os seguidores (Arriagada; Ibáñez, 2020).

Assim, o conteúdo plataformizado é aquele que prevê consistência tanto *temática* quanto *temporal*. A primeira se refere à recorrência de um mesmo assunto nas publicações que permite não só a consolidação de reputação na rede, mas também um agrupamento temático dos conteúdos por parte das plataformas que, por meio de similaridades, indicam perfis, recomendam vídeos e apresentam posts em páginas como a *ForYou* do TikTok ou a *Lupa* do Instagram. A segunda se refere ao ritmo de publicações que, a depender da plataforma, é frequente e acelerado — com pouco intervalo entre um post e outro e com um grande volume de publicações. Ou seja, trata-se de uma temporalidade que escapa do controle de quem produz conteúdo.

Além disso, entre *creators* do TikTok, o conteúdo plataformizado comparece nas *trends*, ou seja, na participação em tendências como conteúdos virais, duetos, uso de memes de áudio. Cada plataforma sugestiona mais ou menos o uso de certas funcionalidades, dando pistas de uma certa “gramática” de uso. Portanto, o conteúdo plataformizado aponta certos limites dentro das plataformas ao exigir que se jogue sob certas regras o jogo da produção de conteúdo. Nesse contexto, é interessante observar como influenciadores reconhecem a importância de entregar para a plataforma aquilo que se imagina que ela queira — para obter visibilidade e alcançar seus públicos —, ao mesmo tempo em que também investem em conteúdos autorais e criativos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao cumprir o objetivo deste artigo — o de apresentar uma proposição de categorias para a produção de conteúdo dos influenciadores digitais —, expomos seis categorias:

1. *Conteúdo horizontal*: publicações que enfatizam o aspecto menos hierárquico da relação entre influenciadores e seguidores;

2. *Conteúdo íntimo*: publicações com registros da esfera privada com o fim de gerar uma percepção de intimidade junto aos públicos;

3. *Conteúdo coconstruído*: publicações em que os seguidores fazem parte, de forma direta ou indireta, do processo de produção dos influenciadores;

4. *Conteúdo comunal*: publicações que acionam um sentimento de pertencimento a uma comunidade;

5. *Conteúdo transmídia*: publicações idealizadas para caminharem por diversas plataformas tendo em vista consumos distintos dos públicos;

6. *Conteúdo plataformizado*: publicações alinhadas às normas das plataformas, critérios de governança, funcionalidades e ditames de ritmo e produção.

Espera-se que, ao final da leitura, o leitor tenha em mãos categorias que possa mobilizar em análises de perfis de influenciadores digitais em plataformas como TikTok, Instagram e YouTube. E não apenas mobilizá-las em trabalhos, mas também ampliá-las em novas proposições. Isso porque o exercício de categorização não tem qualquer intenção de esgotar o debate já que, na esteira de Henry Jenkins (2009, p. 39), sabemos que “tudo parece estar mudando ao mesmo tempo, e não existe um ponto privilegiado, acima da confusão, de onde eu possa enxergar as coisas” — muito menos dizê-las permanentes, imutáveis ou já resolvidas.

REFERÊNCIAS

- ABIDIN, Crystal. “#familygoals: Family Influencers, Calibrated Amateurism, and Justifying Young Digital Labour”. *Social Media + Society*, v. 3, n2, pp. 1-15, 2017. DOI: <https://doi.org/10.1177/2056305117707191>.
- _____. “Communicative Intimacies: Influencers and Perceived Interconnectedness”. *Journal of Gender, New Media, & Technology*, College Park, v. 8, 2015.
- _____. *Internet Celebrity: Understanding Fame Online*. Bingley, UK: Emerald Publishing, 2018.

- ABIDIN; KARHAWI; Issaaf. “Influenciadores digitais, celebridades da internet e ‘blogueirinhas’: uma entrevista com Crystal Abidin”. *Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, São Paulo, v. 44, n. 1, pp. 289-301, jan.-abr. 2021.
- AMOSSY, Ruth. *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2014.
- ARAÚJO, Willian Fernandes. “Norma algorítmica como técnica de governo em Plataformas Digitais: um estudo da Escola de Criadores de Conteúdo do YouTube”. *Fronteiras*, Porto Alegre, v. 23, n. 1, pp. 29-39, jan.-abr. 2021.
- ARE, Carolina. “The Shadowban Cycle: an autoethnography of pole dancing, nudity and censorship on Instagram”. *Feminist Media Studies*, v. 22, n. 8, 2022. DOI: 10.1080/14680777.2021.1928259.
- ARRIAGADA, Arturo; IBÁÑEZ, Francisco. “‘You need at least one picture daily, if not, you’re dead’: content creators and platform evolution in the social media ecology”. *Social Media + Society*, v. 6, n. 3, 2020.
- BANET-WEISER, S. *Authentic™: The Politics of Ambivalence in a Brand Culture*. Nova York / Londres: New York University Press, 2012.
- BORGES, Juliano Silva; ELIAS, Ivi Vasconcelos. “Vizinhas do Instagram: produção de sentidos sobre trabalho doméstico na comunidade online de donas de casa”. *Galáxia*, São Paulo, v. 48, 2023.
- BRUNO, Fernanda. *Máquinas de ver, modos de ser: vigilância, tecnologia e subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2013.
- BURGESS, Jean. “Platform studies”. In CUNNINGHAM, S.; CRAIG, D. (ed.). *Creator Culture: An Introduction to Global Social Media Entertainment*. Nova York: New York University Press, 2021, pp. 21-38.
- CASTELLS, Manuel. *A galáxia da internet*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso das Mídias*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2012.
- D’ANDRÉA, Carlos F. de Brito. *Pesquisando plataformas on-line: conceitos e métodos*. Salvador: Edufba, 2020.
- DUFFY, Brooke E. *(Not) Getting Paid to Do What You Love: Gender, Social Media and Aspirational Work*. New Haven / Londres: Yale University Press, 2017.
- GLATT, Zoë. “We’re All Told Not to Put Our Eggs in One Basket: Uncertainty, Precarity and Cross-Platform Labor in the Online Video Influencer Industry”. *International Journal of Communication*, v. 16, pp. 1-19, ago. 2022.
- GOANTA, Catalina; COSTA BERTAGLIA, Thales. “Digital Influencers, Monetization Models and Platforms as Transactional Spaces”. *Brazilian Creative Industries Journal*, v. 3, n. 1, 2023. DOI 10.25112/bcij.v3i1.3328.
- GRECO, Clarice. A retórica publicitária do influenciador digital nas tecnologias persuasivas. *Interin*, v. 27, n. 2, pp. 113-33. 2022. DOI: 10.35168/1980-5276.UTP.interin.2022.Vol27.N2.

- JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2009.
- KARHAWI, Issaaf. “Autenticidade, intimidade e coconstrução: mapeamento das características da produção de conteúdo dos influenciadores digitais”. In 45º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação — Intercom, 2022.
- _____. *De blogueira a influenciadora: etapas de profissionalização da blogosfera de moda brasileira*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2020.
- _____. “Influenciadores digitais: conceitos e práticas em discussão”. *Communicare*, São Paulo, v.17, ed. comemorativa, pp.46-61, 2017.
- _____. “Influenciadores digitais: o Eu como mercadoria”. In SAAD-CORRÊA, E. N.; SILVEIRA, S. C. *Tendências em Comunicação Digital*. São Paulo: ECA-USP, 2016.
- _____. “Notas teóricas sobre influenciadores digitais e Big Brother Brasil: visibilidade, autenticidade e motivações”. *E-Compós*, v. 24, 2021. DOI: 10.30962/ec.2182.
- _____; PRAZERES, Michelle. “Exaustão algorítmica: influenciadores digitais, trabalho de plataforma e saúde mental”. *Revista Eletrônica de Comunicação, Informação & Inovação em Saúde*, v. 16, n. 4, pp. 800-19, 2022. Disponível em: <https://www.reciis.icict.fiocruz.br/index.php/reciis/article/view/3378>. Acesso em: 27 jun. 2023.
- LEAVER, Tama; HIGHFIELD, Tim; ABIDIN, Crystal. *Instagram: Visual Social Media Cultures*. Cambridge: Polity Press, 2020.
- PEDRONI, Marco. “‘Stumbling on the heels of my blog’: Career, forms of capital, and strategies in the (Sub)Field of Fashion Blogging”. *Fashion Theory*, v. 19, n. 2, pp. 179-99, 2015.
- POELL, Thomas; NIEBORG, David; VAN DIJCK, José. “Plataformização”. *Fronteiras: Estudos Midiáticos*, São Leopoldo, v. 22, n. 1, pp. 2-10, jan.-abr. 2020.
- READE, Josie. “Keeping it raw on the ‘gram: Authenticity, relatability and digital intimacy in fitness cultures on Instagram”. *New Media & Society*, v. 23, n. 3, pp.535-53, 2020.
- RECUERO, Raquel. *Redes sociais na internet*. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2014.
- RIOS, Layana do Amaral.; SILVA, Cláudia. “Influenciadores digitais indígenas: o Instagram como mídia para manifestação identitária e ativista de indígenas da Amazônia brasileira”. *Brazilian Creative Industries Journal*, v. 3, n. 1, pp. 215-41, 2023. DOI: 10.25112/bcij.v3i1.3206.
- SAAD CORRÊA, Elizabeth. “Nem público nem privado: O determinismo das práticas de redes sociais na configuração de um ciberespaço híbrido”. In SOUSA, M. W.; SAAD CORRÊA, E. (org.). *Mutações no espaço público contemporâneo*. São Paulo: Paulus, 2014.
- SCOLARI, Carlos A.; FRATICELLI, Damián; TOMASENA, José M. “A Semio-Discursive Analysis of Spanish-Speaking Booktubers”. In CUNNINGHAM, S.; CRAIG, D. (ed.). *Creator Culture: An Introduction to Global Social Media Entertainment*. Nova York: New York University Press, 2021, pp. 75-95.

- SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- SILVEIRA, Sérgio Amadeu da. “A noção de modulação e os sistemas algorítmicos”. In _____; SOUZA, J.; AVELINO, R. (org.). *A sociedade de controle: manipulação e modulação nas redes digitais*. São Paulo: Hedra, 2018.
- VIZCAÍNO-VERDÚ, Arantxa; ABIDIN, Crystal. “TeachTok: Teachers of TikTok, micro-celebritism, and fun learning communities”. *Teaching and Teacher Education*, v. 123, pp. 1-17, 2023. DOI: 10.1016/j.tate.2022.103978.
- ZUBOFF, Shoshana. “Big other: capitalismo de vigilância e perspectivas para uma civilização de informação”. In BRUNO, F. et. al. (org.). *Tecnopolíticas da vigilância: perspectivas da margem*. São Paulo: Boitempo, 2018.

FOTOGRAFIA EXPERIMENTAL E ENGAJAMENTO POLÍTICO NA AMÉRICA LATINA

Ludimilla Carvalho Wanderlei¹

RESUMO

O texto discute a fotografia experimental abarcando suas dimensões técnica, estética e conceitual, compreendendo-a como forma de engajamento político na arte latino-americana. Utilizando os apontamentos filosóficos de Vilém Flusser (2011), revisitando as teorias essencialistas da fotografia (Bazin, 2017; Barthes, 2012; Sontag, 2004) e discutindo a estratégia de desobediência epistêmica (Mignolo, 2010) que propõe a revisão crítica do processo histórico da Modernidade ocidental europeia, defino o experimental como gesto criativo que desprograma o aparelho fotográfico, recusa as teorizações clássicas do meio e utiliza uma estética repleta de ruídos (Wanderlei, 2021a) para formular um discurso político, encontrado em trabalhos de alguns artistas latino-americanos.

Palavras-chave: Fotografia Experimental. Política. América Latina.

ABSTRACT

The text discusses experimental photography encompassing its technical, aesthetic and conceptual dimensions, understanding it as a form of political engagement in Latin American art. Using the philosophical notes of Vilém Flusser (2011), revisiting the essentialist theories of photography (Bazin, 2017; Barthes, 2012; Sontag, 2004) and discussing the strategy of epistemic disobedience (Mignolo, 2010) that proposes the critical revision of the historical process of Western European Modernity, I define the experimental as a creative gesture that deprograms the photographic apparatus, refuses the classical theorizations of the medium, and uses an aesthetic full of noise (Wanderlei, 2021a) to formulate a political discourse, found in works by some Latin American artists.

Keywords: Experimental Photography. Politics. Latin America.

1 Pós-doutoranda em Comunicação pela UFRJ (bolsista convênio CNPq/FAPERJ). Doutora em Comunicação pela UFPE. Professora do MBA Cultura Visual: Fotografia e Arte Latino-Americana (Unicap-PE), pesquisadora em fotografia e produtora cultural. E-mail: ludimillacw@gmail.com.

INTRODUÇÃO

Nos últimos anos, tenho escrito sobre fotografia experimental, ressaltando como sua conceituação se afasta de leituras consagradas nas teorias clássicas do meio e como a prática da experimentação em fotografia nasce com a própria tecnologia. Também venho tratando deste assunto através de aulas, em conversas com estudantes, outros pesquisadores, artistas, em espaços e eventos acadêmicos. Paralelamente, observo que há interesse pelo assunto fora da esfera acadêmica, dado o surgimento recente (ou a continuidade) de festivais e encontros, além do fato de que hoje, não soa estranho ouvir alguém afirmar que “faz fotografia experimental”.

Observando a produção contemporânea, notei que os diferentes processos, estéticas e motivações ou mesmo os conceitos presentes nas obras de artistas experimentais fazem deste campo um dos mais plurais da atualidade. Essa diversidade talvez tenha relação com o fato de que as definições para essas práticas tenham demorado a emergir de forma mais concreta, e que esses projetos não constituam exatamente um movimento organizado e com características estanques. Além disso, creio que a experimentação em fotografia pode ser mais bem conceituada após mudanças tecnológicas e poéticas que levam a fotografia a ser pensada não mais em termos de especificidade.

De fato, o que é experimental em fotografia apresenta mutações, instituindo-se como recusa ou desvio em relação a padrões de uso da tecnologia, a estéticas consagradas e à própria concepção do que singulariza o meio fotográfico. Essas três dimensões combinadas caracterizam os trabalhos em fotografia experimental, segundo os estudos que venho fazendo.

Neste texto farei uma reflexão sobre como esse conceito pode ser entendido a partir de suas componentes técnica, estética e conceitual, dialogando com outros referenciais teóricos que considero tratarem do mesmo fenômeno (mesmo que utilizando terminologias diferentes) e, por fim, indicarei caminhos para pensar especificamente o experimental como campo de produção fotográfica utilizado por artistas latino-americanos para discutir temas de relevância social, repensar processos históricos e agir politicamente.

1. TÉCNICA

A primeira questão no que tange aos processos experimentais é exatamente como as imagens são feitas. Ao contrário de um uso automatizado dos dispositivos de imagem, ou do esmero no domínio da técnica que

resulta em imagens perfeitas, a prática experimental se distingue pelo emprego de câmeras, químicos, aparelhos, materiais, *softwares*, em desacordo com os protocolos da indústria da fotografia. Cada artista desenvolve processos diferentes, alguns dispensam a própria câmera (como nos fotogramas e quimigramas), outros criam aparelhos artesanais, misturam técnicas fotográficas e pictóricas (como no Pictorialismo do século XIX), trabalham a partir de acoplagens entre tecnologias que tornam a imagem efêmera, projetada, montada, múltipla, à semelhança de pequenos filmes, aproximando fotografia e cinema.

Seja qual for a operação realizada, deve-se ter em conta que o tensionamento da técnica, do “aparelho” (Flusser, 2011)², tem um significado que ultrapassa a camada da materialidade, tomando a forma de uma reflexão sobre os limites da tecnologia, sobre a fetichização da máquina e de seu poder de reprodução do visível, e ainda da oposição entre o sujeito e a máquina. O aparelho é resultado da aplicação de conhecimentos científicos, sendo a fotografia o primeiro deles, e suas aplicações, as chamadas “imagens técnicas”. As imagens técnicas são produzidas através de uma mediação que se coloca entre o sujeito criador e o mundo concreto a ser representado. Essa mediação é a câmera fotográfica e difere do ser humano em sua própria natureza (maquinica, artificial), o que sugere algo fundamental para a teoria, a história e a estética fotográficas: se a imagem é criada através de processamento de base científica, estaria menos sujeita à interferência, a um tratamento interpretativo da informação, sendo assim capaz de reproduzir com mais precisão a realidade.

A fotografia experimental, ao desarranjar os protocolos técnicos do aparelho, propondo formas inusitadas de uso dos materiais e sistemas, acaba gerando imagens que bagunçam essa separação tão rígida entre ciência e ser humano, entre subjetividade e objetividade, denunciando a existência de um espaço de abertura do meio fotográfico, sujeito à intervenção criativa, como uma espécie de zona de contato em que as instâncias humana e maquinica se tocam e acabam se contaminando.

A experimentação também revela que a função documental da fotografia, uma ideia até de senso comum sobre o meio, é tributária de um momento histórico particular (com suas epistemologias, crenças e discursos visuais), podendo ser revista. Flusser chamou de “programa” esse conjunto

2 A filosofia de Vilém Flusser é evocada por outros pesquisadores e pesquisadoras que discutem as práticas experimentais ou buscam novas conceituações para a fotografia contemporânea, como, por exemplo, Lenot (2017), Fernandes Junior (2002), Zylinska (2017), Piper-Wright (2018).

de saberes que informam simbolicamente o aparelho. Seu questionamento é a base da prática experimental.

Revelando os traços da intervenção no funcionamento do dispositivo, marcas diversas que indicam a presença de uma força criadora, tais como tremulações provocadas pelo movimento do equipamento e do fotógrafo durante a captura, arranhões, riscos ou desenhos na superfície da imagem, a criação de formas descontínuas através do funcionamento não padronizado de um *software*, múltiplas ou longas exposições revelando temporalidades mais complexas que o instante, atestam as brechas no programa do aparelho fotográfico. É a partir delas que a fotografia experimental se desenvolve, subvertendo as normatizações do programa.

A questão interessante dos termos flusserianos (aparelho, programa e imagens técnicas) é que não devem ser tomados apenas em sentido técnico. São conceitos que possuem uma camada mais profunda de significado, permitindo entender a construção das próprias teorias e estéticas da fotografia, duas questões importantes para compreender a vertente experimental.

2. ESTÉTICA

Entender o programa da fotografia significa atentar para as remissões científicas, econômicas, políticas, ideológicas e estéticas que a permitem surgir enquanto tecnologia, percebendo nesse nível abstrato o significado das imagens (Wanderlei, 2020, p. 120). Há pouco indiquei que o caráter científico da fotografia deu a ela o status de duplo quase perfeito do mundo visível. Essa confiança na eficácia da ciência é parte da retórica da Modernidade que tem no modelo de desenvolvimento europeu ocidental, construído a partir de meados do século XV, e intensificado no século XIX, uma referência de progresso e visão de mundo. Essa retórica é sustentada por práticas, valores, saberes, ideologias, regras sociais e regimes visuais, influenciados por questões como o individualismo, o desejo de capturar o tempo, a representação descritiva, a objetividade, o capitalismo industrial, a divisão entre natureza e ser humano, bem como entre intelecto e corpo.

Esse contexto deu à fotografia certos usos e funções, atribuindo a ela concepções específicas alinhadas com os interesses e necessidades daquele momento histórico. A fotografia é uma “recodagem de textos da química e da ótica” (Flusser, s.d.), sua história está repleta de intrépidos inventores, curiosos e homens de negócios em busca do aperfeiçoamento de imagens do tipo realista, produzidas por equipamentos que vão se tornando mais fáceis de operar, ou seja, mais automatizados. Essas imagens registram

instantes temporais que escapam ao olho humano — aquilo que Benjamin (1985) chamou de “inconsciente ótico” — sendo por isso mesmo, extremamente valorizadas e utilizadas na medicina, no sistema jurídico, pela polícia, turistas e artistas.

Em uma sociedade regida por ideias como a precisão, a objetividade e o realismo, a tecnologia fotográfica foi entendida como aparato que deveria referir o cotidiano, o que por sua vez, levou à valorização de uma estética mimética e descritiva que se tornou dominante. Tal estética caracteriza a produção fotográfica desde seus primórdios, ao longo do século XX, e ainda hoje segue influente, mesmo na era das imagens geradas por algoritmos, como nos lembra Baio (2022).

Uma tradição figurativa e perspectivista que, segundo Arlindo Machado (1984), remonta ao Renascimento e desvalorizou experiências fotográficas mais abstratas, ficcionais, ambíguas, afirmando-se como função natural da fotografia (nos discursos de críticos, comentadores e de alguns artistas), quando, na verdade, suas marcas formais são construídas a partir de um modelo de pensamento específico, de uma época determinada. Imagens distorcidas, desfocadas, com sobreposições e montagens, pintadas, encenadas, efêmeras, de pouca definição e, mais recentemente, borradas, pixelizadas, de baixa resolução, fazem parte desse universo que a retórica de acuidade e reprodução do real pôs entre parênteses.

Os trabalhos experimentais apresentam justamente as características mencionadas acima (além de outras marcas formais), o que é possível verificar na prática dos fotogramas, fotomontagens, nas colagens digitais, no cruzamento entre imagens fotográficas e videográficas, nos processos de antotipia, quimigrama, na montagem de diversos negativos, no uso de equipamentos danificados ou fora de linha etc. Esses processos dão a ver estéticas repletas de ruídos (Wanderlei, 2021a) que se distanciam de um modelo de representação cuja premissa é capturar a realidade.

As poéticas adotadas pelos artistas buscam dar ciência de que não só existe uma instância que pensa, elabora e intervém na imagem, mas também afirmar que a atuação do próprio dispositivo é constrangida por dimensões históricas, econômicas, políticas, filosóficas e artísticas de seu tempo. Nos trabalhos experimentais, qualquer efeito de transparência atribuído ao aparelho fotográfico cai por terra, tornando-nos conscientes da camada ideológica da tecnologia.

3. CONCEITO

A fotografia experimental provoca fraturas na estética do real, que durante tanto tempo foi considerada pelos teóricos como a verdadeira ontologia do fotográfico. Diversos estudos influentes sobre o meio, e ainda hoje referenciados, confirmam os valores do pensamento europeu moderno. Entre os mais conhecidos estão, por exemplo, os escritos de Roland Barthes (2012 [1980]) e sua tese do “isso foi”, que vincula a imagem fotográfica com a captura de um instante que ficou no passado, bem como a remissão à ideia de memória (esta última uma função sobremaneira abalada pela fugacidade e vertiginosa circulação e descarte dos registros digitais).

A noção de objetividade, central para o fotojornalismo, a fotografia de identificação e a fotografia documental, foi apontada por André Bazin (2017 [1945]), como marca “essencial” do meio fotográfico, quando, na verdade, nem toda imagem fotográfica possui essa característica. A objetividade é resultado de um conjunto de escolhas formais (composição, iluminação, enquadramento, jogo entre quadro e fora de quadro), tecnológicas (tipo de equipamento, lentes, velocidade do obturador da câmera, abertura do diafragma da lente, ISO) e intencionalidades que se entrecruzam para produzir uma impressão de distanciamento entre quem fotografa e o objeto/indivíduo fotografado. Se tomada como ontologia da imagem fotográfica, ela corrobora uma suposta imparcialidade e reduz seu viés interpretativo, definindo e legitimando os campos de produção de sentido que mencionei há pouco, mas de modo algum a objetividade é algo inerente a toda imagem fotográfica.

Ou ainda, os trabalhos de Sontag (2004) e Dubois (2012), que indicaram a fotografia, respectivamente como “rastros de realidade” e “espelho do real”, também participam dessa fortuna crítica que apostou na relação estreita da fotografia com seu referente, transformando uma estética indicial na própria ontologia do meio.

Recentemente, essas teorias mostraram-se insuficientes para abarcar a amplitude de experiências, movimentos, formas de enunciação e hibridações que a fotografia sofreu, principalmente após a chegada das mídias digitais, a presença da videoarte, o boom da produção vernacular e de dispositivos autônomos (como drones e câmeras de vigilância), um cenário que se consolida a partir dos anos 1980. Assim, fica evidente que são necessárias ferramentas de análises mais abertas, que consigam dar conta da complexidade da produção imagética atual, e a fotografia experimental participa desse esforço de repensar as “teorias essencialistas” (Fatorelli, 2003).

Há alguns trabalhos que tratam da experimentação, ou mesmo da consagração de estéticas desvinculadas de uma indexicalidade: a pesquisa de Fernandes Junior (2002) sobre a fotografia dita “expandida”, “experimental” ou “manipulada”; a proposição da “poética dos erros” de Fontcuberta (2010); o trabalho de Lenot (2017) que classifica o experimental como avesso à “representação verossímil”. Eles revelam um processo de desgaste das teorias clássicas, forçado pela realidade da produção artística, mas isso não significa que somente agora existam obras que necessitem diferentes formas de abordagem teórico-crítica da fotografia. Reis Filho e Ciquini (2022) lembram que Moholy-Nagy já falava sobre o papel da experimentação para renovar a prática fotográfica, relativizando o compromisso de reprodução do real e valorizando a manipulação, seja dos materiais, durante a captura, seja no laboratório (considerando que seu horizonte de possibilidades era a imagem analógica, na primeira metade do século XX):

O inimigo da fotografia é a convenção, as regras fixas de “como fazer”. A salvação da fotografia vem da experimentação. O artista experimental não tem ideias pré-concebidas sobre a fotografia, ele não acredita que a fotografia é somente como ela é conhecida hoje, exata repetição e representação da visão costumeira. Ele não pensa que os erros fotográficos devem ser evitados [...]. Ele ousa chamar de “fotografia” todos os resultados que podem ser alcançados com os meios fotográficos com câmera ou sem, todos os resultados dos meios fotossensíveis a químicos, à luz, calor, frio, pressão etc. (Moholy-Nagy *apud* Reis Filho; Ciquini, 2022, p. 116).

Os autores dizem que hoje a questão principal não é mais o que o fotográfico é, mas sim “o que pode ser”, acrescentando que a fotografia é “um conceito em expansão, um campo que se reinventa e se reconstrói a cada nova obra” (*ibidem*), corroborando não apenas o pensamento de Flusser (2011, s. d.), mas do supracitado Arlindo Machado, bem como minhas próprias conclusões, agora já localizadas no campo do experimental (Wanderlei, 2021b, 2022).

Fernando Gonçalves (2018) propõe uma visada genealógica do meio, indicando que desde a primeira fotografia (século XIX) havia experiências criativas, contendas e disputas que sinalizavam a fotografia como um artefato complexo, cuja natureza é ao mesmo tempo técnica e expressiva (a despeito da leitura dominante sobre o compromisso mimético).

Assim, no momento em que se percebe quão restrita é a concepção da fotografia a partir apenas de um compromisso documental, nota-se que

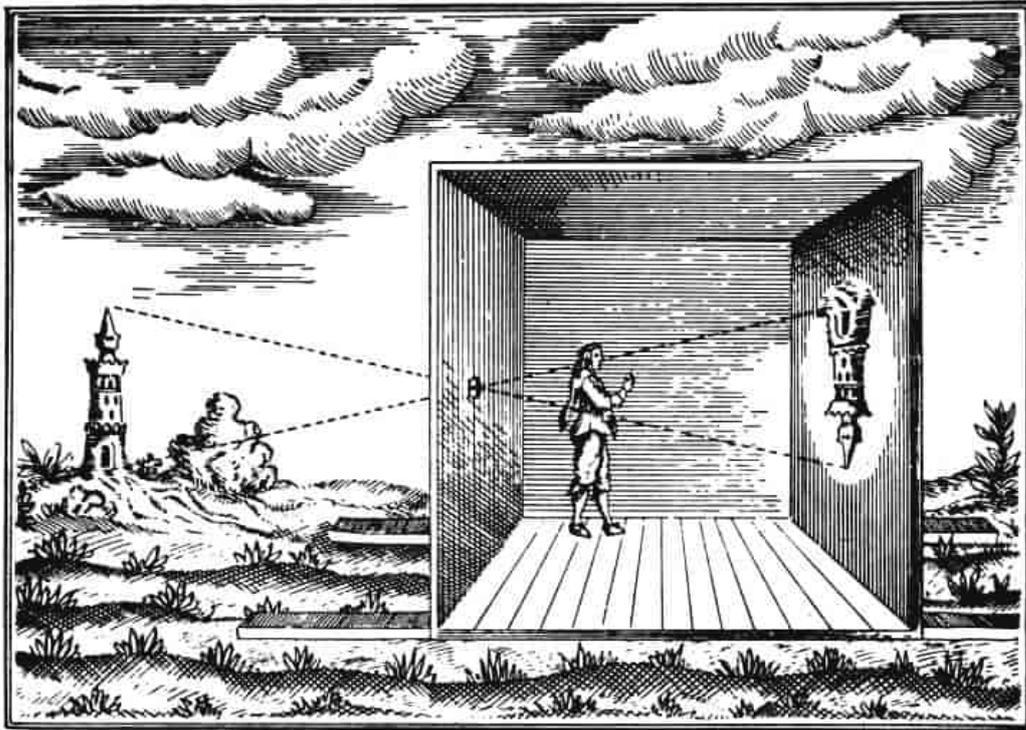
produzir imagens contra essa lógica pressupõe lidar com o risco de testar arranjos inusitados, chegar a resultados ainda não previstos, suscitando uma forma de fazer que repensa os próprios limites da técnica e da teoria (e consequentemente apontando novas formas estéticas).

Nesse sentido, afirmo que a vertente experimental da fotografia é uma das maneiras de pensar e exercitar o fotográfico que rediscute paradigmas clássicos do meio, confrontando a técnica e a estética, o que, por fim, significa estabelecer uma relação fortemente política com o dispositivo, não se dobrando aos protocolos do automatismo, da transparência do meio, de sua vocação para duplicar o real. Acrescento, ainda, que não estou categorizando o experimental como modo do fotográfico que se aparta totalmente da ligação com o real, mas que estabelece com ele relações mais complexas, ambíguas e assumidamente construídas, recusando a ideia da reprodução neutra. Esse ponto é essencial para discutir de que maneira a fotografia experimental pode ser uma forma de engajamento político na arte latino-americana.

4. AGENCIAMENTO POLÍTICO NA FOTOGRAFIA EXPERIMENTAL LATINO-AMERICANA

4.1 MODERNIDADE

Ao fazer a crítica do modelo de representação mimética, a fotografia experimental oportuniza uma revisão dos processos históricos e epistemológicos da Modernidade europeia ocidental, de onde se originam os valores que conferem ao fotográfico as funções de documento, prova, evidência, índice do real etc. Se lembrarmos que o modelo da câmera fotográfica é tributário não apenas estruturalmente, mas conceitualmente da *camera obscura* (Crary, 2012), pois ele se baseia na ideia de uma imagem construída de forma autônoma em relação ao sujeito, encontraremos justamente a situação, passível de crítica do dispositivo e de suas regras técnico-expressivas dominantes, que motiva a experimentação. Desprogramar o aparelho é revelar a falácia dessa cisão rígida entre máquina e sujeito, que nega o poder deste último para interferir sobre a imagem.



Camera obscura do século XVII e processo de formação da imagem por projeção, sem interferência do ser humano. Autor desconhecido. Licença: Creative Commons

A *camera obscura* já possibilitava oticamente o advento da fotografia que se consolida quando o problema da fixação química da imagem é solucionado (no século XIX)³, segundo Machado (1984, p. 31). O autor menciona ainda um dado importante para a perpetuação da “gênese” objetiva da fotografia: o desenvolvimento da perspectiva artificial (ou central, geométrica, renascentista). Como a imagem formada na *camera obscura* era desfocada e pouco definida, a perspectiva artificial funcionou como código que “arranjou” a imagem de modo que ficasse “inteligível (segundo os parâmetros de intelegibilidade predominantes na época)” (*ibidem*, p. 32). A perspectiva artificial organiza o espaço da representação de acordo com premissas de realismo e objetividade que não necessariamente correspondem a uma simulação do modo como, realmente, nós, seres humanos, vemos as coisas. Na verdade, a perspectiva artificial, como qualquer modelo de representação, é arbitrária e construída, porém foi naturalizada como regra de construção na pintura e depois na fotografia. Soma-se a isso a invenção de lentes (sugestivamente chamadas até hoje de “objetivas”) que refratavam a informação luminosa que chegava à *camera obscura* produzindo automaticamente uma representação (*ibidem*) que simulava em uma superfície bidimensional uma realidade tridimensional.

³ Imagens produzidas com o auxílio da luz, portanto, imagens fotográficas, já eram produzidas desde o século XVII, mas nessa época ainda não era possível fixá-las em uma superfície, ou seja, torná-las permanentes.

Para o homem do Renascimento, a *perspectiva artificialis* significou o descobrimento de um sistema de representação “objetivo”, “científico” e portanto absolutamente “fiel” ao espaço real visto pelo homem; mas veremos logo a seguir que o que eles conquistavam era um espaço fictício, fruto da positividade científica e das reformas político-sociais em andamento nas imediações do século XV (Machado, 1984, p. 64).

Toda a argumentação do teórico brasileiro nos ajuda a compreender a vinculação da tecnologia fotográfica a uma ideologia que possui temporalidade e identidade determinadas, desmontando a ideia de sua isenção ou neutralidade. O século XV marca o início da Idade Moderna, deixando para trás a Idade Média. A transição de um período ao outro significa não apenas uma passagem temporal, mas uma verdadeira mudança de concepção do mundo. O ser humano, em detrimento de Deus, será “a medida de todas as coisas”. O conhecimento válido será construído por esse homem racional, pensador, e que busca respostas na experiência empírica, na observação dos fenômenos do mundo. O poder político é transferido das mãos da Igreja Católica para o Estado. O sistema feudal, de relações entre suserano e vassalo, é paulatinamente substituído pelo capitalismo mercantil, em países como Espanha, Portugal, Inglaterra, França e Itália. A filosofia de Descartes, já no século XVII, dá continuidade a essa noção através do “penso, logo existo”, indicando a concepção da superioridade do intelecto frente ao corpo, da razão frente à emoção.

Walter Mignolo (2010, 2008) identifica a estratégia de construção da Modernidade como uma “retórica”, uma “narrativa” (menos um período histórico demarcado), que justifica e legitima os interesses de alguns países europeus, como forma de dominação material e simbólica sobre territórios nos continentes africano, asiático e americano. A Modernidade seria a desculpa perfeita para a ocupação dos territórios, a imposição da religião cristã, a escravização de negros e indígenas, e a propagação de ideias de superioridade intelectual, civilidade, bom gosto, desenvolvimento científico e sensibilidade artística dos europeus, através de disciplinas como filosofia, antropologia, fisiologia, história e a própria estética. Sob um processo que se anunciava como benéfico, se esconde um “lado escuro” (Mignolo, 2010) de discriminação, exploração, controle político, econômico e subjetivo.

Este recuo histórico breve amplia a percepção sobre a episteme da Modernidade e mostra como simbolicamente ela está presente na maneira como o dispositivo fotográfico será interpretado, utilizado e conceituado. O que tudo isso revela é como os saberes de uma época, particularizados na experiência europeia do século XV em diante, foram determinantes para

os usos, funções e discursos sobre a fotografia. Uma crítica possível da fotografia com base na Modernidade, para aventar seu agenciamento político através da prática experimental, está em compreender os laços entre esse modelo de pensamento naturalizado como “universal” e sua contraparte na representação indicial, “realista”, “objetiva” da fotografia, entendendo sua profunda dimensão ideológica.

4.2 AMÉRICA LATINA E FOTOGRAFIA EXPERIMENTAL

A Modernidade possui um lado invisível e constitutivo: a “colonialidade do poder”. O conceito, do sociólogo Aníbal Quijano (1992), designa, grosso modo, um conjunto de normas, ideias, práticas e conhecimentos que estabelecem uma hierarquia entre europeus e povos colonizados (para a dominação destes últimos pelos primeiros). Pesquisadores que deram continuidade às proposições de Quijano desdobraram a noção de colonialidade do poder, compreendendo-a através de vários espectros de controle sobre a autoridade, a economia, o território, o gênero, a sexualidade e, o que mais me interessa, o conhecimento e a subjetividade. É nesses dois campos dos saberes, das ciências, do simbólico, do imaginário, dos afetos que se encontram as representações e a imagem fotográfica, afinal, a fotografia foi amplamente utilizada para disseminar ideias, teorias pseudocientíficas e estereótipos sobre indivíduos não europeus, tornando-se um agente poderoso da “colonialidade do sentir” (Mignolo, 2010).

A “colonialidade do sentir” se refere aos sentidos, ao dizer e à *aesthetics* (reduzida, na concepção europeia da arte, à estética, como sinônimo de beleza), sendo parte da rede de crenças que formam a colonialidade do poder, ajudando a racionalizar suas ações, assegurando vantagens e gerando consequências (*ibidem*, p. 12). Essa rede de crenças moldou percepções de mundo e de indivíduos através da imagem fotográfica, suas funções e regimes visuais.

A condição ambígua de habitar essa colonialidade, sofrendo a influência direta dessa retórica moderna como promessa de desenvolvimento e lidando com suas heranças negativas, coloca a nós, latino-americanos, em condições de revelar suas estruturas (materiais, sociais, de poder e epistemológicas) e propósitos para empreender sua destruição. Investigando as narrativas históricas e tendo consciência de sua parcialidade, é possível identificar o papel desempenhado pela fotografia nesse sistema de dominação e entender como se dá a contribuição dos artistas experimentais neste enfrentamento.

Se o experimental se define pela recusa do automatismo, da imagem única, mimética e sem interferências que almeja à objetividade, essa recusa é uma negação do código representacional responsável pela consagração de determinada forma estética. Por meio de diversas metodologias já mencionadas, o experimental desestrutura esse código, investigando diferentes possibilidades de uso da tecnologia que revelam, por sua vez, diferentes modos de estar no mundo, subjetividades e estéticas.

Nas mãos de alguns artistas latino-americanos, o gesto criativo do experimental questiona diretamente a herança científica, intelectual e estética da Modernidade, seu modelo econômico de expropriação, suas normatizações de gênero e sexualidade, localizando o discurso visual de um ponto de vista crítico, explicitamente político. Nos moldes do que Mignolo (2021, p. 49) chama de “desobediência epistêmica”, artistas promovem com seus trabalhos uma “ruptura” ou “desvinculação” da “teia do conhecimento imperial”, em níveis técnicos, conceituais e estéticos.

Um exemplo é a artista negra Rosana Paulino (1967–), cuja obra discute a situação da população negra brasileira, expõe as teorias do racismo científico, os processos de escravização e a violência contra as mulheres, em projetos como *Atlântico vermelho*⁴ e *Bastidores*⁵. Ela utiliza uma estética experimental em que a fotografia é associada a técnicas como bordado, pintura e ilustração, para elaborar um discurso potente contra questões diretamente ligadas aos processos históricos da Modernidade.

Do mesmo caráter é o trabalho de Eustáquio Neves (1955–), que também problematiza de maneira singular sua própria experiência de homem negro e, de forma mais ampla, a da população afrodescendente. Conhecido pela técnica de compor imagens utilizando diversos negativos, também possui obras que dialogam com o vídeo, como *Dead horse*⁶, e com a pintura e o desenho, como no recente *Retrato falado*⁷, em que tenta dar fisionomia ao avô que não conheceu, nem em vida, nem tampouco por fotografia.

Outros nomes, como Giselle Beiguelman, Mitsy Queiroz, Marília Oliveira, Gê Viana, Aline Motta, Éder Oliveira, Luiz Baltar, Ricardo Miguel

4 Ver trabalho em: <https://rosanapaulino.com.br/multimedia/atlantico-vermelho/>. Acesso em: 17 jun. 2023.

5 Ver trabalho em: <https://rosanapaulino.com.br/multimedia/bastidor-i/>. Acesso em: 17 jun. 2023.

6 Ver trabalho em: <https://www.instagram.com/tv/B-7ifpUniqgf7JZMLLe2CG4LA1I-FEbq8Mxq8HdE0/>. Acesso em: 17 jun. 2023.

7 Ver trabalho em: <https://revistazum.com.br/retrato-falado-de-eustaquio-neves/>. Acesso em: 17 jun. 2023.

Henandez⁸, podem ser citados como parte de um grupo de artistas que matêm vivo esse debate, abordando temáticas ligadas às consequências históricas dos processos empreendidos pela Mordenidade europeia ocidental em nosso continente. Isso é feito através da construção de imagens nas quais se podem notar diferentes tipos de intervenção (montagens, cortes, composições de elementos distintos, riscos, traços e marcas do manuseio, descontinuidades geradas pelo funcionamento irregular de dispositivos, *softwares* e sistemas etc.) que rechaçam explicitamente o uso acrítico da tecnologia. Desse modo, recusam não só um modo convencional de emprego da fotografia, mas seus protocolos conceituais e ideológicos clássicos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Creio que essa vertente da fotografia experimental, que busca revisar o passado, tomando agora o ponto de vista daqueles que estiveram quase sempre no lugar de objeto da imagem, situa a recente produção contemporânea na América Latina no contexto de uma arte mais engajada politicamente, em sintonia com as proposições do pensamento decolonial e pós-colonial.

Além disso, arrisco dizer que a fotografia sempre foi experimental, pois a potência de sê-lo (sua não linearidade, suas formas montadas, múltiplas e complexas, bagunçando a ordem do visível) sempre esteve dada como uma força latente, uma possibilidade, concretizada em trabalhos desenvolvidos desde o período oitocentista.

Contudo, a marca da presença de uma espécie de corpo político de quem produz o discurso fotográfico para provocar uma debate sobre processos históricos e epistemologias transmitidas como universais, utilizando uma estética experimental, é observável em projetos de alguns dos e das artistas localizados no continente latino-americano, cujo passado colonial e seus desdobramentos caracterizam uma identidade singular vinculada à produção artística que funciona como uma espécie de ato de resistência (política, estética e epistêmica).

8 Importante pontuar que esta lista inclui artistas cuja produção pode ser classificada como experimental na maioria dos trabalhos e também nomes que realizaram projetos experimentais de forma pontual. É uma lista não conclusiva de artistas que abordam temáticas variadas, no que se pode considerar uma vertente crítica do experimental, não preocupada exclusivamente com questões formais.

REFERÊNCIAS

- BAIO, Cesar. “Da ilusão especular à performatividade das imagens”. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, São Paulo, v. 49, n. 57, 2022, pp. 80-102. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/183203>. Acesso em: 10 jan. 2023.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012 (1980).
- BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In _____. *O que é o cinema?*. São Paulo: Cosac Naify, 2017, pp. 27-34.
- BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”. In _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 91-107Xx-xx.
- CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- FATORELLI, Antonio. *Fotografia e viagem: entre a natureza e o artifício*. Rio de Janeiro: Faperj, 2003.
- FERNANDES JUNIOR, Rubens. *A fotografia expandida*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002.
- FONTCUBERTA, Joan. *O beijo de Judas: fotografia e verdade*. São Paulo: Gustavo Gili, 2010.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011.
- _____. *Nascimento da imagem nova*. [s.n., s.l., s.d.] Disponível em: http://www.arquivovilemflussersp.com.br/vilemflussers/?page_id=1577. Acesso em: 17 jun. 2023.
- GONÇALVES, Fernando. “Por uma visada genealógica da fotografia contemporânea”. *E-Compós*, v. 21, n. 2, [n.p.], 2018. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1454>. Acesso em: 8 jun. 2023.
- LENOT, Marc. *Jouer contre les appareils: De la photographie expérimentale*. Arles: Editions Photosynthèses, 2017.
- MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: Introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MIGNOLO, Walter. *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2010.
- _____. “Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política”. *Cadernos de Letras da UFF*, Niterói, n. 34, 2008, pp. 287-324. Disponível em: https://www.academia.edu/43889419/DESOBEDIÊNCIA_EPISTÊMICA_A_OPÇÃO_DESCOLONIAL_E_O_SIGNIFICADO_DE_IDENTIDADE_EM_POLÍTICA. Acesso em: 4 abr. 2023.
- _____. “Desobediência epistêmica, pensamento independente e liberdade decolonial”. *Revista X*, v. 16, n. 1, pp. 24-53, 2021. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/revistax/article/view/78142>. Acesso em: 17 jun. 2023.

- PIPER-WRIGHT, Tracy. “Neither the one nor the other: photographic errors – subjectivity, subversion and the in-between”. *MAI: Feminism and visual culture*, n.1, 2018. Disponível em: <https://maifeminism.com/neither-the-one-nor-the-other-photographic-errors-subjectivity-subversion-and-the-in-between/>. Acesso em 18 dez. 2019.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y Modernidad-razionalidad. In BONILLO, H. (comp.). *Los conquistados*. Bogotá: Tercer Mundo Ediciones / Flacso, 1992, pp. 437-49.
- REIS FILHO, Osmar G.; CIQUINI, Fabio. “Desmistificações da fotografia: Machado, Wolf e o fotógrafo-montador”. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, v. 48, n. 56, p. 113-132, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/183208>. Acesso em: 8 jun. 2023.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- WANDERLEI, Ludimilla. _____. *Experimentalismos e ruídos na fotografia contemporânea*. Tese (Doutorado em Comunicação) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/38874>. Acesso em: 2 ago. 2022.
- _____. *Desarranjos maquínicos: ruído, tecnologia, imagem*. São Paulo: edição da autora, 2021(a).
- _____. “Ruído e fotografia experimental: estéticas irregulares para discursos políticos”. *Esferas*, n. 22, pp. 32-50, 24 dez. 2021(b). Disponível em: <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/article/view/13331>. Acesso em: 17 jun. 2023.
- _____. “But after all, what is the experimental?”. In Giori, P. (org.). *Studies on Experimental Photography*. Barcelona: International Festival on Experimental Photography, 2022, v. 1, pp. 26-33.
- ZYLINSKA, Joanna. *Nonhuman Photography*. Cambridge: MIT Press, 2017.

INDÚSTRIA CULTURAL: O CONCEITO E SUA ATUALIDADE EM SETE TESES

Bruna Della Torre¹

RESUMO

Poucos conceitos da teoria crítica são tão polêmicos e mal compreendidos quanto o conceito de “indústria cultural”. Ora confundido com um conjunto de bens culturais, ora utilizado como adjetivo para desautorizar obras específicas, o conceito parece evocar uma espécie de elitismo da crítica dialética da cultura responsável por afastar leitoras e leitores da tradição legada pela Escola de Frankfurt. O artigo recupera alguns momentos do conceito e de sua releitura a partir das obras de Theodor W. Adorno e Max Horkheimer e de seus críticos do mundo anglófono, como Fredric Jameson, Susan Willis, Susan Sontag e Mark Fisher, entre outros. O objetivo é rerepresentá-lo sob o caráter prismático que o caracteriza, bem como explorar outros aspectos (potenciais) de seu desenvolvimento: sua relação com as construções de gênero e raça, com o imperialismo cultural e com a chamada “revolução digital” recente. Trata-se de ressaltar que a “indústria cultural” é uma agenda de pesquisas em aberto, que submete a crítica contemporânea a novos desafios.

Palavras-chave: Indústria Cultural. Theodor W. Adorno. Fredric Jameson. Susan Willis. Susan Sontag.

1 Max Horkheimer Fellow (Otto Brenner Stiftung) no Instituto de Pesquisa Social em Frankfurt (Alemanha) e pós-doutoranda no Departamento de Sociologia da Unicamp (bolsista Fapesp). Em 2022, foi pesquisadora visitante no Centro Käthe Hamburger de Estudos Apocalípticos e Pós-apocalípticos da Universidade de Heidelberg (Alemanha) e entre 2018 e 2021 realizou pós-doutorado no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo, sob a supervisão de Jorge de Almeida, com estágio de pesquisa na Universidade Humboldt, sob supervisão de Rahel Jaeggi, e no Arquivo Walter Benjamin/Theodor W. Adorno da Akademie der Künste, em Berlim, com apoio do DAAD. Doutora em Sociologia (bolsista Capes), mestra em Antropologia Social (bolsista Fapesp) e bacharel em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo. É autora do livro *Vanguarda do atraso ou atraso da vanguarda?: Oswald de Andrade e os teimosos destinos do Brasil* (Alameda, 2019). E-mail: bru.dellatorre@gmail.com.

ABSTRACT

Few concepts in critical theory are as controversial and misunderstood as the concept of “culture industry.” Often confused with a set of cultural goods, or used as an adjective to discredit specific works of art, the idea seems to evoke a kind of elitism of the dialectical critique of culture responsible for estranging readers from the tradition bequeathed by the Frankfurt School. This article recovers some moments of the concept and its reinterpretation based on the works of Theodor W. Adorno and Max Horkheimer and their critics in the English-speaking world, such as Fredric Jameson, Susan Willis, Susan Sontag, and Mark Fisher, among others. My aim is to reintroduce it under the prismatic character that characterizes it, as well as explore other (potential) aspects of its development: its relationship with gender and race constructions, with cultural imperialism and with the latest so-called “digital revolution”. The aim is to emphasize that the “culture industry” is an open research agenda that imposes new challenges to contemporary criticism.

Keywords: Culture Industry. Theodor W. Adorno. Fredric Jameson. Susan Willis. Susan Sontag.

1. SISTEMA: INDÚSTRIA CULTURAL COMO INFRA E SUPERESTRUTURA (MONOPOLISTA) DO CAPITALISMO TARDIO

No excerto de *Dialética do esclarecimento*, no qual a expressão “indústria cultural” é utilizada pela primeira vez (1944), Theodor W. Adorno e Max Horkheimer ressaltam que “o cinema, o rádio e as revistas constituem um sistema” (Adorno; Horkheimer, 2006, p. 99). Mesmo o público, que a sua fortuna crítica aponta como ausente na formulação do conceito, é parte de sua concepção. “Sua atitude”, afirmam os autores, “que, pretensamente e de fato, favorece o sistema da indústria cultural, é uma parte do sistema, não sua desculpa” (*ibidem*, p. 101). Esse ensaio inaugural visa a rebater as explicações puramente tecnológicas da até então chamada “cultura de massas” nascente e compreender a sua função na economia do período. A indústria cultural, nesse sentido, é entendida como momento fundamental da etapa de monopolização pela qual passava o capitalismo nas décadas de 1930 e 1940.

Posteriormente, Adorno desenvolveria isso que poderíamos chamar de “programa de estudos” ou “agenda de pesquisas” em diversos ensaios, assimilando ao cinema, ao rádio e às revistas, os esportes, o horóscopo, a televisão, a literatura *best-seller*, entre outros — o que aponta para um conceito aberto, cujo desenvolvimento depende de uma abordagem que

reúne uma série de disciplinas atravessadas pelo crivo do marxismo: a estética (da filosofia, passando pela teoria literária e pela música), a psicanálise, a sociologia e a economia política. Aquilo que os autores já identificavam como uma totalidade, que tendia a englobar vários aspectos da vida social como, por exemplo, a constituição subjetiva, o trabalho, modos de pensar e dispor do corpo, a política, a arte ou o que a substituiu etc., se apresentava naquelas décadas como uma tendência que apenas se ampliaria a partir de então. Não é fortuito que esse conceito tenha nascido de uma série de pesquisas empíricas realizadas nas décadas de 1930 e 1940 não só na Alemanha, mas principalmente nos Estados Unidos, país que esteve e está na vanguarda desse desenvolvimento². Essa é uma das razões pelas quais é possível afirmar que, no âmbito da recepção do conceito de indústria cultural, a vertente mais crítica é a vertente anglófona, particularmente, o ramo estadunidense do pensamento dialético, que pensou e experimentou, para utilizar uma expressão da antropologia, o fenômeno *in loco* e de uma perspectiva nativa; e, apesar de não apresentar em relação ao fenômeno o mesmo estranhamento que Adorno (que não só vinha de outro país, mas possuía uma formação extraordinária no sentido literal do termo), tem a vantagem de abordá-lo como “experiência vivida” e por isso é privilegiada nesse artigo.

O conceito de indústria cultural — que por muito tempo foi reduzido a uma teoria da arte reificada³ — ressurgiu na década de 1980 com toda a sua potência crítica sob a pena de Fredric Jameson. Na esteira dos diagnósticos de transição do fordismo para o regime de acumulação flexível, o crítico renomeou a indústria cultural de pós-modernismo e forneceu a ela novo fôlego crítico. Não é por outra razão que Jameson afirma em

2 Adorno já se constituía como um crítico cultural no final da década de 1920. Além de escrever sobre música, ele também escreveu sobre teatro, literatura e na correspondência com Benjamin manifestou interesse em analisar os romances de detetive, a decoração e o rádio como fenômenos centrais da cultura de massa naquele momento. Mas foi somente nos Estados Unidos, com a sua participação no *Princeton Radio Research Project*, coordenado por Paul Lazarsfeld, que Adorno pôde analisar de maneira empírica o funcionamento da indústria cultural. Conforme destacou Detlev Claussen, seu orientando e biógrafo, os Estados Unidos constituíram (e a obra de Jameson atesta que ainda constituem) um posto de observação privilegiado desse fenômeno. Cf. Claussen, 2005.

3 Uma das poucas exceções a essa regra pode ser encontrada no Brasil, na obra de Gabriel Cohn, que avançou na interpretação desse conceito uma década antes da obra de Jameson. De acordo com Cohn, nessas condições, também a esfera cultural pode, e deve, ser analisada em consonância com as tendências abrangentes do sistema produtivo. Também ela está submetida ao processo geral, no sentido de se articularem suas diversas áreas num sistema fechado, regido pela lógica da estrutura maior. Não há, nesse contexto, como falar em “cultura de massa” ou afins. A noção que se impõe é a de indústria cultural, num contexto de concentração econômica e administrativa (Cohn, 1973, p. 127).

Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio que “qualquer teoria sofisticada do pós-moderno [leia-se, do contemporâneo] deveria ter com o velho conceito de ‘indústria cultural’ de Adorno e Horkheimer uma relação semelhante que a MTV ou os anúncios fractais têm com os seriados de televisão dos anos 50” (Jameson, 2002, p. 14). Ou seja, trata-se uma continuação ampliada, que atinge mais um ápice com o atual capitalismo digital. Temos, então, a primeira tese, presente já em Adorno e Horkheimer e explicitada por Jameson: “a indústria cultural é ao mesmo tempo infra e superestrutura, isto é, é tanto uma questão de produção quanto de consumo” (*idem*, 2005, p. 154). Por isso não pode ser compreendida levando-se em consideração apenas um de seus polos. Aquilo que em algumas passagens da obra de Marx e no marxismo — especialmente em sua vertente althusseriana — aparecia de forma separada, embora dialeticamente relacionada, a saber, a infraestrutura e as suas formas correspondentes de superestrutura (como a arte, o Direito, a ciência, a cultura etc.), padece agora, segundo o argumento de Jameson, de uma inversão. Esses processos são subsumidos a uma nova lógica, que é cultural.

Portanto, o primeiro aspecto que devemos ressaltar quando se trata de “indústria cultural” é seu duplo sentido, material e cultural. De um lado, trata-se de uma indústria como qualquer outra indústria altamente monopolizada no capitalismo (como a farmacêutica ou petrolífera) — não é fortuito que uma das principais referências de Jameson no seu livro é *O Capitalismo Tardio*, de Ernst Mandel, que trata justamente de uma teoria do processo de monopolização do capital. De outro lado, trata-se de uma indústria cujo produto é o que hoje se entende por cultura ou entretenimento. Por fim, trata-se de um sistema que de certa forma tende a impor sua lógica para todas as outras esferas da vida justamente por meio da dissolução da esfera autônoma ou semiautônoma da cultura. Nas palavras de Jameson, essa última deve ser pensada em termos de uma explosão: “uma prodigiosa expansão da cultura por todo o domínio do social, até o ponto em que tudo em nossa vida social — do valor econômico e do poder do Estado às práticas e à própria estrutura da psique — pode ser considerado como cultural” (*idem*, 2002, p. 74). A indústria cultural, seja em seus primórdios, seja na sua forma pós-moderna, consiste numa fusão cada vez maior de elementos que historicamente se desenvolveram de forma separada: trabalho e lazer (tempo livre), arte e mercadoria, economia e cultura — até o ponto em que esses elementos se tornam indistinguíveis. Hoje, o capitalismo de plataforma (cf. Srnicek, 2017), que funde de vez esses elementos, realiza o conceito de indústria cultural no sentido hegeliano do termo, demonstrando que o diagnóstico desses autores tem muito a dizer sobre o presente.

2. AS DUAS FACES DE JANUS. COMPLEMENTARIEDADE ENTRE TRABALHO E TEMPO LIVRE

Um dos elementos mais radicais do conceito de indústria cultural consiste na segunda tese aqui apresentada, de que o “tempo livre” — que pressupõe a separação burguesa entre o tempo de trabalho (não livre) e o restante (livre, mas sem importância) — por ela ocupado é uma espécie de complemento ou de prolongamento do trabalho reificado realizado na fábrica ou nas empresas. Embora esse aspecto seja pouco ressaltado quando discutimos o “conceito de indústria cultural”, ele sem dúvida nasce da experiência de Adorno nos Estados Unidos sob o fordismo. Ou seja, remete à vivência de uma separação entre trabalho e lazer (hoje menos conhecida por nós, ainda mais na periferia do capitalismo), marcada também pela divisão do trabalho entre os gêneros (os exemplos de quem usufrui da indústria cultural nos textos de Adorno são, em sua maioria, de mulheres, especialmente, donas de casa), da vida no subúrbio — vale lembrar que Adorno morou em Beverly Hills (cf. Jenemann, 2007) — e do Estado de Bem-Estar Social em geral, que sustentou o sonho americano após a Segunda Guerra Mundial até o final da Guerra Fria. Na sociedade burguesa, a diversão torna-se parte necessária do processo de adaptação ao trabalho. No excerto supracitado sobre a indústria cultural de *Dialética do esclarecimento*, Adorno e Horkheimer afirmam que “divertir significa sempre: não ter que pensar nisso, esquecer o sofrimento até onde ele é mostrado” (Adorno; Horkheimer, 2006, p. 119). Isso é evidente no período atual, no qual o principal “descanso” das pessoas ocorre como “desligamento da realidade” nas plataformas de *streaming* e nas redes sociais. Os autores afirmam ainda que “a indústria só se interessa pelos homens como clientes e empregados e, de fato, reduziu a humanidade inteira, bem como cada de um de seus elementos, a essa fórmula exaustiva” (*ibidem*). A complementaridade entre trabalho e lazer (que esses autores ousaram criticar no auge do capitalismo de Bem-Estar) é um desdobramento do duplo caráter da indústria cultural como infra e superestrutura — que, por sua vez, é um desdobramento do duplo caráter da mercadoria, a forma das formas do capitalismo (cf. Backhaus, 1992).

Em seu ensaio sobre “Tempo livre” (1969), Adorno comenta sobre os esportes, que servem de exemplo para a tese aqui tratada:

nos esportes prediletos, as pessoas adestram-se sem sabê-lo para as formas de comportamento mais ou menos sublimadas que delas se espera no processo de trabalho. A velha argumentação de que se pratica esporte para permanecer *fit* é falsa só pelo fato de colocar o *fitness* como fim em si; *fitness* para o trabalho é contudo uma das finalidades secretas do esporte. De muitas maneiras, no esporte, nós nos obrigamos a fazer certas coisas — e então gozaremos como sendo trunfo da própria liberdade — que, sob a pressão social, nós temos que obrigar-nos a fazer e ainda temos que achar palatável (Adorno, 2002 [1969], p. 114).

Adorno ressalta, nesse e em outros textos, que o tempo livre — para além da disciplina restaurativa para o trabalho (tema que adianta em relação a Michel Foucault e outros autores como Pierre Dardot e Christian Laval e Alain Ehrenberg) — é ele próprio organizado em termos capitalistas para a obtenção de valor excedente. A noção de *hobby*, na qual se expressa toda a futilidade a que se reduziu o tempo livre, é uma extensão da coisificação presente na esfera laboral, na qual o trabalhador é reduzido a portador da mercadoria força de trabalho, nos termos de Marx. As formas do âmbito do trabalho — como a repetição, o ritmo maçante — são contrabandeadas, assim, para aquilo que deveria ser justamente seu oposto.

O reflexo desse fenômeno na consciência, diz Adorno, é o tédio advindo da circularidade do mundo do trabalho/entretenimento (e da subsunção deste último às formas laborais — como deixa evidente o exemplo do esporte) e da atrofia da imaginação e da fantasia produzida por essa formação social.

Em tempos recentes, conforme ressalta Mark Fisher⁴, a ansiedade substitui o tédio como “estado emocional que se correlaciona com a precariedade (econômica, social, existencial) que a governança neoliberal normalizou. [...] No ambiente intensivo de 24 por 7 do ciberespaço capitalista, o cérebro não pode mais ficar ocioso; em vez disso, é inundado com um fluxo contínuo de estímulo” (Fisher, 2020, p. 157). A fusão entre trabalho e lazer é realizada pelos próprios aparelhos que reúnem esses aspectos da vida como o computador, o smartphone, o tablet, o smartwatch etc. E as redes sociais, que ocupam o espaço vazio do tédio, se tornam, como indicava Adorno em “Tempo livre”, elas próprias uma forma de gestão política do “desespero objetivo” (Adorno, 2002 [1969], p. 114). O fim dos tempos, o apocalipse da esperança de transformação radical da sociedade passa a funcionar como mero elemento decorativo (Jameson, 2005, p. 20).

4 Embora Fisher seja inglês (isto é, não tenha a perspectiva nativa de Jameson e outros autores aqui tratados), seu trabalho — na trilha de Jameson e da teoria crítica — é uma das mais interessantes análises da indústria cultural contemporânea.

3. TEMPO, ESPAÇO E DECLÍNIO DA EXPERIÊNCIA: SUBJETIVIDADE E ESQUEMATISMO

Como se sabe, a teoria crítica, de Walter Benjamin a Georg Lukács, de Adorno e Horkheimer a Jameson, reúne o marxismo a uma teoria da experiência que está ligada tanto à filosofia de Immanuel Kant quanto às filosofias vitalistas de Henri Bergson e Wilhelm Dilthey. Vale dizer que, para os autores marxistas supracitados (diferentemente de Kant, por exemplo), a experiência — que envolve um aspecto fundamental da subjetividade, é histórica e diretamente ligada aos modos de produção da sociedade. Experiência, portanto, tem a ver com o modo como apreendemos o mundo dessa perspectiva interseccional entre o subjetivo e o objetivo. Por isso, tempo e espaço são categorias fundamentais em suas análises. Quando se debruçam sobre a indústria cultural, Adorno e Horkheimer sugerem que o esquematismo kantiano — aquilo que organizava o caráter pré-formado das sensações por meio de conceitos puros do entendimento como “substância”, “causalidade”, “necessidade”, “possibilidade” — é substituído pelos padrões repetitivos e enrijecidos da indústria cultural: “o esquematismo é o primeiro serviço prestado por ela ao cliente [...] para o consumidor, não há nada mais a classificar que não tenha sido antecipado no esquematismo da produção” (Adorno; Horkheimer, 2006, p. 103). Esse é um modo complexo de afirmar que, de certa forma, a indústria cultural “pensa por nós” ao fornecer os estereótipos a partir dos quais enxergamos o mundo, assim como atualmente nossos smartphones lembram por nós, por exemplo, quando tiramos fotos em uma viagem e as armazenamos num aparato como se este fosse um substituto da memória. Se o nosso tempo é dividido entre o trabalho e o lazer que obedece aos seus ritmos e formas, isso significa que a totalidade de nossa experiência é organizada pelo capital. Esta é a terceira tese que compõe esse voo panorâmico sobre o conceito de indústria cultural e que produz aquilo que Adorno chamou de “semiformação” [*Halbbildung*] — que nada tem a ver com instrução formal (Adorno, 2003, p. 113) — e de pseudo-individualização, elementos prenes de consequências políticas. Seguindo o argumento de Lukács, Adorno e Horkheimer — e esse elemento está completamente ligado ao problema do tédio —, cada vez mais o tempo sob o capitalismo se torna espacializado, dividido em partes iguais (como as horas do dia de trabalho) e despido daquilo que Bergson chamava de “duração”, isto é, de suas características qualitativas. Além de destruir a autonomia reflexiva individual, necessária para a negação e crítica da sociedade, a indústria cultural, ao oferecer sempre variações dos mesmos produtos, prejudica assim a memória — que depende desse caráter qualitativo do tempo para perdurar — e, portanto, solapa a historicidade, fundamental, por sua vez, para a imaginação política..

Jameson aprofunda essa tese a ponto de afirmar que o que marca a passagem do modernismo para o pós-modernismo é a sobreposição quase total do espaço pelo tempo no âmbito da experiência. A partir da análise das transformações no âmbito da arquitetura, da passagem dos prédios da Bauhaus e de Le Corbusier para o Hotel Bonaventure de Los Angeles, construído por John Portman — paradigma do prédio pós-moderno espelhado que expulsa a cidade para fora de si em sua sanha de substituí-la, que é gigante e no qual as pessoas se perdem —, Jameson sugere que o declínio da experiência dá mais um salto. “Os seres humanos que estão nesse espaço”, diz ele, “não acompanham essa evolução; houve uma mutação no objeto que não foi, até agora, seguida de uma mutação equivalente no sujeito. Não temos ainda o equipamento perceptivo necessário para enfrentar esse novo hiperespaço” (Jameson, 2005, p. 65). O movimento de Jameson é extremamente interessante, pois relaciona, seguindo Benjamin, esse “hiperespaço” a uma perda de capacidade narrativa. Para ele, o espaço modernista, o caminho ou movimento no interior de um prédio concebido nesses termos, por exemplo, ainda era passível de narração — isto é, de articulação de tempo e espaço. Jameson transpõe para a arquitetura aquilo que vale também para os romances modernistas, articulados em torno de uma narrativa sobre o tempo, cujo paradigma é Marcel Proust.

O pós-modernismo, nesse sentido, consistiria na perda dessa capacidade narrativa e, portanto, de experiência ao nos inserir numa espécie de shopping center existencial em que não sabemos se é dia ou noite, onde é a saída, quanto tempo passamos lá etc. Trata-se de um espaço irrepresentável no âmbito da consciência (embora não incognoscível, pois sua interpretação insiste no fato de que o marxismo é capaz de retrair as condições de seu surgimento). Essa experiência do espaço não estaria presente, contudo, apenas quando adentrarmos esses lugares, mas serviria como uma espécie de modelo por meio do qual experimentamos o mundo. Jameson adianta aqui um tema fundamental para a análise do capitalismo digital contemporâneo, no qual o “metaverso”, novo modelo de espaço digital se descolou ainda mais do espaço “real”. Se no modelo da sociedade como shopping center a espacialização aniquilava a noção de tempo e produzia outra noção de temporalidade, no mundo digital o tempo praticamente desaparece.

4. POLÍTICA: O LÍDER E O NOVO PARTIDO DE MASSAS

Para além dos processos descritos acima de expropriação da subjetividade por meio do esquematismo fornecido pela indústria cultural, que tornam as pessoas menos sujeitas ao pensamento crítico autônomo, é curioso

que por tanto tempo o conceito de “indústria cultural” tenha sido compreendido apenas como uma teoria da arte sob o capitalismo tardio, considerando que o ensaio que funda o conceito insere-se num livro — *Dialética do esclarecimento* — no qual incide, sob cada palavra, a sombra do fascismo. Os aspectos políticos da teoria da indústria cultural foram e continuam sendo extremamente subestimados pela fortuna crítica (inclusive a vertente anglófona). Digamos, então, que a ênfase na quarta tese, a saber, a de que a indústria cultural pode substituir um partido de massas na construção do fascismo e da relação das massas com o líder é de minha inteira responsabilidade⁵.

O rádio, no final da década de 1920 havia sido um elemento central para a ascensão do nazismo e o cinema parte fundamental de sua propaganda⁶. Adorno e Horkheimer já afirmavam, em 1944, que a indústria cultural

assume a forma de uma autoridade desinteressada, acima dos partidos, que é como que talhada sob medida para o fascismo. O rádio torna-se aí a voz universal do Führer; nos alto-falantes de rua, sua voz se transforma no uivo das sirenes anunciando o pânico, das quais, aliás, a propaganda moderna é difícil de distinguir (Adorno; Horkheimer, 2006, p. 132).

Trata-se aqui da transformação da política num item de consumo como qualquer outro. Afirmar que a indústria cultural é ao mesmo tempo infra e superestrutura significa dizer que, “tanto técnica, quanto economicamente, a publicidade e a indústria cultural se confundem” e que “a

5 Essa tese é parte de meu projeto de pós-doutorado realizado no Instituto de Pesquisa Social, financiado pela bolsa Max Horkheimer da fundação Otto Brenner, sobre os desdobramentos políticos do conceito de indústria cultural explorado por meio da propaganda bolsonarista nas redes sociais. Os primeiros resultados desse trabalho foram publicados aqui: <https://blogdaboitempo.com.br/2021/06/24/a-nova-organizacao-adorno-industria-cultural-digital-e-a-extrema-direita-hoje/>

6 Conforme destaca Peter Gay, Alfred Hugenberg, um proeminente membro da ala direita do Partido Popular Nacional Alemão, um magnata reacionário devoto e politicamente ambíguo, construiu um império na indústria de comunicação e se tornou uma voz estridente e extremamente influente da contrarrevolução. Dizia-se que as pessoas do exército só liam a sua imprensa. Hugenberg conseguiu comprar dúzias de jornais em todo o país, adquiriu um jornal popular de Berlim, o Berliner Lokalanzeiger, possuía várias agências de notícias que espalhavam opiniões — suas opiniões — para inúmeros assinantes e em 1927 assumiu o falido UFA (Universum Film-Aktien Gesellschaft) e o transformou na maior indústria de sonhos do país” (Gay, 2001, p. 133).

Vale lembrar também a atuação de Joseph Goebbels e de Leni Riefenstahl no cinema nos anos posteriores.

técnica converte-se em psicotécnica, em procedimento de manipulação de pessoas” (Adorno; Horkheimer, 2006, p. 135). Sendo assim, “um belo dia, a propaganda de marcas específicas, isto é, o decreto da produção escondido na aparência da possibilidade de escolha, pode acabar se transformando no comando aberto do Führer” (*ibidem*, p. 132). Do mesmo jeito que a personalidade de uma atriz, digamos, Marilyn Monroe, torna-se uma mercadoria que as massas são incitadas a desejar e a consumir, o mesmo pode se passar com um líder autoritário — são processos análogos, afirmam os autores.

Adorno e Horkheimer associam — a partir da leitura da psicanálise de Sigmund Freud — processos de identificação da massa com as estrelas do cinema e com líderes autoritários⁷. Os modelos de individuação que anteriormente provinham da família e da vida pública passam a ser oferecidos pela indústria cultural num fluxo⁸ contínuo do rádio à televisão, das revistas aos esportes etc. Com esse diagnóstico, os autores apontavam para uma tendência que se evidenciaria décadas depois com a ascensão de atores famosos a cargos importantes na política (como Ronald Reagan, Arnold Schwarzenegger e Donald Trump, por exemplo) e que hoje explodiu com as redes sociais, cuja lógica invadiu completamente a política a ponto de definir eleições mundo afora.

Numa palestra posterior, de 1967, mas publicada apenas em 2019 e intitulada “Aspectos do novo radicalismo de direita”, Adorno amplia o diagnóstico presente em *Dialética do esclarecimento* e sugere a quarta tese aqui exposta, de que a indústria cultural pode eventualmente substituir um partido de massas no quesito “organização”. Conforme busquei ressaltar, essa ideia já estava presente no ensaio de 1944, na medida em que os autores afirmavam que “o fascismo [...] espera reorganizar os recebedores de dádivas [leia-se: os consumidores] treinados pela indústria cultural, nos batalhões regulares de sua clientela compulsiva” (Adorno; Horkheimer, 2006, p. 133). Diante da ascensão de uma nova direita na Alemanha — o NPD (*Nationaldemokratische Partei Deutschlands*), fundado em

7 Explorei esse aspecto em outro trabalho. Sobre o conceito de massa e a utilização da psicanálise pela teoria crítica conferir Della Torre, 2023 e Cohn, 1973.

8 A ideia de sistema ressoa com o que Raymond Williams chamou de “fluxo” para se referir à televisão (Williams, 2016, p. 89). A exposição constante ao aparato tem não só uma dimensão quantitativa, mas qualitativa para a estrutura da atenção. Os trabalhos atuais de Byung-Chul Han, apesar de sua relação ambígua com a teoria crítica mediada por Heidegger, mostram como a exposição constante às telas e redes sociais e as métricas atuais de performance e desempenho ligadas à reunião entre trabalho e diversão sob o capitalismo de plataforma está aniquilando completamente a estrutura da atenção com as exigências de *multitasking* e a ausência de pausas e momentos de descanso, além de levar as pessoas a sofrerem “infartos psíquicos”, de modo que a “síndrome de burnout” se apresenta como uma doença psíquica que é profundamente social (Han, 2017, p. 20).

1964, uma das forças neonazistas mais significativas desde o fim da guerra —, Adorno, no entanto, aprofunda esse aspecto da análise.

O NPD, segundo ele, seguia uma tática nazista, muito utilizada por Goebbels, de criticar os outros partidos como “partidos da ordem” e se apresentar como movimento para além de qualquer sectarismo partidário. O segredo dessa tática estaria na nova escala que ganha essa propaganda, ao mobilizar a técnica de *Bandwagon* (Adorno, 2019, p. 22), que se apoia na ideia de que as pessoas, em um movimento típico de manada, tendem a apoiar aquilo a que a maioria adere. Assim, o partido se apresentava como se já possuísse forte apoio popular (vale ressaltar como o capitalismo digital, com seus *bots* e sua lógica algorítmica facilita esse tipo de propaganda). O “movimento” simulava, então, por meio da propaganda nos meios midiáticos como a televisão, um descolamento da forma tradicional do “partido” e, com isso, reforçava a aparência de caráter espontâneo e distante dos interesses políticos e econômicos que orientam a *Realpolitik* institucional. Por isso, nessa palestra, Adorno diz explicitamente que a indústria cultural pode cumprir a função de organização antes restritas aos partidos de massa (*ibidem*, p. 21).

5. CARICATURA DO ESTILO E DESINTEGRAÇÃO DA FORMA: O KITSCH, O “CAMP” E O PASTICHE PÓS-MODERNO

É conhecido o argumento de que a indústria cultural aprofunda a crise da autonomia da arte proveniente do século XIX. O caráter extraestético do cinema, do rádio e da televisão — cujas obras dependem não só de uma dialética interna, mas liga-se também às transformações no âmbito da tecnologia — compõe os motivos pelos quais Adorno e Horkheimer recusam-se a reconhecer o caráter artístico dessas formas. Para os autores,

o caráter de montagem da indústria cultural, a fabricação sintética e dirigida de seus produtos, que é industrial não apenas no estúdio cinematográfico, mas também (pelo menos virtualmente) na compilação das biografias baratas, romances-reportagem e canções de sucesso, já estão adaptados de antemão à publicidade: na medida em que cada elemento se torna separável, fungível e tecnicamente alienado à totalidade significativa, ele se presta a finalidades exteriores à obra (Adorno; Horkheimer, 2006, p. 135)

Além de submeter a arte à forma e à lógica da mercadoria, a indústria cultural também torna equivalentes elementos que historicamente se

desenvolveram de forma separada. Ela reúne não só arte e diversão, mas também arte elevada e arte popular, tornando-as equivalentes ao submeter todos esses elementos a outra função já mencionada, ligada ao prolongamento do trabalho e do ritmo da produção e reprodução mecânica de seu próprio sistema. Por isso, indústria cultural quer dizer também “desartificação [*Entkunstung*] da arte” (Adorno, 2020b, p. 32).

Mas ela também atua sobre o que, em estética, se denomina “estilo”. Este era, nos períodos anteriores à indústria cultural, uma fantasia romântica retrospectiva, afirmam os autores, contra a qual o modernismo se rebelara. Ainda assim, o estilo remetia a certa relação entre o universal e o particular, na medida em que se erigia a partir da tensão das obras específicas com o coletivo de obras (que não se equivale à soma das mesmas) que representava algum elemento de caráter geral. Isso fica evidente quando falamos, por exemplo, em barroco — um estilo que se manifesta não só a partir de obras específicas, mas de gêneros particulares, como a pintura e o drama. A indústria cultural aniquila essa tensão, pois apenas a sua forma pode agora assumir esse caráter dominador de universal ao qual cada obra deve se submeter — aqui, vale salientar, o sistema atua mais uma vez e acaba mudando a função que as obras de arte possuíam em seu momento de autonomia ou mesmo na crise modernista da autonomia. Por isso, a indústria cultural opera com uma caricatura do estilo e uma de suas principais linguagens é o kitsch, que, por sua vez, é, conforme salienta Adorno na *Teoria Estética*, “uma caricatura da catarse”⁹. No ensaio “Kitsch” (1932), anterior ao surgimento do conceito de indústria cultural, Adorno afirma que

ao persuadir os homens a aceitar como atuais entidades formais do passado, o kitsch desempenha uma função social: iludi-los a respeito de suas verdadeiras condições, romantizar suas existências, propiciar que objetivos convenientes a qualquer poder lhes pareçam com a resplandescência dos contos de fada (*idem*, 2020a, p. 47).

Nessa medida, a indústria cultural, além de produzir equivalências em termos de formas, linguagens, gêneros, também os submete ao kitsch e expropria a arte de seu conteúdo histórico.

9 Em sua teoria estética, Adorno afirma que o elemento de “catarse” como purgação de emoções, previsto como efeito das obras de arte por Aristóteles, na verdade, ocorreria nas obras de arte de fato como elemento interno, parte da forma. A catarse como efeito seria um dos elementos fundamentais da indústria cultural, sempre associada à pilhagem sentimental do kitsch (cf. Adorno, 2020b).

Na década de 1960, Susan Sontag, que possuía algum diálogo com a tradição dialética da teoria crítica, escreveu o ensaio-manifesto “Notas sobre o ‘camp’”, que resumia aquilo de que davam notícia Adorno e Horkheimer na década de 1940. O camp, para Sontag, seria uma “nova forma de sensibilidade” ligada à estilização e estetização apolítica da vida — que se distanciaria, segundo ela, da arte ruim e do kitsch (tese que posteriormente seria revisada por Jameson, que reconecta Adorno e Horkheimer e Sontag em sua teoria do pós-modernismo). O camp diz respeito a uma valorização do estilo por si próprio, em detrimento do conteúdo das obras e presente, por exemplo, na Art Nouveau ou na androginia por trás da beleza de Greta Garbo. O camp tem a ver com artifício, artificialidade e recusa da natureza. “O camp vira suas costas para o eixo bom-ruim do julgamento estético ordinário” (Sontag, 2018, p. 22). É bom para a digestão e despreza o julgamento em detrimento do entretenimento, “é bom porque é terrível” (*ibidem*, p. 33).

Esse ensaio-manifesto é sem dúvida visto por Jameson como um momento fundacional do pós-modernismo (Jameson, 2002, p. 82) — junto com o ensaio “Contra a interpretação”, também de Sontag, que o autor associa à forma do vídeo. Ou seja, o “camp”, nesse sentido, pode ser compreendido como uma espécie de desenvolvimento da indústria cultural. Desdobrando alguns desses elementos e bebendo também da fonte adoniana, Jameson ressalta que o pós-modernismo não é um estilo, mas uma dominante cultural, se quisermos, cujo procedimento principal é o pastiche. Como veremos, também nele, o histórico entra em colapso:

O pastiche, como a paródia, é um imitar de um estilo único, peculiar ou idiossincrático, é o colocar de uma máscara linguística, é falar em uma linguagem morta. Mas é uma prática neutralizada de tal imitação, sem nenhum dos motivos inconfessos da paródia, sem o riso e sem a convicção de que, ao lado dessa linguagem anormal que se empresta por um momento, ainda existe uma saudável normalidade linguística. Desse modo, o pastiche é uma paródia branca, uma estátua sem olhos [...] com o colapso da ideologia do alto modernismo — como alguma coisa tão específica e inconfundível quanto impressões digitais [...] os produtores culturais não podem mais se voltar para lugar nenhum a não ser o passado: a imitação de estilos mortos, a fala através de todas as máscaras estocadas no museu imaginário de uma cultura que agora se tornou global (Jameson, 2002, pp. 44-5).

Por isso, a indústria cultural em sua versão pós-moderna vai se alimentar basicamente da nostalgia que conecta o kitsch — o que é o kitsch senão uma linguagem morta? —, o camp e o pós-moderno. Em mais um

campo, o novo e a imaginação são aniquilados ou, como expôs Mark Fisher em *Fantasma da minha vida*, “a condição de que a vida continua, mas o tempo, de alguma forma, parou” (Fisher, 2022, p. 23). Esse “modo nostalgia” seria a própria forma da indústria cultural contemporânea, diz ele, na qual predominaria um “retrô-pós-moderno” — mais um avanço do pastiche —, e bandas como Arctic Monkeys seriam exemplares da efetivação de um anacronismo que faz o novo soar antigo e ao mesmo tempo atemporal, em algum lugar entre a década de 1960 e 1980. Kitsch, camp, pós-moderno, nostalgia, é o que a indústria cultural fez do estilo em nosso tempo.

6. GÊNERO, RAÇA, GEOPOLÍTICA E IMPERIALISMO. IDEOLOGIA COMO ARTIGO DE EXPORTAÇÃO

A falta de representação de mulheres na tradição da Escola de Frankfurt e na crítica dialética da cultura em outros países é gritante e vergonhosa para uma tradição que se pretende tão crítica. Trabalhos de Helge Pross, Regina-Becker Schmidt e Elisabeth Lenk — respectivamente, colega e orientandas de Adorno em Frankfurt — só muito recentemente têm sido comentados. Nos textos sobre indústria cultural escritos por Adorno ao longo de sua vida, a maior parte dos exemplos de comportamento reificado tem como exemplos as mulheres: a dona de casa que vai ao cinema, pois não tem mais aonde ir, e pode passar algumas horas “sem controle” (Adorno; Horkheimer, 2006, p. 115), ou as garotas que tomam o bronzeado como um fim em si mesmo (Adorno, 2002 [1969], p. 108), entre outros. Se, por um lado, esses exemplos seguem o modelo de uma sociedade fordista, na qual o salário familiar reforçou o papel de dona de casa das mulheres brancas, heterossexuais e de classe média e alta, por outro, deixam de explorar um tema bastante interessante, isto é, como a indústria cultural — como principal instância de socialização do capitalismo — é generificada e racializada e instrumento do imperialismo cultural. Aqui reside, então, a sexta tese.

Uma das pesquisadoras que mais avançou nesse tipo de análise foi Susan Willis. Em seu livro, *Cotidiano: para começo de conversa*, a autora discute como “o gênero está invariavelmente ligado ao consumo. Compramos dentro de um gênero [...] tanto faz se escolhemos uma imagem unissex ou ultrafeminina — o ato de comprar o ratifica, e a definição de gênero como mercadoria é mantida” (Willis, 1997, p. 36). Willis analisa uma produção das feminilidades por meio de uma série de mercadorias: das bonecas até os programas de televisão. Willis menciona uma boneca Barbie da década de 1960 (que vinha com um avental quadriculado, uma colher de pau e sapatos de salto alto, e que apontava para a glamourização do

trabalho doméstico), bem como o livro *Workout* de Jane Fonda e seu programa *Prime Time Workout* na década de 1980 (e seu papel na venda de uma espécie de “empoderamento” por meio dos exercícios físicos). Ou seja, tanto no que se refere a papéis tradicionais quanto no elogio da mulher que o neoliberalismo empurrou para o mercado de trabalho e que não só trabalha como um homem, mas se exercita como ele, a indústria cultural está formatando uma experiência que é também de gênero.

Algo similar vale para a raça, ou seja, assim como conforma experiências de masculinidades e feminilidades, a indústria cultural dita também padrões para a branquitude e negritude. Willis analisa o caso emblemático, que recentemente passou às telas com o filme *Air* (Ben Affleck), da associação do tênis “Air Nike” à imagem de Michael Jordan:

Seu nome e a marca formam um logotipo-refrão único e unificado. [...] entretanto, a ligação pessoal entre produto e estrela não sugere um produto mais personalizado; ao contrário, ela evidencia a configuração de Jordan em bem de consumo. Além disso, e, principalmente, a unicidade entre o astro negro de basquete e os tênis brancos não implica a inserção dos negros em uma empresa branca, mas assegura que milhares de jovens negros dos 16 aos 25 anos terão uma ótima razão para quererem tênis de 100 dólares (Willis, 1997, p. 134).

Willis reconhece como a indústria cultural produz violência de gênero e raça, mas ressalta igualmente que a resposta que esse aparato oferece a esse tipo de questionamento é a reposição de um processo, embora mais inclusivo, de subjetividades que se realizam no consumo. O gênero e a raça (poderíamos incluir também a sexualidade) enquanto processos e elementos políticos se reduzem a artigos de consumo e, com isso, reificam-se.

Por fim, vale notar um aspecto que foi pouco explorado pela teoria crítica da Escola de Frankfurt e, igualmente, por sua vertente anglófona, que é a relação da indústria cultural com o imperialismo cultural. Escapou a Adorno — que, de resto, não apresentava preocupações com o chamado Terceiro Mundo — a ideia de que a indústria cultural é também uma indústria de exportação. Não só o cinema americano suplanta qualquer indústria local no mundo todo como as indústrias da cultura nacionais seguem *ipsis litteris* esse modelo. Hoje o *streaming* deixa isso evidente: todos os filmes e séries não americanos (muitas vezes produzidos por essas próprias empresas, como a Netflix) são apenas imitações autóctones desses padrões — trata-se de uma nova forma de colonização, a colonização digital.

7. REVOLUÇÃO DIGITAL E DISTOPIA

Por fim, vale ressaltar uma última tese, ligada à etapa contemporânea do desenvolvimento da indústria cultural, que acentua todos os traços destacados nas teses anteriores. A fusão entre cultura e propaganda se realiza completamente sob o capitalismo de plataforma, uma vez que os grandes modelos monopolizados das redes sociais e dos sites de busca, por exemplo, são completamente sustentados pela publicidade. Parece que aquilo que em 1944 Adorno e Horkheimer chamaram de sistema se torna mais e mais claustrofóbico, a ponto de uma série de autores falar em tecnofeudalismo (cf. Durand, 2020). Isto é, uma nova forma de cercamento dos mercados que se evidencia pelo fato de que quem não está nas redes está fora do jogo: indústria cultural como infra e superestrutura e como forma de reconfiguração social dos mercados — essa tese também havia sido intuída por Jameson quando mencionava o pós-modernismo como “dominante cultural” e como uma explosão da autonomia da arte como subsunção da mesma e de todas as outras esferas da vida à indústria cultural.

O sistema da indústria cultural digital contemporâneo opera uma espécie de *subsunção digital* total da vida sob uma série de transformações neoliberais. Conforme destacam Étienne Balibar (2022) e Jonathan Crary (2022), a chamada “Revolução Digital” (antes uma utopia), demonstrou seu aspecto de catástrofe nos últimos anos. Nesse sentido, ela poderia até mesmo ser comparada a outras grandes catástrofes de nossa época, a catástrofe nuclear e ambiental, pelo extrativismo e destrutividade generalizados que acarreta. A distopia da era da internet é o inverso do imaginário anterior aos anos 2000, de que a tecnologia iria livrar a humanidade do trabalho: nunca a reunião entre trabalho e lazer foi tão íntima, nunca se trabalhou tanto, se passou tanto tempo absorvido pelo entretenimento vazio e se adoeceu tão profunda e generalizadamente. O tédio se transformou em ansiedade e em *burnout*. O modo nostalgia transforma propagandas de boneca e videogames em filmes e séries de televisão.

A nova versão da indústria cultural digital pressupõe a produção de uma nova condição humana, uma nova ontologia: extrai novas formas de comportamento, produz um deslocamento das massas para o espaço digital (gerando uma atomização ainda maior da sociedade), transforma o lazer, a economia, a sociabilidade, as subjetividades, as identidades, a sexualidade, a estética, entre outros. Conforme afirmou Balibar (2022), seguindo Polanyi, esta talvez seja a grande transformação de nossa era, pois produz um novo mundo, o “metaverso”. Ela altera a nova percepção do espaço e do tempo e produz uma espécie de “servidão voluntária” por meio do próprio uso da tecnologia. Como o capital, a política da indústria cultural continua a ser a da terra arrasada (Crary, 2022).

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. “Tempo livre”. In _____. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002 (1969), pp. 103-16.
- _____. “Theorie der Halbbildung”. In TIEDEMANN, R. (org.). *Gesammelte Schriften* Bd. 8. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.
- _____. *Aspekte des neuen Rechtsradikalismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2019.
- _____. “Kitsch”. In _____. *Indústria cultural*. São Paulo: Editora Unesp, 2020a, pp. 45-52.
- _____. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2020b.
- _____; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- BACKHAUS, Hans Georg. *Dialektik der Wertform: Untersuchungen zur marxschen Bielefeld*: Transkript, 1992.
- BALIBAR, Étienne. “Utopia 1/13: Étienne Balibar and Bernard E. Harcourt” (video). Setembro, 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r1JS6VowQ4w>. Acesso em: 14 jul. 2023.
- CLAUSSEN, Detlev. *Ein letztes Genie* Berlin: Fischer Taschenbuch, 2005.
- COHN, Gabriel. *Sociologia da comunicação: teoria e ideologia*. São Paulo: Pioneira, 1973.
- DELLA TORRE, Bruna. “Classe ou massa? Freud, Adorno e Marx”. In SEABRA, R.; KLEIN, S. (org.). *Marx 200 anos: questões, debates e vigência*. Porto Alegre: Zouk, 2023, pp. 69-105.
- DURAND, Cédric. *Techno-féodalisme: Critique de l'économie numérique*. Paris: La Découverte, 2020.
- FISHER, Mark. *Realismo capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo que o fim do capitalismo?* São Paulo: Autonomia Literária, 2020.
- _____. *Fantasmas da minha vida: escritos sobre depressão, assombrologia e futuros perdidos*. São Paulo: Autonomia Literária, 2022.
- GAY, Peter. *Weimar Culture: The Outsider as Insider*. Nova York / Londres: W.W. Norton & Company, 2001.
- HAN, Byung-Chul Han. *Sociedade do cansaço*. Petrópolis: Vozes, 2017.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2002.
- _____. *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Londres / Nova York: Verso, 2005.
- JENEMANN, David. *Adorno in America*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.
- SONTAG, Susan. *Notes on 'camp'*. Nova York: Penguin Modern, 2018.
- _____. *Contra a interpretação e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

- SRNICEK, Nick. *Platform capitalism*. Cambridge: Polity Press, 2017.
- WILLIAMS, Raymond. *Televisão: tecnologia e forma cultural*. São Paulo / Belo Horizonte: Boitempo / PUC Minas, 2016.
- WILLIS, Susan. *Cotidiano: para começo de conversa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

A GUERRA NAS RUAS: PAPELINHOS NA ÉPOCA DA INDEPENDÊNCIA DO BRASIL (1821-1824)¹

Lucia Maria Bastos Pereira das Neves²

RESUMO

O presente artigo busca identificar e analisar os panfletos manuscritos que se sabe terem circulado pelas ruas do Rio de Janeiro, Bahia e Maranhão, no período entre 1820 e 1824, os chamados “papelinhos”. No tempo de discussões sobre as ideias de constitucionalismo e de independência, a grande importância desses escritos deriva de servirem de principal meio de comunicação para a maior parte da população, ávida de informação sobre a pouco decifrável vida política de então. A partir da análise das linguagens políticas desses manuscritos, procura-se ainda ressaltar ideias e conceitos que se politizavam e democratizavam, demonstrando como esses instrumentos do saber político possibilitaram que a política saísse do círculo restrito da Corte e alcançasse os espaços públicos. O Antigo Regime desmoronava, e anunciava-se o início de uma cultura política moderna, liberal e constitucional.

Palavras-chave: Panfletos Manuscritos. Linguagens Políticas. Constitucionalismo.

ABSTRACT

On the one hand, this paper intends to identify and describe the manuscript flyers known to have circulated on the streets of Rio de Janeiro, Bahia and Maranhão between 1820 and 1824, the so-called *papelinhos*. At the time, mentioning facts and discussing ideas of constitutionalism and independence, the importance of these documents comes from the fact they were the chief available source of information for most of the population about the mostly vexed political life until then. On the other hand, it intends to analyze the political languages to which these pamphlets were

1 Este texto é resultado de outros trabalhos de pesquisa realizados em conjunto com José Murilo de Carvalho (UFRJ/ABL) e Marcello Basile (UFRRJ), especialmente o livro *Às armas, cidadãos!* (2012).

2 Professora Titular da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (USP), com pós-doutorado na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: lubastos52@gmail.com.

affiliated, stressing ideas and concepts as they became politicized and democratized, allowing politics to leave the restricted circle of the Court in order to enter public spaces. Ancien Régime was crumbling, and a modern and liberal political culture was announcing itself.

Keywords: Manuscript Pamphlets. Political Languages. Constitutionalism.

Nos dias de hoje, quando as redes sociais e a internet tornaram-se os mais dinâmicos veículos de comunicação, ainda é possível encontrar fixados em alguns postes nas ruas do Rio de Janeiro (e em outras cidades, certamente), pequenos cartazes que divulgam variados serviços oferecidos à população: limpam-se tapetes, reformam-se sofás ou devolvem “a pessoa amada a seu pé”. Ou mesmo, trazem à tona questões sociais importantes, que precisam ser debatidas, como o problema do aborto ou os assassinatos nos garimpos. Talvez tais cartazes não chamem a atenção de muitas pessoas, mas para o historiador que trabalha com os “papelinhos”³, ou seja, os panfletos manuscritos de outros períodos (Carvalho; Bastos; Basile, 2012, pp. 7-9), eles ganham um significado especial.

A situação nos séculos passados era bastante distinta da atual. Esses papelinhos, ou as chamadas folhas volantes, não só impressos, mas também manuscritos, constituíam o principal meio de comunicação para a população que circulava pelas ruas, ávida de informação no início do oitocentos. Transformavam-se em novos instrumentos de saber político. Por regra geral, constituíam uma literatura de argumentação, surgida nos tempos de turbulência política, servindo de elemento fundamental para a nascente política pública dos Tempos Modernos (*ibidem*, pp. 7-11).

Na América portuguesa, que permanecia ainda profundamente marcada pela cultura oral e pelos traços próprios do Antigo Regime, aos quais somava-se, também, a peculiaridade da escravidão, esses documentos foram de grande importância para os acontecimentos políticos (Neves; Rodrigues; Santos, 2022, pp. 121-2). Deve-se ressaltar que, nesse ambiente de cultura essencialmente oral, predominava a *voz geral* (Ramos 1995, pp. 137-45), que traduzia a tradição imemorial e o bom senso corrente da comunidade, em oposição ao conhecimento letrado, dotado de evidências e de motivos racionais, situado em determinado tempo e lugar, no sentido mais propriamente histórico do termo (Furet; Ozouf; 1997).

3 Papelinhos eram uma expressão de época, que se relacionava à publicação dos diversos panfletos políticos que vieram à luz após a Revolução de 1820, em Portugal, e do movimento constitucionalista no Brasil, em 1821.

A agitação política, o “falar de boca cotidiano” e o imaginário social faziam, por conseguinte, circular as novas ideias políticas relacionadas ao constitucionalismo, possibilitando que tais mensagens não ficassem mais restritas ao pequeno círculo da cultura escrita.

Tais papelinhos, contudo, não foram exclusividade do Reino do Brasil. Tem-se, por exemplo, conhecimento das cinco mil críticas contra o cardeal Mazarino surgidas em meados do século XVII, na época das Frondas, que foram difundidas e lidas pelas ruas e praças públicas de Paris; dos inumeráveis panfletos das Revoluções Inglesas; daqueles relativos à independência dos Estados Unidos; dos que vieram à luz na época da Revolução Francesa; além daqueles publicados no período napoleônico e nas guerras de independência da Hispano-América (Carvalho; Bastos; Basile, 2012, pp.11-2; Starling; Lima, 2021, pp. 31-54).

Mesmo no Brasil, eles foram conhecidos, principalmente, no final do setecentos e início do oitocentos, quando essa literatura de argumentação se tornou um instrumento importante da política da época. Por exemplo, o “pasquim do Calambau”, analisado recentemente por Álvaro Antunes e Luciano Figueiredo (2022). Esse panfleto foi veiculado seis anos depois da condenação dos atores da Conjuração Mineira. Descrevia uma visão pouco comum do movimento, com críticas violentas em relação àquele processo. Sem dúvida, no entanto, foi entre 1820 e 1824 que, no Reino e no Império do Brasil, esses escritos explodiram, em função da relativa liberdade de imprensa, resultante da Revolução de 1820, iniciada em Portugal, travando um poderoso debate político em que as palavras se transformavam em verdadeiras armas de combate, constituindo-se em uma “guerra de afrontas e calúnias” (*O Campeão Portuguez*, 1822, p. 4). Centenas de folhas volantes e dezenas de jornais constituíram a rede transatlântica de debates, que unia os dois lados do Atlântico. Caracterizavam-se por um caráter polêmico, doutrinário e didático, sob a forma de comentários acerca dos fatos recentes ou de discussões sobre as grandes questões da época, buscando instruir, persuadir e mobilizar seus leitores por meio de uma pedagogia cívica (Neves, 2003, pp. 40-1).

Os panfletos impressos alcançaram maior notabilidade, constituindo mais de quinhentos títulos no mundo luso-brasileiro, além de serem os mais estudados por historiadores. Destaquem-se *O debate político no processo da Independência*, de Raimundo Faoro (1973); *Guerra Literária*, em 4 volumes organizados por José Murilo de Carvalho, Marcello Basile e por mim (2014); e *Vozes do Brasil*, coordenado por Heloisa Starling e Marcela Lima (2022). O presente artigo tem como objetivo analisar e comentar os papelinhos manuscritos, menos conhecidos e trabalhados, para além do que se apresentou em *Às armas, cidadãos!* (Carvalho; Bastos; Basile,

2012)⁴. Esses escritos foram encontrados no Rio de Janeiro, na Bahia, no Maranhão e em Pernambuco. Hoje estão conservados no Arquivo Histórico do Itamaraty (os papelinhos que circularam no Rio, Bahia e Lisboa), na Biblioteca Pública Benedito Leite, em São Luís (os que se referem ao Maranhão) e no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro (aqueles que narram episódios de 1824 em Pernambuco, além de alguns escritos sobre o Rio de Janeiro). Isso não quer dizer que eles não circularam ou não foram redigidos em outras províncias, principalmente naquelas que não possuíam tipografias em 1821 e 1822.

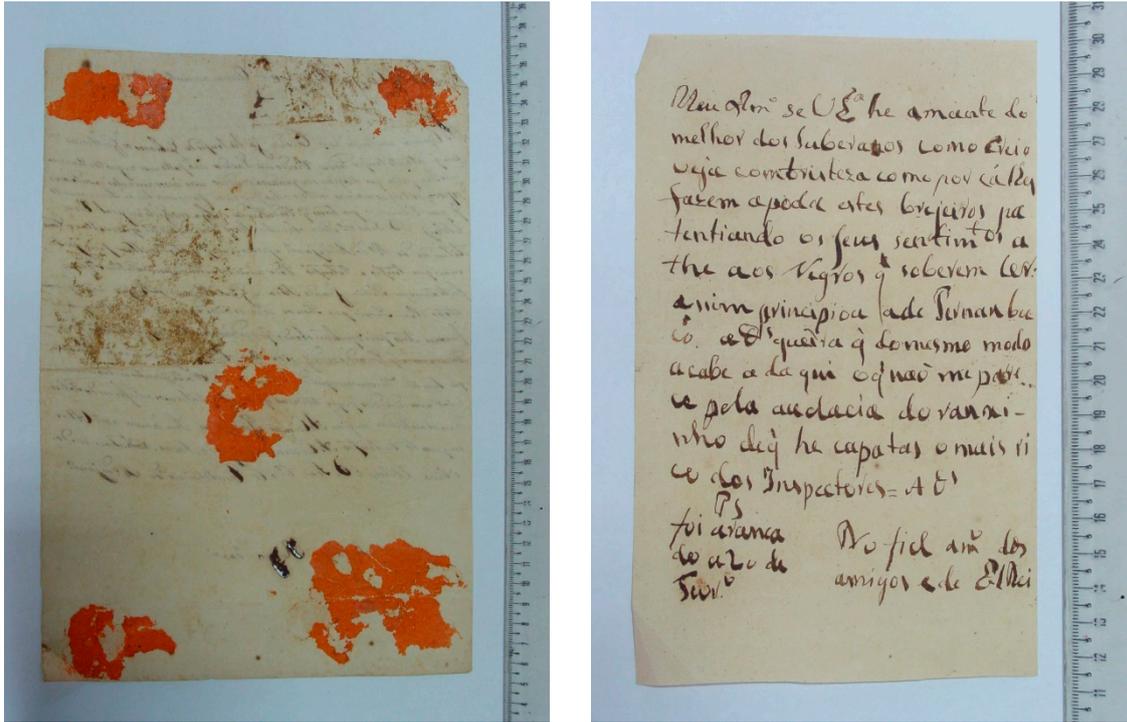
DISCUTINDO A MATERIALIDADE DOS PANFLETOS MANUSCRITOS

Segundo Roger Chartier, “cada forma, cada suporte, cada estrutura da transmissão e da recepção do escrito afeta profundamente seus possíveis usos e interpretações” (2003, pp. 44-5). Tal afirmativa significa que cada objeto produzido que contém um texto apresenta uma relação com o modo como é utilizado, principalmente no que tange à construção do sentido do texto que este objeto contém. Da mesma forma, o suporte pode também influenciar a própria produção do escrito a ser veiculado. Logo, nessa perspectiva, deve-se levar em conta a dimensão material na qual os panfletos manuscritos eram produzidos. Escritos para circularem pelas ruas, apresentavam-se em folhas soltas, ora em formato horizontal, ora em formato vertical. Eram redigidos em uma ou duas folhas. Em alguns casos, podem-se ainda observar restos da calça atrás do documento original, demonstrando que eram colados em paredes nos espaços públicos e que, provavelmente, muitos foram retirados pelas autoridades locais para evitar o incitamento do povo à nova ordem política e a propagação dessas novas ideias, como se comprova no panfleto “Meu amigo”, em que está registrado que o mesmo foi arrancado em 20 de fevereiro⁵. Ou um panfleto escrito no Maranhão em julho de 1823, no qual o comandante militar remetia à junta de governo da província “pasquins [panfletos manuscritos] que ontem à noite e hoje de madrugada foram encontrados nas esquinas do Daniel, de João Carlos da Serra e do capelão Sá Viana”⁶.

4 Há ainda uma dissertação de mestrado (Lucas, 2014), defendida no Departamento de História da PUC-Rio, que pouco acrescenta ao que já foi discutido em trabalhos anteriores.

5 Arquivo Histórico do Itamaraty (doravante AHI), Bahia. Lata 195, maço 6, pasta 13.

6 Biblioteca Pública Benedito Leite (doravante BPBL), São Luís. Pasta 276, M4, G-2, E-11.



Fonte: Arquivo Histórico do Itamaraty, Bahia. Lata 195, maço 6, pasta 13.

Meu amigo se V Ea [Vossa Excelência] é amante do melhor dos Soberanos como creio veja com tristeza como por cá Desfazem o poder estes brejeiros patenteando os seus sentimentos até aos Negros que souberem ler: assim principiou a de Pernambuco e Deus queira que do mesmo modo acabe a daqui o que não me parece pela audácia do ranchinho de que é capataz o mais rico dos Inspetores — A Deus [adeus]
Do fiel amigo dos amigos e de El-Rei
PS: foi arrancado a 20 de Fevereiro.
[Data não identificada]⁷

OS PAPELINHOS E SUAS ESPECIFICIDADES

Os papelinhos selecionados para esta análise estão circunscritos ao período de 1821 a 1824 — tempo do Constitucionalismo e das Independências. O período inicia-se com os desdobramentos da Revolução de 1820, em Portugal, atravessa o ano das Independências (1822), perpassa as Guerras Civis no Império do Brasil, os debates da Assembleia Constituinte em 1823 e atinge o ano de 1824, quando da outorga da Constituição do Império e das revoltas que ocorreram em oposição à atitude do imperador Pedro

⁷ Transcrição feita em Carvalho, Bastos e Basile, 2012, p. 109.

I, como a Confederação do Equador. O maior número de escritos concentra-se em 1821 — momento em que as discussões políticas se voltavam para uma unidade transatlântica a favor das ideias constitucionais, contra o absolutismo e a tirania dos governos e procuravam explicar os princípios que garantissem as liberdades individuais, difundindo um novo vocabulário político, comum às elites ilustradas de ambos os lados do Atlântico.

Apesar de ser encontrado nas ruas do Rio de Janeiro, da Bahia, do Maranhão e de Pernambuco, é bastante provável que o panfleto manuscrito fosse o meio de comunicação mais utilizado naqueles tempos de agitação política nas diversas cidades. Vale lembrar que o periódico *Conciliador do Maranhão* teve início, em 1820, como uma gazeta manuscrita, divulgada regularmente por sete meses⁸, até que passou a ser impressa, em abril de 1821. Também há notícias de que, no Pará, desde o final de 1820, devido à falta de uma imprensa na capital, pasquins e manuscritos circulavam. Desse modo, a junta eleita de governo do Grão-Pará, em 1º de janeiro de 1821, criou uma junta censória de três membros, que devia exercer a censura prévia de todos os manuscritos produzidos na capitania, que só poderiam circular depois da aprovação dos respectivos censores. Além dos autores, também os que copiavam os textos, por quaisquer alterações que fizessem, eram considerados responsáveis (Coelho, 1993, p.105).

De caráter polêmico e didático, sob a forma de comentários de fatos recentes ou de discussões sobre as grandes questões da época, esses textos refletiam uma preocupação coletiva até então inexistente em relação ao político, distinta daquelas práticas que se restringiam ao círculo privado do soberano, passando seus conteúdos a serem discutidos nos novos espaços de sociabilidade. Como regra geral, eram anônimos, sendo muito difícil identificar a sua autoria (Neves, 2015, pp. 155-83).

Quanto ao estilo de escrita, os textos manuscritos eram mais simples e diretos que os impressos, pois se destinavam a causar impacto sobre o receptor e facilitar a compreensão da mensagem. Assim, na Bahia, de um lado, os condutores do movimento — negociantes, bacharéis, oficiais e soldados — agiam com prudência, uma vez que iniciaram um movimento, em 1821, em que prestavam juramento à futura Constituição a ser elaborada pelo Congresso de Lisboa, mas também proclamavam obediência ao soberano, à dinastia e à “conservação da santa religião”. De outro, uma linguagem mais enfática aparecia nesses panfletos manuscritos. Estes incitavam o povo a aderir ao movimento constitucionalista português:

8 Infelizmente, até hoje não se encontrou nenhum exemplar dessa gazeta manuscrita, mesmo segundo os historiadores do Maranhão que trabalham com o período, como Marcelo Cheche Galves. Há informações sobre a gazeta manuscrita, na documentação de época.

Heróis baianos! às armas!
A glória vos chama. Vossos
Ilustres Ascendentes do Douro,
e Tejo deram-vos o exemplo, e
por vós esperam. Gritai audazes
— Viva a Constituição do
Brasil, e o Rei que não a recusará⁹.

Pelo texto, verificava-se que o exemplo da luta continuava a ser aquele vindo de Portugal, a mãe-pátria, devendo a Constituição, que estava sendo elaborada pelas Cortes de Lisboa, também ser proclamada e adotada no Brasil.

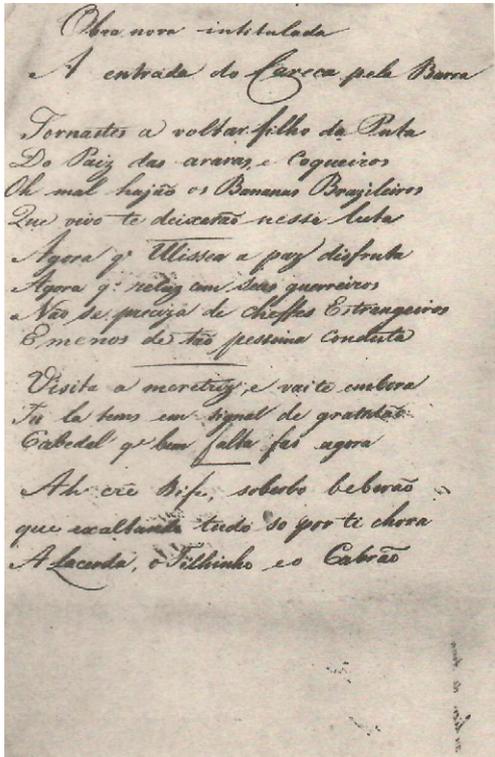
Esses papelinhos estavam, quase sempre, repletos de erros de grafia, demonstrando uma origem mais popular daqueles que o escreviam. Em uma proclamação intitulada “Às Armas Portugueses às Armas amantes da Vossa Nação”, pode-se ler no manuscrito original: “Às Armas avitantes desta Cidade já he tempo de quebrares os Grilhoins em q. atanto tempo tendes Vivido...”¹⁰. Demonstrava que se tratava, sobretudo, de um escrito redigido, provavelmente, por indivíduos que apresentavam relativo grau de estudo, mas não eram, certamente, letrados diplomados em Coimbra.

A natureza da linguagem dos panfletos manuscritos era mais violenta e contundente do que aquela dos panfletos impressos, cujo tom mostrava-se mais moderado, embora insultos fossem proclamados na imprensa, como já ressaltou Isabel Lustosa: os jornais transformavam-se em palco das maiorias baixarias, especialmente porque a imprensa foi obrigada a adotar recursos da oralidade popular a fim de participar do debate político da época (2022, pp. 23-50). Assim, pode-se explicar que os papelinhos utilizavam esse tom mais virulento e sarcástico não só por sua origem de cunho popular, mas pela acanhada liberdade de imprensa que ainda reinava no Brasil, impossibilitando que algumas informações fossem veiculadas por qualquer tipografia oficial ou particular. Era uma linguagem mais enfática e, até, chula ou grosseira. Tal aspecto verifica-se no panfleto, escrito em Portugal, intitulado “A Entrada do careca na Barra”, uma clara alusão ao retorno do Brasil para lá, em 1821, do Marechal Beresford, lorde inglês que tinha assento no Conselho da Regência. O papeliinho xingava o marechal de “filho da puta” e “soberbo beberrão” e ainda chamava os brasileiros de “Bananas” por terem permitido ele sair vivo do

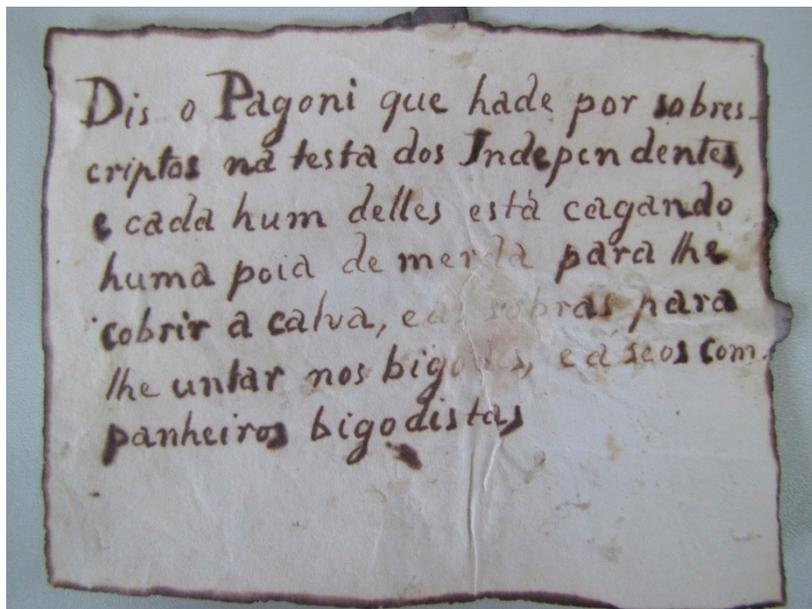
9 AHI, Bahia. Lata 195, maço 1, pasta 7.

10 AHI, Rio de Janeiro. Lata 195, maço 6, pasta 2 (1821).

“país das araras e dos Coqueiros”¹¹. Ou outro pasquim, exibido no Maranhão, quando da guerra de Independência, que afirmava que os *independentes* estavam “cagando uma poia de merda”¹².



Fonte: Arquivo Histórico do Itamaraty, Portugal. Lata 195, maço 6, pasta 13.



Fonte: Biblioteca Pública Benedito Leite, São Luís. Pasta 276, M4, G-2, E-1.

11 AHI, Portugal. Lata 195, maço 6, pasta 13.

12 BPBL, São Luís. Pasta 276, M4, G-2, E-11.

GÊNEROS E LINGUAGEM POLÍTICA DOS PAPELINHOS

Para atingir seus objetivos, esses escritos assumiram diversas formas, quase sempre recorrendo a um registro próximo da fala: proclamações — oficiais e particulares — que convidavam a população a participar diretamente da ação política por meio de um apelo patriótico, usando conceitos como cidadãos, guerreiros e heróis; poesias e hinos — bastante comuns nos panfletos impressos, embora nesse caso fossem de caráter mais laudatório —, declamados nas ruas e no teatro, este último transformado em novo espaço de sociabilidades (Neves, 2003, pp. 89-113; [Morel] 2005, pp. 233-9); cartas, amplamente utilizadas nos panfletos impressos, buscando uma intensa “rede de polêmicas”, embora nos manuscritos aparecessem em menor quantidade, como uma espécie de aviso, buscando dar conselhos às autoridades; reflexões e propostas, que apresentavam breves comentários sobre a situação da época, como uma que recomendava a D. João VI assinar a Constituição portuguesa; relatos e notícias com pequenas narrações sobre os eventos; e simples relações — listagem de vários nomes, às vezes sem comentários, outras, exigindo a prisão de pessoas consideradas absolutistas, ocupando o cargo de ministros do rei, como Tomás Villanova Portugal, ou corruptas, como Francisco Bento Maria Targini, nobre português, que era Tesoureiro do Real Erário e sempre muito criticado, especialmente por Hipólito da Costa, que o descrevia como “escrevente do Erário, sem outros bens mais do que o seu minguado salário, acha-se elevado a Tesoureiro-Mor Barão, e homem riquíssimo; administrando um Erário, que sempre se acha pobre”¹³.

Mas qual era a linguagem política desses papelinhos? Em verdade, assim como os panfletos impressos, eles veiculavam as ideias da época, expressando novas perspectivas da vida política e de um mundo ideal que ansiavam construir. Como o maior número de panfletos manuscritos foi redigido em 1821, nada mais natural haver uma grande divulgação dos princípios do Constitucionalismo. Assim, Constituição era a palavra-chave desses escritos, vista como o elemento fundamental para esse processo de mudança. De início, a inspiração vinha de Portugal, como expressava um pasquim afixado nas ruas de Lisboa, após a circulação das notícias sobre a vitória do movimento constitucionalista do Porto:

13 *Correio Braziliense*, Londres, v. 17, 1816, p. 662. Para uma análise mais aprofundada sobre os gêneros e o perfil dos panfletos, ver Basile, Carvalho e Neves, 2016, pp. 86-92.

Viva a Constituição
E também
Viva a religião! Viva el rei!
Lisbonenses: não temais
As iras deste papão

Pois não é mais que um burro
Com a pele de um leão
Gritai pois, seiscentas vezes
Viva a Constituição!¹⁴

Numa atitude provocatória, esse panfleto era colado sobre as proclamações do governo do Reino, ironicamente chamado de “papão”. Apontava, portanto, para o papel fundamental da Constituição que devia ser elaborada pelas Cortes de Lisboa, convocadas de forma moderna, pois não mais eram consultivas, mas sim deliberativas. Ou seja, foram convocadas para elaborar a Constituição Liberal do Império Português.

Várias províncias do Reino do Brasil encontravam-se afinadas a essa proposta. Desejavam adotar a Constituição, que estava sendo elaborada nas Cortes de Lisboa, solicitando que D. João a aceitasse:

Se queres ainda reinar
Olha beato João
Deves ir a Portugal
E assinar a Constituição
Se tu depressa não vais
Para o teu país natal
Ó João, olha que perdes
O Brasil e Portugal¹⁵.

Aconselhavam, até, que o rei devia enforçar toda “a corja que te cerca” e que era “contrária às ideias constitucionais”¹⁶.

14 Arquivo Nacional (doravante AN), Col. Negócios de Portugal. Caixa 663, pac.2, doc. 32 (1820).

15 AHI, Rio de Janeiro. Lata 195, maço 6, pasta 13.

16 *Ibidem*.

Nesses textos, encontra-se ainda uma contraposição aos termos despotismo, opressão, grilhões, ferros, escravidão e corcundas — conceitos ligados essencialmente à política do Antigo Regime. Assim, em outro manuscrito, publicado em 1821, no Rio de Janeiro, proclamava-se: “Eia pois Amados Patrícios as armas se voltem contra os Tiranos, sejamos Constitucionais”¹⁷. Em um papelinho redigido na Bahia afirmava-se: “o exemplo heroico dos bravos Baianos não nos excitará à deliberação de romper os ferros do Despotismo?”¹⁸.

Numa relação de proximidade com Constituição, encontrava-se Liberdade. É uma expressão recorrente nessa linha dos conceitos da cultura política constitucional, usada, sobretudo, para designar a luta a fim de pôr por terra, em primeiro lugar, os alicerces do Antigo Regime, com a adesão do Reino do Brasil ao movimento constitucional. Nesse sentido, para ser respeitada e considerada como um dos principais direitos individuais do cidadão, precisava ser garantida por meio de uma Constituição e por meio de medidas e providências governamentais que assegurassem a estabilidade, o sossego e a união. Devia, por conseguinte, levantar-se o grito da Liberdade, clamando, do Amazonas ao Prata, pela instauração de um Congresso e uma Constituição adaptados às necessidades do Brasil. Mais tarde, em 1822, quando afloraram as divergências entre as Cortes de Lisboa e o governo do Brasil, Liberdade também significou a superação colonial. Assim, um papelinho que circulava na Bahia, em inícios de 1821, proclamava:

Negociantes da Bahia! Vós sois o nervo do Estado; (...) Os vossos Irmãos, e associados da Europa têm aberto a estrada da glória. Segui-os pois: e entoai com eles o Cântico saudável da Liberdade no Brasil — Viva a Constituição, e o justo rei, que não contravirá¹⁹.

Outro conceito também explorado por esses pasquins era o de soberania. Afirmava-se que havia sido por intermédio do povo que se atribuía poder ao rei e ao povo competia, portanto, legislar. Logo, o rei era apenas um chefe que devia executar a lei imposta pela nação. Ele não podia ditar a lei. Reforçando tais ideias, um escrito afirmava que era possível haver “Povo sem Rei, mas não podia haver Rei sem ter Povo”²⁰.

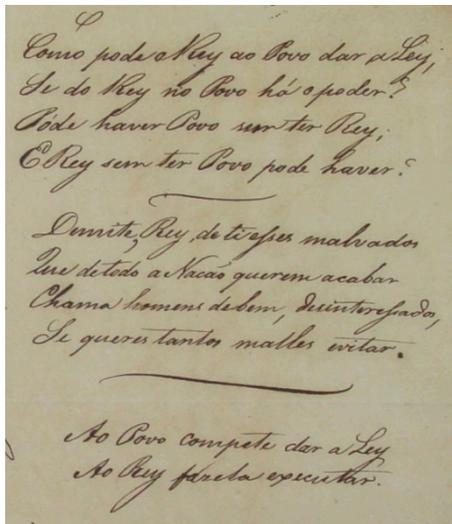
17 AHI, Rio de Janeiro, pasta 2.

18 *Ibidem*. Lata 195, maço 6, pasta 2.

19 AHI, Bahia. Lata 195, maço 1, pasta 17.

20 *Ibidem*, maço 6, pasta 13.

De forma implícita, expunham-se propostas de um novo pacto social, baseado na perspectiva de uma soberania que não mais era direito exclusivo do soberano, como no Antigo Regime, mas que devia residir no povo, sendo representado legitimamente por uma Assembleia que passava a possuir o direito “inalienável e imprescritível de formar, estabelecer e aperfeiçoar uma Constituição” (Miranda, 1821, p. 53). O rei devia apenas executar as leis elaboradas pela nação. Logo, alertava-se não ser mais possível que o rei violasse tais direitos, como também registrava um panfleto impresso: “os Reis são feitos para os Povos, e não os Povos para os Reis; que os Povos podem viver e existir sem os Reis e não os Reis sem os Povos” (*ibidem*). Verifica-se que assuntos tratados pelos panfletos manuscritos também eram registrados nos impressos.



Fonte: Arquivo Histórico do Itamaraty. Bahia. Lata 195, maço 6, pasta 13

Em outros papelinhos, encontrava-se uma linguagem política em que se faziam presentes apelos revolucionários. Há textos que incitavam o povo a aderir ao movimento constitucionalista:

Às armas Cidadãos É tempo Às Armas
Nem um momento mais, perder deveis
Se à força da razão, os Reis não cedem
Das armas ao [sic] poder cedam os reis²¹

21 AHI, Rio de Janeiro. Lata 195, maço 6, pasta 13

Era uma proposta que lembrava aquela da Revolução Francesa — *Citoyens! Aux armes!* —, ainda que não refletisse o mesmo clima febril, pois o objetivo não consistia em destronar a dinastia reinante — a de Bragança. Pretendia-se apenas pôr fim ao despotismo, que havia tanto tempo oprimia os súditos do Império Português. Em outro manuscrito, já no contexto do pós-independência, declarava-se que o Brasil se constituía em “Império independente e separado”. Logo, em função de sua dignidade “e para bem da sua conservação”, devia-se repelir “a força com a força”, exigindo-se que se “declarasse logo a Guerra a Portugal”, frente às hostilidades que a antiga metrópole pregava contra o Reino do Brasil²².

Ainda se fazia presente um vocabulário político que traduzia um apelo cívico e emocional, vislumbrado em expressões como: “Bravos Guerreiros”, “Cidadãos Baianos”, “Heróis da Bahia”²³, que eram convidados a pegar em armas contra o despotismo das Cortes, lutando por seus direitos de liberdade.

Por fim, observa-se que, se, em boa parte dos papelinhos, ainda se manifestava um sentimento favorável à proposta de um Reino Unido a Portugal ou de uma monarquia dual, algumas exceções existiam. Às vésperas da Independência, uma proclamação escrita na Bahia demonstrava simpatia à causa da Independência: “Brasilienses, e Bons Brasileiros, o nosso amado Príncipe nos diz ‘E sobre esta Pedra edificarei o Meu Império do Brasil’” — numa alusão clara ao apóstolo Pedro, que edificou a Pedra da Igreja Católica²⁴. No Rio de Janeiro, um panfleto redigido no final de 1822 ou início de 1823 proclamava que o Brasil se constituía como um “Império independente e separado”, devendo declarar “o direito de talião contra os soldados Portugueses, que forem feitos prisioneiros”, uma vez que os soldados brasileiros eram castigados como rebeldes. Assim, a luta transformava-se em “justa guerra”²⁵. Há mesmo alguns documentos oficiais, como uma proclamação de D. Pedro aos Portugueses, em que, criticando as medidas de força dirigidas contra o Império do Brasil, exclamava que: “Toda a força é insuficiente contra a vontade de um Povo, que não quer viver escravo”. Afirmava que Portugal, ou aceitava a separação do Brasil por meio de laços de amizade, ou enfrentaria a “guerra mais violenta”, que só podia acabar com “o reconhecimento da Independência do Brasil, ou com a ruína de ambos os Estados”²⁶.

22 AHI, Rio de Janeiro. Lata 195, maço 6, pasta 13.

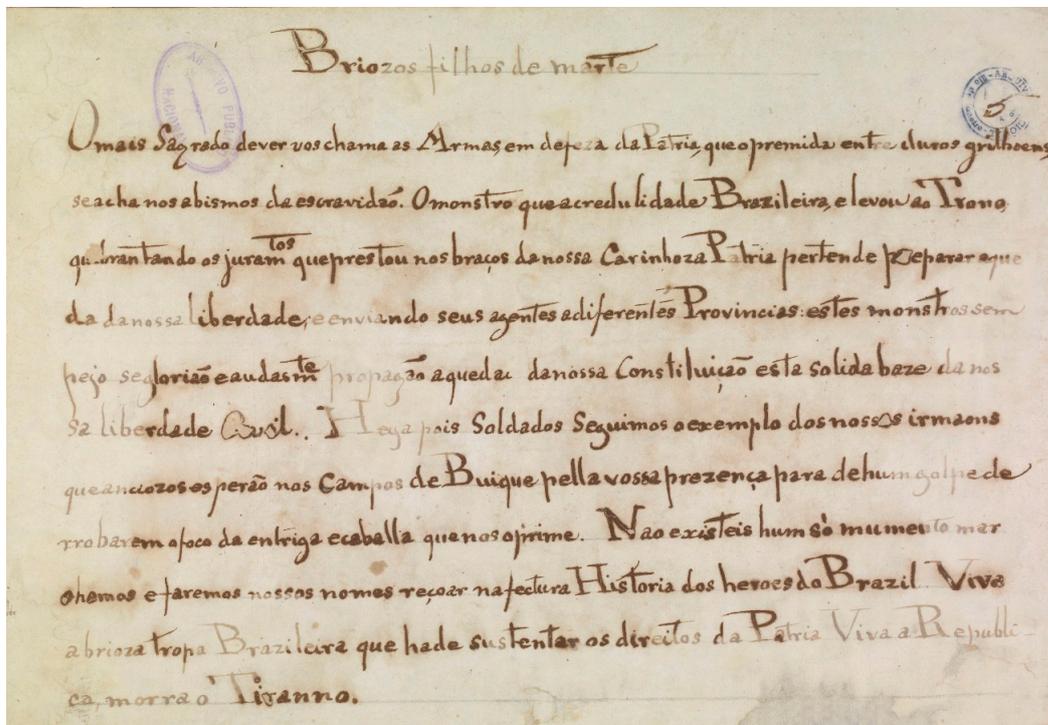
23 *Idem*, Bahia. Lata 195, maço 1, pasta 7.

24 *Ibidem*.

25 AHI, Rio de Janeiro. Lata 195, maço 6, pasta 13.

26 AN. BR RJANRIO 2H.0.0.45/1, 1822.

Acompanhando a conjuntura histórica, em 1824, uma nova guerra civil iniciou-se no Império do Brasil — A Confederação do Equador. Proclamada em 2 de julho daquele ano, resultava de uma profunda insatisfação com a política do Rio de Janeiro. O movimento pretendia reunir, sob a forma de um governo federativo e republicano, além de Pernambuco, as províncias do Ceará, da Paraíba, do Rio Grande do Norte e, possivelmente, do Piauí e do Pará. Contando com a participação dos elementos urbanos das camadas populares, manifestou um acirrado sentimento antilusitano e autonomista. Além da guerra de combates, houve também uma guerra de palavras, na qual circularam diversos papelinhos com críticas contundentes ao imperador, agora considerado um déspota, após o fechamento da Assembleia Constituinte e a outorga da Constituição de 1824. “Briosos filhos de Marte. O mais sagrado dever vos chama às Armas, que oprimida em duros grilhões se acha no abismo da escravidão.” “O monstro que a credulidade Brasileira elevou ao Trono, quebrantando os juramentos que prestou nos braços de nossa Carinhosa Pátria”, pretende enviar seus agentes às demais províncias para a adesão da Constituição outorgada em 1824. As proclamações findavam incitando o povo a se rebelar para que entrassem na “História dos Heróis do Brasil”. E terminavam com os tradicionais, mas distintos, Vivas: “Viva a briosa tropa Brasileira que há de sustentar os direitos da Pátria. Viva a República. Morra o Tirano”²⁷.



Fonte: Arquivo Nacional. Rio de Janeiro. Caixa 742, pac. 1.

27 AN, Rio de Janeiro. Caixa 742, pac. 1.

Com a mesma violência, outro escrito incitava o Brasil a sacudir a opressão que o dominava, a traição dos portugueses e seu malungo. Era “melhor morrer pela Pátria” do que ser escravos de “Déspotas e Tiranos”. Terminavam dando vivas à Pátria, vivas aos bons brasileiros e Viva a República do Brasil! A problemática se alterava. A guerra não era mais contra Portugal, mas contra aquele considerado o maior déspota português – D. Pedro I²⁸.

Apesar da questão fundamental dos papelinhos ser política, não se referindo aos problemas sociais, pequenas exceções podem ser apontadas. Nos escritos do Rio de Janeiro, há menções aos que criticavam o poder do monarca, que demonstravam “seus sentimentos até aos Negros que souberem ler”²⁹. Outro panfleto desejava que se preparasse uma guerra aos portugueses, que há muito tempo hostilizam o Brasil com tropas, intrigas e, até mesmo, planejando “sublevar e armar os escravos”³⁰. Outro papelinho fazia reflexões, mas de maneira positiva, sobre os melhoramentos necessários à Justiça, indagando o que “precisa o estado da escravatura para suavizar sua mísera condição, sem caçar o direito de sua carta de propriedade, evitando tantas queixas de sevícias”³¹. Outro instigante panfleto, este estampado no Maranhão, assinado por “O Povo Liberal do Maranhão”, criticava o chefe de Polícia, chamado de “déspota” e de “bêbado”, pelo costume de castigar com bolos o “povo forro que gozando de sua liberdade é maltratado com violências”. Pedia ao bispo que lesse o papelinho colado na porta da catedral para ver se “homens mulatos e mulatas forras não apanhem castigos arbitrários”. E prosseguia: “... todos somos Cidadãos, somos livres, amamos El-Rei e as Cortes, e por isso a Lei é igual para todos, e somos todos iguais, igual seja o castigo para quem fizer crime, que tanto faz o branco como os das mais cores libres e não cativos”. Ainda pretendiam mandar o papelinho para outras localidades caso o problema não fosse resolvido³². Assim, eram raríssimos os papelinhos que incluíam os escravos em seus textos, da mesma forma que os impressos, sendo uma das exceções a “Correspondência do Tio Lopes”, compilada por Starling e Lima (2021, pp. 181-217).

28 AN, Rio de Janeiro. Caixa 742, pac. 1.

29 AHI, Rio de Janeiro. Lata 195, maço 6, pasta 13.

30 *Ibidem*.

31 *Ibidem*, pasta 2.

32 BPBL, São Luís. Pasta 276, M4, G-2, E-11.

À GUIA DE CONCLUSÃO: OS PAPELINHOS COMO INSTRUMENTO DO SABER POLÍTICO

À guisa de conclusão, alguns pontos podem ser levantados a partir desses papelinhos elaborados nesse largo tempo das Independências. Em primeiro lugar, eles apresentavam sua originalidade, não se constituindo como simples reprodutores das ideias presentes nos panfletos impressos, uma vez que traziam à tona propostas novas, algumas mais radicais, que contribuíam para a multiplicação de instrumentos de discussão política do período.

Em segundo lugar, as proposições contidas nesses escritos de se fazer uma revolução, de incitar os cidadãos às armas, de ameaçar D. João para jurar a Constituição, de usar a força para subordinar o rei à soberania da nação e até de elaborar críticas ofensivas às autoridades, sem dúvida, são aspectos pouco encontrados nos panfletos impressos e nos periódicos, sendo uma novidade nos discursos e nas linguagens dos papelinhos. Deve-se, contudo, tomar certo cuidado em aceitá-los como uma verdade absoluta. Se é possível afirmar que os panfletos manuscritos incorporavam as linguagens do constitucionalismo e de um liberalismo mais radical à inédita discussão política no Brasil Reino, é preciso levar em conta que a política não se encontrava totalmente desvinculada da moral religiosa e de princípios do Antigo Regime. O peso da tradição e da religião ainda se faziam presentes nas Luzes Mediterrânicas, por meio, por exemplo, dos vivas dados habitualmente ao final das proclamações. Viva a Constituição! Viva ao Rei! Mas também, Viva à Religião Católica.

Por conseguinte, tais panfletos manuscritos, lidos em voz alta nas ruas e nas praças ou copiados de formas semelhantes ou distintas, permitem constatar sua circulação mais ampla nos espaços públicos, esboçando uma incipiente opinião pública. O Império Brasílico entrava na via da política moderna, ainda que mesclada à política antiga. Por detrás desses rótulos, porém, outros elementos encontravam-se em disputa, não se devendo esquecer outro fato primordial, muitas vezes usado como uma espécie de temor social — a escravidão africana.

Em terceiro lugar, deve-se destacar que a grande importância desses escritos deriva do fato de servirem de principal meio de comunicação para a maior parte da população, ávida de informação sobre a nova vida política que se esboçava então. A partir da análise das linguagens políticas desses manuscritos, verifica-se que ideias e conceitos se politizavam e se democratizavam (Koselleck, 2009, pp. 96-9), demonstrando como esses instrumentos do saber político possibilitaram que a política saísse do círculo restrito da Corte e alcançasse os espaços públicos. Permitiram, portanto, a participação de diferentes grupos sociais na constituição desse novo *locus* de debate político.

Logo, pode-se verificar que ainda há muito a ser analisado nesses panfletos manuscritos, que oferecem novas perspectivas sobre o movimento constitucional que o Brasil conheceu em 1821, bem como sobre seu processo de separação de Portugal. Demonstram que, para além das guerras civis propriamente ditas, uma guerra real de fuzis e canhões, houve outra guerra — a das ruas: uma guerra de insultos, de confrontos e de ofensas que envolveram diversos atores. Tais escritos constituíram a história de um tempo. São memórias, enfim, que, ao apresentar distintas visões de um mesmo fato, servem como fundamentos da história, porque permitem também repensar a História do Brasil.

REFERÊNCIAS

- ANTUNES, Álvaro; FIGUEIREDO, Luciano. *Opasquim do Calambau: infâmia, sátira e o reverso da Inconfidência Mineira*. São Paulo: Chão, 2022.
- ARQUIVO HISTÓRICO DO ITAMARATY. Lata 195, maço 6, pasta diversas.
- ARQUIVO NACIONAL. Caixa 742, pac. 1.
- _____. Col. Negócios de Portugal. Caixa 663, pac.2, doc. 32. (1820).
- _____. BR RJANRIO 2H.0.0.45/1. Proclamação do Imperador Pedro I aos Portugueses. Rio de Janeiro, 21 de outubro de 1822.
- BASILE, Marcello, CARVALHO, José Murilo; NEVES, Lucia Maria Bastos. “Pelo povo, o poder é dado: a linguagem constitucionalista dos panfletos manuscritos da Independência”. In MAGALHÃES, A. M., MARINS, Á.; BEZERRA, R. Z. (org.). *D. Leopoldina e seu tempo: sociedade, política, ciência e arte no século XIX*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2016, pp. 85-102.
- BIBLIOTECA Pública Benedito Leite. São Luís. Pasta 276, M. 4.
- CARVALHO, José Murilo de; BASTOS, Lucia; BASILE, Marcello. *Às armas, cidadãos!:* panfletos manuscritos da Independência do Brasil (1820-1823). São Paulo/Belo Horizonte: Companhia das Letras/Editora UFMG, 2012.
- _____. (org.). *Guerra Literária: Panfletos Políticos da Independência (1820–1823)*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, 4 vols.
- CHARTIER, Roger. *Formas e sentido. Cultura escrita: entre distinção e apropriação*. Campinas: Mercado de Letras, Associação de Leitura do Brasil, 2003.
- COELHO, Geraldo Mártires. *Anarquistas, demagogos e dissidentes: a imprensa liberal no Pará de 1822*. Belém: CEJUP, 1993.
- CORREIO BRAZILIENSE. Ed. Hipólito Costa. Londres, vol. 17, 1816.
- FAORO, Raimundo. *O Debate político no processo de Independência*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1973.

- FURET, François; OZOUF, Jacques. “Trois siècles de métissage culturel.” *Annales. Economies, Sociétés. Civilisations*, Paris, v. 32, n. 3, pp. 488-502, 1997.
- KOSELLECK, Reinhart. “Introducción al Diccionario histórico de conceptos políticos-sociales básicos en lengua alemana”. Trad. Luis Fernández Torres. *Anthropos*, Barcelona, n. 223, pp. 92-105, 2009.
- LUCAS, Vanessa Fraguas Serra. “*Pode haver Povo sem ter Rei; E Rei sem ter Povo pode haver?*”: panfletos manuscritos e emancipação do Reino do Brasil. Dissertação (Mestrado em História Social), –Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2014.
- LUSTOSA, Isabel. *Insultos Impresses: a Guerra dos jornalistas na Independência (1821–1823)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- MIRANDA, José Antonio. *Memoria constitucional e politica sobre o estado presente de Portugal e do Brasil*; dirigida a elrey nosso senhor e offerecida a sua alteza o principe real do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, e regente do Brasil. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1821.
- MOREL, Marco. *As transformações dos espaços públicos: imprensa, atores políticos e sociabilidades na cidade imperial (1820–1840)*. São Paulo: Hucitec, 2005.
- NEVES, Lucia M. Bastos P. “Entre impressos e manuscritos: a guerra de pena na independência do Brasil (1820–1823)”. In CURY, C. E.; GALVES, M. C.; FARIA, R. H. M. (org.). *O Império do Brasil: educação, impressos e confrontos sociopolíticos*. São Luiz: Café & Lápis/Uema, 2015, pp. 155-83.
- _____. *Corcundas e Constitucionais: a cultura política da Independência (1820-1822)*. Rio de Janeiro: Revan/FAPERJ, 2003.
- _____; RODRIGUES, José Damiano; SANTOS, Fabiano Vilaça dos (org.). *Revoltas no mundo atlântico: identidades, conflitos e protestos (séculos XVII–XIX)*. Rio de Janeiro: ContraCapa/FAPERJ, 2022.
- O CAMPEÃO Portuguez em Lisboa derrubado por terra a golpes da verdade e da justiça, por hum brasileiro natural do Rio de Janeiro, que a oferta e dedica aos amantes da causa do novo Império Brasiliense. Rio de Janeiro: Tip. de Torres & Costa, 1822.
- STARLING, Heloisa Maria Mugel; LIMA, Marcela Telles Lian (org.). *Vozes do Brasil: linguagem política na Independência, 1820–1824*. Brasília: Edições do Senado, 2021.



GESTÃO CULTURAL

DRIBLANDO DESAFIOS DO CAMPO CULTURAL: MUSEU DO FUTEBOL E A GESTÃO POR ORGANIZAÇÕES SOCIAIS

Bernard Alexander Lemos Tjabbes¹, Letícia Nascimento Santiago²,
Lígia Kulaif Perroni³, Luciana Cristina Ramos Nicolau⁴, Pedro Vian-
na Godinho Peria⁵

RESUMO

A ausência de institucionalidade das políticas públicas de cultura no Brasil mostra-se como um dos principais desafios para agentes públicos e privados que se dedicam à construção de ações efetivas. Partimos do estudo do caso da Secretaria de Cultura, Economia e Indústrias Criativas do Estado de São Paulo (SEC) para compreender que estratégias são criadas para driblar esse quadro na política museológica. Sem uma política definida em lei, questionamos como o órgão foi capaz de desenvolver uma ação museológica, consistente no tempo, a partir do modelo de contratualização com organizações sociais. A profundidade dos termos de referência e as suas alterações empreendidas pela equipe técnica da Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico (UPPM/SEC) garantiram o desenvolvimento da qualidade deste documento, permitindo uma evolução da política. Propomos que esses termos sejam vistos como cumpridores da função de conferir institucionalidade, continuidade e manutenção do que seria uma “política estadual de museus”, o que, no entanto, não acaba com os desafios da gestão cultural.

Palavras-chave: Organizações Sociais. Museus. Publicização. Gestão Cultural.

-
- 1 Bacharel em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (USP), atualmente é produtor na Fundação Bienal de São Paulo. E-mail: btjabbes@gmail.com.
 - 2 Especialista em Fundamentos da Cultura e das Artes pela Universidade Estadual Paulista (Unesp). Email: leticia83nascimento@gmail.com.
 - 3 Mestra em Museologia pelo Programa Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo (USP), atualmente é pesquisadora no Núcleo de Acervo Museológico da Pinacoteca do Estado de São Paulo. E-mail: likulaif@gmail.com.
 - 4 Mestra em Artes pelo Instituto de Artes da Unesp-SP, atualmente é a Coordenadora do acervo da Coleção de Arte da Cidade, no Centro Cultural São Paulo. E-mail: lcr.nicolau@unesp.br.
 - 5 Mestre em Administração Pública e Governo na Escola de Administração de Empresas de São Paulo da Fundação Getúlio Vargas (FGV EAESP), doutorando em Administração Pública e Governo na FGV EAESP. E-mail: p.v.g.peria@gmail.com.

ABSTRACT

The lack of institutionality of public cultural policies in Brazil presents itself as one of the main challenges for public and private agents dedicated to the construction of effective actions. We started from the case study of the Secretariat of Culture, Economy and Creative Industries of the State of São Paulo, to understand what strategies are created to dribble this framework in museum policy. Without a policy defined by law, we question how the agency was able to develop a museological action, consistent over time, based on the model of contractualization with social organizations. The depth of the terms of reference and their changes undertaken by the technical team of the UPPM/SEC ensured the development of the quality of this document, allowing an evolution of the policy. We propose that the terms of reference be seen as fulfilling the function of conferring institutionality, continuity and maintenance of what would be a “state museum policy”, which, however, does not end with the challenges of cultural management.

Keywords: Social Organizations. Museums. Publicization. Cultural Management.

INTRODUÇÃO

O modelo de gestão baseado nas organizações sociais nasceu, no Brasil, inserido no contexto de amplas reformas estatais da década de 1990. Em um cenário de inflação galopante e crescente demanda por serviços públicos de alcance universal, o governo pessedebista de Fernando Henrique Cardoso (1995–2001) implementou uma agenda de liberalização econômica, ajuste fiscal e redução do tamanho da máquina estatal. Foi o Plano Diretor da Reforma do Aparelho do Estado, criado no âmbito do Ministério da Administração Federal e Reforma do Estado (MARE), que guiou a sequência de alterações na forma de gestão dos serviços públicos.

Para Sano e Abrucio (2008), a onda de reformas caracterizada como nova gestão pública (NGP) definiu-se pela adoção de mecanismos de flexibilização da gestão pública e da orientação da prestação de serviços aos resultados. Dentre as mudanças, a conceituação de “serviços não exclusivos” para as áreas de educação, serviços médicos e assistenciais, pesquisa e cultura deu suporte à proposta de transferir a gestão desses tipos de serviço para o setor público não estatal, processo nomeado como “publicização”. As entidades responsáveis por gerenciar esses serviços, por meio da firma de um contrato de gestão (CG) com o poder público, são as organizações sociais (OSs). Ainda segundo Sano e Abrucio (2008), a contratualização com

uma rede de provedores de serviços públicos seria a forma mais adequada para alcançar os objetivos almejados pela nova gestão pública. No âmbito federal, a Lei no 9.637, de 15 de maio de 1998, garantiu o projeto da publicização e definiu parâmetros mínimos para a qualificação de entidades como organizações sociais e para a constituição de contratos de gestão na administração pública federal. Nas palavras do ministro à frente do Ministério de Administração e Reforma do Estado (MARE), Bresser-Pereira (1998), as reformas visavam a construção de um Estado mais regulador e promotor indireto dos serviços públicos.

Ainda que o grau de eficácia e efetividade da reforma da década de 1990 não seja ponto pacífico (Paula, 2005), fato é que seus pressupostos, estratégias e instrumentos se difundiram. Na esfera subnacional, o estado de São Paulo foi pioneiro na implementação do modelo de publicização. A Lei Complementar no 846, de 4 de junho de 1998, estabeleceu os critérios para esse formato de gestão no estado e foi atualizada sucessivamente em 2005, 2009, 2010 e, por último, em 2014 a partir da publicação da Lei Complementar no 1.243. De certa maneira, a lei estadual acompanha o disposto no seu correlato federal, mas, desde sua primeira edição, coloca ênfase nos campos da saúde e da cultura, apenas incluindo áreas como ensino, pesquisa científica, desenvolvimento tecnológico e preservação do meio ambiente, que já estavam garantidos na legislação federal de 2014.

Especificamente no campo da cultura, a primeira qualificação de uma entidade como organização social foi atribuída, em 2004, à Associação Paulista dos Amigos da Arte – APAA, ou seja, seis anos depois da criação da publicização no estado de São Paulo, enquanto, na área da saúde, as primeiras qualificações já aconteceram em 1998. Ainda assim, na segunda metade da década de 2000, diversas outras entidades estavam qualificadas e puderam firmar contratos de gestão com a Secretaria de Cultura, atual Secretaria de Cultura, Economia e Indústria Criativas.

A Secretaria de Cultura, Economia e Indústria Criativas (SEC), de acordo com o Decreto estadual no 50.941/2006, é responsável, entre outras atribuições, pela formulação e implantação de políticas públicas voltadas ao fomento e difusão de produção cultural, preservação do patrimônio museológico e histórico, formação e difusão cultural no estado de São Paulo.

Neste sentido, a gestão em parceria com Organizações Sociais de Cultura foi paulatinamente implantada, iniciando com dois contratos firmados em 2004 e atingindo o número de 27 parcerias em 2012. A Secretaria de Cultura, Economia e Indústria Criativas mantém há alguns anos a média de 26 contratos de gestão para a execução de atividades em cerca de 50 equipamentos e de 5 corpos artísticos.

Além da gestão por organizações sociais (OSs), para a consecução das atividades dos quatro eixos de atuação (fomento direto e indireto, investimento e crédito; gestão e ampliação das instituições e programas culturais públicos; acesso à cultura, difusão cultural e eventos referenciais e preservação do patrimônio histórico e cultural), a SEC atua por intermédio da Fundação Padre Anchieta e da Fundação Memorial da América Latina e de forma direta, no caso dos programas de fomento, por exemplo.

Na estrutura da Secretaria de Cultura, Economia e Indústria Criativas, a Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico (UPPM/SEC) é responsável pela elaboração, desenvolvimento e avaliação de diretrizes e políticas públicas relacionadas ao patrimônio museológico do estado de São Paulo. Ao longo dos últimos quinze anos, nas instituições museológicas vinculadas à UPPM/SEC, é notável o impacto da adoção do modelo de gestão em parceria com Organizações Sociais de Cultura no desenvolvimento da política cultural na área de museus.

É por meio dos chamamentos públicos que a UPPM/SEC publiciza o documento norteador Termo de Referência (TR), que reflete as diretrizes para a execução das atividades, com metas, rotinas e obrigações, visando a proposição de planos de trabalho que atinjam os objetivos no âmbito da pesquisa, preservação, comunicação e funcionamento dos museus. Importante destacar que nos TRs as diretrizes são renovadas periodicamente, de acordo com os chamamentos públicos, e que, de certa forma, exercem o papel de uma política estadual de museus — a qual nunca foi efetivamente realizada no âmbito das políticas públicas da SEC/SP.

No intuito de analisar o desenvolvimento dos editais de chamamento das OSs, ligadas aos museus do estado de São Paulo, o estudo será focado nos dois últimos editais lançados para a gestão do Museu do Futebol, o primeiro do ano de 2016 e o último, de 2021.

O Museu do Futebol nasce a partir de um impulso inicial da Prefeitura de São Paulo, em 2005, desenvolvido em parceria com a Fundação Roberto Marinho, que realizou a concepção e a implantação do equipamento, dando início a um museu pioneiro no uso da tecnologia e nas ações de acessibilidade. Fundado em 2008, nas estruturas do prédio tombado do Estádio Municipal Paulo Machado de Carvalho (popularmente conhecido como “Estádio do Pacaembu”), o museu traz quinze salas expositivas, com curadoria de Leonel Kaz, projeto de intervenção arquitetônica por Mauro Munhoz e expografia por Daniela Thomas e Felipe Tassara, que permanece até os dias de hoje. O museu se estabeleceu como um modelo, primeiramente experimental e hoje já consolidado, de pesquisa e atividades através

do Centro de Referência do Futebol Brasileiro (CRFB)⁶, inaugurado em 2013, atuando como coração da instituição que não possui acervos materiais, baseado em uma estrutura permeada pela museologia.

A escolha deste museu para a pesquisa se deu pela possibilidade de comparação focada nas ações de uma única OS, o IDBrasil Cultura, Educação e Esporte, responsável por sua gestão há mais de uma década. A organização, antes nomeada Instituto da Arte do Futebol Brasileiro, foi qualificada como OS em agosto de 2008, tendo firmado neste mesmo ano o primeiro contrato para a gestão do Museu do Futebol e sendo até hoje a única organização social a vencer as convocações públicas deste museu, desde então.

Para a análise, serão utilizados como materiais de base os próprios editais lançados pela Secretaria, de 2016 (São Paulo, 2016a) e 2021 (*idem*, 2021a), principalmente os Termos de Referência, além das documentações com as propostas escolhidas e contratualizadas por meio do contrato de gestão, fruto do projeto da OS vencedora — o IDBrasil em ambos os casos.

OS TERMOS DE REFERÊNCIA NO ÂMBITO CULTURAL

Como explicitado, atualmente a base para a implementação da política de museus no estado é o chamamento público feito pela Secretaria de Cultura e Indústria Criativas, com o Termo de Referência (TR) desenvolvido pela UPPM/SEC como documento norteador que oferece as diretrizes às entidades qualificadas e aptas a garantir a gestão dos equipamentos. O início do processo de publicização do chamamento público é a publicação de resolução pelo secretário da pasta, acompanhada de Termo de Referência para subsidiar a elaboração de proposta técnica e orçamentária.

No direito administrativo brasileiro, até recentemente, a figura jurídica do TR era mal definida pela Lei Geral de Licitações — Lei nº 8.666/1993 (Brasil, 1993) —, e sua primeira menção explícita aparece no Decreto nº 5.450 de 2005 (*idem*, 2005), atualizado pelo Decreto nº 10.024 de 2019 (*idem*, 2019), cujo objeto principal é a normatização do pregão. Nesse contexto, o Termo de Referência passou a se referir à forma pela qual a administração pública estabelece quais os critérios técnicos que devem ser levados em conta para a aceitação de propostas. Assim, o Termo de Referência apresenta de forma detalhada e precisa o objeto do produto ou serviço a ser contratado, bem como as suas qualidades fundamentais. Sem esse documento, todo o processo de seleção é comprometido.

6 Ver mais em: <https://museudofutebol.org.br/crfb/>.

É a partir da leitura e interpretação desse plano básico que as organizações sociais interessadas formulam suas diferentes propostas de gestão do serviço, de forma que, em princípio, a proposta selecionada deve ser aquela que melhor resolve os desafios de gestão para atender ao Termo de Referência — o estado de futuro visado pela administração pública. A pesquisa documental empreendida mostra que os Termos de Referência elaborados pela Secretaria de Cultura, Economia e Indústrias Criativas do Estado de São Paulo são extensos e abrangem a mais variada gama de conteúdos, desde apresentações institucionais, cartas de princípios e valores, definições conceituais e estabelecimento de amplas diretrizes de gestão. A profundidade deste instrumento não se dá sem razão, quando observado o contexto histórico da institucionalidade das políticas públicas de cultura, no geral, e da política museológica, em específico. Neste sentido, é importante verificar que o desenvolvimento da qualidade deste documento na área da cultura, especificamente na área museológica, também denota a evolução da política de museus no estado.

Podemos estabelecer, de maneira didática, uma breve comparação com o cenário no campo da saúde no estado de São Paulo, também assentada sob o modelo de publicização de serviços. Ainda que os objetos, instrumentos e públicos-alvo sejam distintos, é a mesma origem legal que guia a execução dessas políticas públicas.

Na saúde, de um lado, temos uma orientação da formulação e implementação dos diferentes serviços bastante parametrizada por camadas de normatizações que remontam à Constituição. A explícita menção à consolidação de um sistema universal de prestação de serviços de saúde, a formulação da Lei Orgânica da Saúde — Lei nº 8.080/1990 (Brasil, 1990) — e as posteriores Normas Operacionais Básicas (NOB) estabeleceram uma ordenação da política pública de saúde em termos de divisão de competências entre os entes federados, formas de financiamento e diretrizes para os investimentos, direitos da cidadania, classificação da tipologia dos serviços e das estruturas dos equipamentos. Além disso, foi no estado de São Paulo que o modelo de contratualização por resultados mais avançou, pela dramática necessidade de ampliar a prestação de serviços sem, contudo, impactar no montante de despesas de custeio da Secretaria Estadual de Saúde (Sano; Abrucio, 2008). Em outras palavras, a política pública de saúde tem um altíssimo grau de consolidação institucional e, no estado de São Paulo, traz forte marca do gerencialismo.

No mundo da Cultura, o quadro é dramaticamente diverso. Ainda que a Constituição Cidadã de 1988 seja pioneira no estabelecimento dos direitos culturais, a infraestrutura legal não logrou estabelecer diretrizes e instrumentos objetivos para a efetivação do disposto nos artigos 215, 216 e 216A da Carta. De acordo com Isaura Botelho, para alcançar uma almejada democracia cultural, cujos pressupostos estão presentes no texto constitucional, é preciso estabelecer “mecanismos de diálogo permanente” (Botelho, 2016, p. 81) entre as diferentes esferas de governo. Ainda não foi possível estabelecer um sistema único de cultura, a exemplo dos da Saúde e da Assistência Social, bem como não há garantia de financiamento para a área ou a instituição das competências compartilhadas ou concorrentes entre os entes da federação. Somado a esta fraca base institucional, devemos ressaltar as constantes oscilações no âmbito político.

Com esse breve retrato, frisamos que um mesmo instrumento do direito administrativo, o contrato de gestão, não tem os mesmos usos e objetivos para políticas públicas com trajetórias institucionais diversas ou até opostas. Isso se reflete, de forma muito evidente, na estrutura dos chamamentos públicos feitos pelas secretarias estaduais de Saúde e de Cultura. Como dito, a UPPM/SEC lança ao público uma extensa e profunda descrição dos princípios, valores, diretrizes, objetos e ações que dão forma e conteúdo aos museus públicos estaduais. De maneira diversa, os chamamentos da Secretaria Estadual da Saúde colocam o equivalente ao plano básico no corpo da minuta do contrato de gestão, como seu Anexo I - Descrição dos Serviços, que estabelece objetivamente e em detalhes quais os serviços que devem ser operados, em quantidade e qualidade especificadas, naquele equipamento cuja gestão será contratualizada.

Essa diferença permite o levantamento de uma problematização norteadora da discussão que se coloca nas próximas seções: são os termos de referência da UPPM/SEC que, em sua profundidade e extensão, cumprem a função de conferir institucionalidade, continuidade e manutenção do que seria uma “política estadual de museus”, que hoje inexistente?

A POLÍTICA PÚBLICA NA ÁREA MUSEOLÓGICA

Ao analisarmos a política pública na área de museus no estado de São Paulo, é possível dividi-la em duas frentes principais: a manutenção e a gestão, por meio de contratos firmados com organizações sociais de cultura, de 24 equipamentos museológicos do estado e o Sistema Estadual de Museus (SISEM). O SISEM, criado em 1986, é uma instância da Secretaria de Cultura, Economia e Indústria Criativas e promove a articulação e o desenvolvimento técnico dos museus paulistas.

Neste sentido, nosso olhar está voltado para a gestão dos museus mantidos pela UPPM/SEC e para a reflexão sobre o quanto a dependência de uma trajetória de fraca consolidação institucional e fortes oscilações políticas foi fator para que o corpo técnico da UPPM/SEC buscasse estabelecer as diretrizes de uma normatização mais abrangente, uma lei orgânica ou um plano, por exemplo, por meio de instrumentos efêmeros e infralégais de cunho estritamente gerencial. Nesse cenário, o contrato de gestão, que nasce com objetivos de operação de serviços, torna-se ferramenta para o desenho de um plano de âmbito estadual voltado aos museus administrados pela UPPM/SEC .

É a partir dessa inquietação que o artigo discute um caso específico de contratualização no âmbito da UPPM/SEC. A análise dos diferentes termos de referência, dos diferentes planos de trabalho e dos diferentes contratos de gestão do Museu do Futebol são subsídios ricos para a discussão empírica da problematização levantada até este ponto. Tanto as mudanças quanto as continuidades, bem como as formas pelas quais a organização social responde às demandas da administração pública, indicam pistas para avaliar as estratégias pelas quais a fragilidade institucional da cultura é contornada.

O CASO DO MUSEU DO FUTEBOL

O Museu do Futebol foi inaugurado em setembro de 2008, seus primeiros Plano Museológico e Planejamento Estratégico são respectivamente de 2009/2010 e 2011/2012, após os primeiros anos de funcionamento da instituição, nos quais “a Organização Social gestora trabalhou na estruturação do museu e de suas equipes, bem como em suas linhas de ação, processos organizacionais, normas, programas e diretrizes” (São Paulo, 2016b, p. 21). A UPPM/SEC lançou novo chamamento público em 2016, visando a continuidade e aprimoramento das ações e programas já implementados.

Ao publicizar as convocações públicas em 2016, a UPPM/SEC apresenta as linhas de ações reestruturadas em “um conjunto de quatro diretrizes, e suas respectivas metas e ações que passam a constituir a política na área museológica, prevista para os próximos cinco anos, no âmbito da gestão dos museus geridos em parceria com Organizações Sociais de Cultura” (*ibidem*, p. 14).

Em linhas gerais, as diretrizes abarcam a democracia cultural, a partir de processos participativos e/ou inclusivos da sociedade civil; processos de gestão transversal, horizontal e descentralizada nos museus; descentralização, democratização e diversificação do acesso ao patrimônio

museológico, garantindo a acessibilidade plena aos diferentes públicos do equipamento cultural e desenvolvimento e apoio de ações em rede no estado de São Paulo por meio dos museus da SEC.

Na perspectiva de fazer um balanço e avançar no modelo de gestão por contratos de gestão na área de museus, a UPPM/SEC descreve os princípios e diretrizes de atuação para os museus de sua rede considerando que os “resultados alcançados nos últimos 10 anos trazem contribuições significativas para a preservação, pesquisa, acesso e apropriação do patrimônio museológico, mas apontam para a reflexão quanto aos novos compromissos sociais que iremos assumir a partir da estruturação de nossas instituições” (São Paulo, 2016b, p. 14).

Neste sentido, para o então futuro ciclo de cinco anos de mais um contrato de gestão do Museu do Futebol (2016–2021), a UPPM/SEC destaca alguns desafios institucionais específicos para o museu, considerando suas peculiaridades e concretizações. Da mesma forma, reforça, nas Diretrizes Programáticas para o novo contrato de gestão:

Que o Museu do Futebol, pela potência, alcance e teor de experimentação e inovação de suas ações, possui meios de se estabelecer de modo ainda mais efetivo como referência no campo museológico no âmbito do patrimônio imaterial e nas problematizações sobre preservação de acervos digitais, relacionado ao futebol como manifestação cultural e na mobilização de público (*ibidem*, p. 24).

A partir das premissas e expectativas da Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico da SEC, após a apresentação de proposta e análise da própria UPPM/SEC, o contrato de gestão CG nº 04/2016 foi firmado com o IDBrasil Cultura, Educação e Esporte, com vigência entre 2016 e 2020.

No Contrato de Gestão, o Anexo I - Estratégia de Ação é um documento extenso (95 páginas) no qual a Organização Social demonstra de que forma buscará atender as diretrizes e desafios postos na convocação pública. É por meio deste documento que os objetivos específicos para cada programas de trabalho são detalhados. No Anexo II - Metas e Proposta Orçamentária, apresenta-se o quadro de 57 metas que são divididas anualmente por programa de trabalho e que mensuram produtos e resultados desejados.

Ao analisarmos o contrato assinado com o IDBrasil para a gestão do Museu do Futebol de 2016 a 2020 e o termo de referência, é possível observar que a Organização Social apresentou as estratégias para alcançar os resultados esperados para o ciclo de cinco anos de gestão.

Não entraremos nos detalhes da execução dos planos de trabalho ao longo dos cinco anos e partiremos para a convocação pública realizada em 2021. Sob um olhar macro, em uma comparação apenas da sessão de apresentação do Museu do Futebol no Termo de Referência, podemos notar concretizações importantes. Vejamos, primeiro, o TR de 2016: “O museu tem por missão investigar, preservar e comunicar o futebol como expressão cultural no Brasil, em diálogo com todos os públicos, para instigar e inspirar ideias e experiências a partir do futebol” (São Paulo, 2016b, p. 21)

Já em 2021, temos:

O museu tem por missão preservar, pesquisar e comunicar o futebol no Brasil, em suas dimensões e expressões históricas e culturais, para os mais diversos públicos. Educar a partir dos afetos, da empatia e da inclusão. Incentivar a prática do esporte, colaborando para torná-lo mais inclusivo. Objetiva ser um ambiente de empatia, inclusão, convivência e diálogo com todos os públicos, referência no respeito à diversidade cultural, em acessibilidade e na musealização do futebol em suas múltiplas expressões. Seu pioneirismo no uso de tecnologias inovadoras para preservar e comunicar museologicamente seu patrimônio — o futebol — é notável. Destaca-se também por ser um museu que dialoga com seus públicos no desenvolvimento de suas ações (*idem*, 2021b, pp. 11-2).

Outro ponto a se destacar refere-se ao Plano Museológico (PM): “A atualização do Plano Museológico da instituição está em fase de finalização, adotando-se neste processo de elaboração uma metodologia participativa, bem como atendendo à legislação vigente e às diretrizes da UPPM/SEC” (*ibidem*, p. 13).

A atualização do Plano Museológico foi uma das estratégias de ação propostas pelo IDBrasil em consonância com o Eixo 1 do Programa de Gestão Executiva, Transparência e Governança, no contrato de gestão CG no 04/2016. O Plano Museológico 2021–2025, concluído em junho de 2021, resultado de revisão e atualização do Plano Museológico de 2009, apresenta os avanços da instituição e vai ao encontro das premissas da UPPM/SEC.

As novas demandas da sociedade, algumas nem tão novas assim, dirigem-se também aos museus e são amplas e variadas: maior participação dos públicos, inclusão e acessibilidade de todos, narrativas plurais, representatividade de minorias, repatriação de objetos de proveniência questionável, defesa de causas sociais, envolvimento com questões relevantes para a cidadania e por uma atuação pautada pelos valores da ética e da sustentabilidade (IDBrasil, 2021, p. 13).

Assim como as novas demandas vindas da UPPM/SEC através do TR, um novo Plano Museológico, desenvolvido mais de dez anos após o primeiro, demonstra toda a evolução na gestão museológica da instituição. É importante destacar que é dever de todo museu possuir um Plano Museológico vigente que define suas missões e premissas, e siga de forma coerente as normas do Estatuto de Museus, documento criado em 2004 através de comitê do Ibram (Instituto Brasileiro de Museus) e sancionado em 2009, que trazia uma proposta de consolidação da área museológica dentro de todo o país.

Diante de parâmetros mais consolidados, a área museológica parte para o desenvolvimento de políticas mais sólidas e embasadas a partir de documentos norteadores. Em um país como o Brasil, que é constituído pelas mais diversas realidades, em um território continental, é uma premissa que cada plano museológico siga as especificidades de cada museu.

O Plano Museológico deve ser elaborado com a finalidade de orientar a gestão do museu e estimular a articulação entre os diversos setores de funcionamento, tanto no aprimoramento das instituições museológicas já existentes, quanto na criação de novos museus. Essa ferramenta de planejamento estratégico deve ordenar e priorizar as ações a serem desenvolvidas pelo museu para o cumprimento da sua função social e constituir-se como um documento museológico que baliza a trajetória do museu (Ibram, 2016).

Importante entender que um novo Plano Museológico (PM), além de estar condizente com uma nova realidade do Museu e as novas propostas da SEC, também vai balizar todas essas novas premissas indicadas pela UPPM/SEC no novo chamamento de 2021. Não à toa veremos a ampliação de vocabulários no novo PM que também vão aparecer no TR e também estarão em consonância com as novas definições de museu elaboradas pelo Conselho Internacional de Museus (Icom). Alguns como: acessibilidade, diversidade, decolonização, questões de gênero e sociais. Isso tudo vai

culminar no grande momento dessa nova etapa do Museu, que é a renovação da exposição de longa duração que, em consonância com as demandas de atualizações temáticas, tentará expor as novas missões e premissas previstas no PM de 2021. Destacamos aqui que, diferente do Plano Museológico anterior, este, que entra em vigor no ano de 2021 vem com prazo de validade concomitante ao prazo do CG proposto pela UPPM/SEC. Apesar de não ser nosso foco nesta análise destacar pontos da nova gestão IDBrasil mais minuciosamente, vale chamar a atenção para a relação cada vez mais estreita dos órgãos museológicos do estado de São Paulo com a política de museus proposta pela UPPM/SEC. Por esse lado, fica cada vez mais clara a importância que o TR tem nas diretrizes das gestões das OSs que, até certo ponto, possuem autonomia de gestão e planejamento estratégico.

É possível verificar na evolução dos Planos Museológicos do estado de São Paulo essa estreita relação com os Termos de Referência elaborados pela Secretaria de Cultura. Nada disso é por acaso. É preciso entender a relação quase dialética entre os dois documentos. O TR evoluiu de acordo com o trabalho realizado em conjunto entre UPPM/SEC e OSs, trabalho este que é realizado quase que diariamente no acompanhamento de processos administrativos e museológicos das áreas de acervo, gestão e administrativo. Assim adquire-se conhecimento sobre a realidade museológica das instituições paulistas e se propõem meios de evoluir os trabalhos a partir de propostas documentadas nos TRs seguintes. Da mesma maneira, os Planos Museológicos vão seguir as diretrizes propostas nesses TRs, seja como premissa para novas abordagens museológicas, seja como forma de manter o contrato de gestão seguindo as normas pré-estabelecidas pela UPPM/SEC, que define a OS gestora daquela instituição. É consenso entre os gestores e profissionais da museologia em São Paulo a necessidade de políticas públicas mais consistentes e duradouras para a área, como a criação de um Política Estadual de Museus, porém, enquanto esta não é criada, os museus continuam seguindo as diretrizes e se atualizando a partir dos Termos de Referência lançados pela UPPM/SEC a cada edital de chamamento público.

É importante ressaltar que todas essas evoluções museológicas destacadas aqui surgem atreladas a todo o aparato e desenvolvimento profissional da área (temos em São Paulo o surgimento do curso técnico de museologia da ETESP em 2005 e no Parque da Juventude, em 2007; a criação do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da USP, em 2014; além de eventos de diálogos entre os trabalhadores de museus, como o Encontro Paulista de Museus [EPM], o Seminário Brasileiro de Museus [Sebramus], entre outros), norteado por diretrizes mundiais, debatidas e geridas pelo Conselho Internacional de Museus (Icom) e cada vez com mais participações brasileiras, que propõe mudanças baseadas na nossa realidade.

A NOVA EXPOSIÇÃO DE LONGA DURAÇÃO: DESAFIOS INSTITUCIONAIS PARA O PROGRAMA DE EXPOSIÇÕES

Apontada no TR de 2016 e novamente no TR de 2021 como desafio para a OS, a exposição de longa duração se caracteriza como um dos principais projetos a serem redefinidos pelo museu nestes últimos anos.

No CG de 2016, o IDBrasil apresenta, entre suas estratégias de ação, a criação de uma equipe focada integralmente nos objetivos do Programa de Exposições e Programação Cultural. Também é apresentada a proposta de criação de um Comitê Curatorial, especificamente voltado para o desenvolvimento das exposições, tal como solicitado no TR de 2016.

É importante notar que, apesar de ter se comprometido com a renovação da exposição e de ter conseguido iniciar os processos voltados para tal, o IDBrasil não foi capaz de finalizá-los até 2020. Tendo se proposto a realizar o projeto completo das renovações das salas expositivas da exposição de longa duração, com ações de pesquisa e organização para tal a partir de 2017, a OS precisou fazer algumas adaptações, considerando, entre outros fatores, a pandemia entre 2019 e 2021.

Ainda assim, segundo os relatórios de atividades, entre 2018 e 2020 o projeto de renovação sempre esteve presente nas ações da Organização Social.

No TR de 2021, retoma-se entre os desafios a renovação da exposição de longa duração com a formação do Comitê Curatorial, o qual será abarcado no CG de 2021 com as propostas de efetivação pelo IDBrasil.

Tanto no TR de 2016 quanto no de 2021, temas como a acessibilidade, questões sociais, “questões de gênero, questões étnico-raciais, violência e preconceitos das torcidas, decolonização, regionalismos e formas não-hegemônicas do futebol etc.” (2021b, p. 50) são pautados como linhas-guia para a elaboração dos assuntos que deverão constar nas exposições, caracterizando meios de reflexão a partir da especificidade do Museu — no caso, o futebol.

Tais características dialogam diretamente com o Plano Museológico citado anteriormente, mostrando a consonância das premissas da UPPM/SEC com as discussões e problematizações abordadas contemporaneamente no âmbito museológico como um fator de destaque na abordagem dos TR e nas devolutivas dos CG.

No CG de 2021, destaca-se a nova exposição de longa duração como um foco prioritário da Diretoria Técnica, apoiada por especialistas e pelo curador, Marcelo Duarte (mesmo curador da exposição anterior), e orientada pelos eixos “história, cultura, emoção e diversidade”, no lugar de “emoção, história e diversão”, mostrando a busca por uma abordagem mais plural e social no diálogo com o público.

Novas tecnologias imersivas e interativas, a criação de ações em diálogo com o entorno e o planejamento de novos conteúdos expositivos virtuais e itinerantes começam a ser considerados, ao mesmo tempo em que entra em pauta o tema da sustentabilidade nas exposições. Também são levantados quatro novos eixos temáticos, para orientar a formulação da política de exposições e a programação cultural do Museu do Futebol nos próximos anos.

Com sua inauguração prevista para 2024 — (mesmo ano em que está prevista a reinauguração do Estádio do Pacaembu) —, a renovação da exposição também se caracteriza como uma forma estratégica para atração e mobilização do público. Aliado a isso, a articulação com a dimensão arquitetônica e urbanística do complexo Estádio–Museu–Praça Charles Miller formula um impactante percurso que visa a ampliação da ação do Museu dentro do seu próprio território.

Fica claro, no CG 2021, que a IDBrasil se compromete com a finalização do Projeto Executivo e parcialmente com o desenvolvimento de conteúdos e da nova exposição. Ainda que parte dos recursos não estejam garantidos, uma vez que dependerão do esforço conjunto entre a OS e a SEC, é interessante notar que, diferentemente do CG de 2016, o CG de 2021 apresenta um organograma mais claro das ações que o IDBrasil pretende seguir para completar esse desafio. Isso provavelmente se deve aos trabalhos iniciados em 2017, os quais deram melhor base para a compreensão da OS quanto ao que deveria realizar e como deveria proceder.

Direcionando a atenção para o tema da acessibilidade, pauta na qual o Museu do Futebol tornou-se uma referência na gestão de equipamentos culturais, em uma análise comparativa entre as demandas formuladas pela UPPM/SEC para o Museu do Futebol nos Termos de Referência e seus respectivos Contratos de Gestão a OS IDBrasil, em 2016 e 2021, podem-se levantar alguns pontos relevantes para discussão.

No termo de referência de 2016, a acessibilidade apresenta logo de início uma posição de destaque entre os primeiros temas com avanços esperados pela SEC na aplicação de sua Política Cultural, na forma de um “acesso cidadão pleno à vida cultural do Estado” e de um histórico recente de presença nos Programas de Edificações das gestões de museus estaduais por organizações sociais.

Passados os cinco anos da gestão, no novo chamamento de 2021, fica evidente uma estruturação do instrumento, tanto a partir do que a UPPM/SEC qualificadamente propõe, quanto no que é incorporado da experiência da IDBrasil. Mantendo aqui o foco na acessibilidade, logo de início chama a atenção o simples aumento de ocorrências da palavra, no conjunto

dos anexos do Termo, de 22 em 2016 para 69 em 2021, refletido em um aumento de 43 para 163 nos anexos do Contrato de Gestão.

O que pode ser identificado, de novo, em relação ao documento de 2016 são pontos como o da atualização da exposição de longa duração e aprimoramento das várias dimensões de acessibilidade do museu (atitudinal, arquitetônica, comunicacional, metodológica, instrumental e programática).

Na passagem para o correspondente Contrato de Gestão de 2021 foram adicionados, ainda, um projeto de horários especiais de abertura para atender públicos com necessidades específicas, a criação de uma Cartilha de Acolhimento e Integração e de um curso EAD de formação em práticas de acessibilidade para os colaboradores e profissionais interessados, respectivamente.

Essa estruturação progressiva da acessibilidade no funcionamento do Museu do Futebol, a partir dos seus Termos de Referência e respectivos Contratos de Gestão, expressa um processo de amadurecimento institucional oriundo não tanto de uma política de museus referendada nos devidos fóruns públicos, mas sim da contratualização técnica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: INSTITUCIONALIZAÇÃO POR VIAS TORTUOSAS

Este artigo partiu de duas inquietações, uma de natureza teórica e outra de natureza empírica. No âmbito teórico, tratou-se de questionar o grau de institucionalidade (Botelho, 2016) das políticas culturais, no geral, e das políticas museológicas, em específico. Empiricamente, o estudo foi pautado pela análise do caso paulista, centrado especialmente nas estratégias da autoridade estadual de política cultural para fomentar a qualidade da implementação de sua política museológica. Investigamos as formas pelas quais é driblada a situação de baixa institucionalidade no campo da política cultural a partir do caso da relação entre a Secretaria Estadual de Cultura, Economia e Indústria Criativas e a organização social IDBrasil Cultura, Educação e Esporte na execução e manutenção do Museu do Futebol.

É preciso dizer que o caso selecionado é bastante singular. O estado de São Paulo foi pioneiro na implementação do modelo de publicização e gestão por meio de OSs, como proposto na Reforma Gerencial do governo de Fernando Henrique Cardoso, de forma que, desde muito cedo, se comparado a outros estados da federação, diversos equipamentos de cultura

passaram a ser geridos por meio de contratos de gestão. Em diferentes áreas de políticas públicas, com ênfase para saúde e cultura, o aprimoramento da contratualização deu a tônica de movimentações na administração pública estadual. Relacionado a isso, devemos ressaltar que, de maneira igualmente única, o estado de São Paulo é marcado por forte continuidade na agenda política, tendo sido governado desde 1995 pelo Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB) e por suas coligações. Assim, a política estadual, de maneira ampla, e a política cultural, de maneira específica, são marcadas por uma intrínseca continuidade e movimento de aprofundamento dos modelos de gestão já estabelecidos.

São essas singularidades, no entanto, que tornam a nossa discussão tão rica. Se a baixa institucionalidade da política cultural é uma situação percebida em todo o território nacional e que se espalha por todos os níveis da federação, acreditamos que observar atentamente um caso com características políticas únicas pode oferecer insumos analíticos para refletir sobre desafios mais amplos. Tomando em conta todas as proporções a fim de não realizar generalizações acríticas, o estudo de caso aqui discutido é de grande valia como exercício teórico, para pensar os limites e dificuldades dos modelos de gestão de museus, e prático, com o objetivo de apontar as estratégias encontradas pela administração estadual e, com isso, refletir sobre horizontes possíveis.

As raízes do caso apresentado remontam, como visto, à década de 1990 e à agenda política de redução do tamanho do Estado somada à demanda por maior eficiência na prestação dos serviços públicos. O modelo de contratualização por resultados surgiu como solução, pois trazia para o processo de implementação de políticas públicas organizações privadas com experiência em modelos gerenciais de administração e com maiores possibilidades de agir tempestivamente na contratação de recursos humanos e na execução de projetos, diferentemente do peso burocrático do Estado. Tratou-se de concretizar uma mudança de papéis: de um Estado executor, para um Estado criador de diretrizes, contratante e fiscalizador.

No entanto, esse modelo seguiu caminhos distintos nas diferentes áreas de políticas públicas. Em certos âmbitos, como assistência social e preservação do meio ambiente, pouco se avançou, enquanto a área da saúde foi ampla e rapidamente modificada para se adequar ao modelo de contratação de organizações sociais. A cultura seguiu os caminhos da saúde, ainda que com passos mais lentos. A razão desses diferentes resultados pode ser buscada em causas e consequências diversas — que não cabem neste artigo —, mas estão sempre relacionadas às diferentes trajetórias que cada área de política pública logrou consolidar no governo.

A cultura, como proposto por Rubim (2007), é marcada pela triste tradição de descontinuidades e por seu caráter tardio. Se grande parte das

instituições governamentais de política cultural no âmbito federal foi criada durante a ditadura militar, a década de 1990 mostrou a facilidade com que essa institucionalidade pode ser desmontada, ainda que a Constituição de 1988 tenha explicitado enfaticamente a importância da cultura no rol de políticas públicas do Estado democrático de direito. Igualmente, a década de 2010 explodiu em retrocessos semelhantes ou até maiores no moroso processo de solidificação de uma política cultural com diretrizes estabelecidas em âmbito nacional e com implementação eficaz nos entes subnacionais.

A baixa institucionalidade, no entanto, nunca significou a inexistência de políticas públicas, e o caso do Museu do Futebol é didático nesse aspecto. Não há, no ordenamento legal do estado de São Paulo, diretrizes amplas para a formulação, implementação e avaliação das ações de museus públicos ou privados. Não existe, portanto, um norteamento definido de forma pública e democrática para estabelecer quais as prioridades para os museus no estado. Como, então, em cerca de duas décadas foi sendo constituída uma política para esses equipamentos?

Tomando o Museu do Futebol como exemplo, vimos que as atualizações na contratualização com a organização social indicam um caminho criativo pelo qual a UPPM/SEC logrou estabelecer diretrizes amplas para a execução dessa política pública. Os elementos de diversidade, decolonização, questões de gênero e sociais, acessibilidade e debates nos âmbitos museológicos e da conservação do patrimônio imaterial, com a utilização de novos elementos tecnológicos, em exposição e salvaguarda, demonstram a busca pelo diálogo com as questões contemporâneas mais urgentes no âmbito da cultura e da museologia.

A lacuna de institucionalidade é, então, suprida por meios infralegais e sob constante mirada do corpo burocrático da Secretaria. Além disso, é diretamente pactuada com a organização privada que gerencia o equipamento. Nesse cenário, devemos destacar dois pontos a serem pesados. De um lado, a atenção detalhada levada a cabo pela UPPM/SEC sobre os termos de referência e os contratos de gestão permite que sejam estabelecidos aspectos de continuidade e de melhoria nas ações do Museu. Assim, o governo garante que dimensões positivas sejam mantidas ou aprimoradas, enquanto equívocos ou faltas procuram ser solucionadas a cada aditamento da contratualização. Por outro lado, esse movimento é realizado a portas fechadas, ora na própria Secretaria, ora na interação entre esta e as organizações sociais. Há pouca ou nenhuma participação e outras forças democráticas, como organizações e movimentos populares e o próprio Legislativo.

Cabe questionar qual o grau de legitimidade dessa estratégia, bem como os limites do modelo estabelecido pelo gerencialismo (Paula, 2005). Se a baixa institucionalidade é negativa para qualquer política pública que almeje a garantia de direitos e a eficiência na prestação do serviço, é fundamental estar alerta para a necessidade de que essa legitimidade seja constituída a partir de um amplo debate nos fóruns públicos competentes. Se a institucionalidade construída, contrato a contrato, permite que as continuidades desejáveis sejam garantidas e que as mudanças necessárias sejam fomentadas, é imprescindível perceber como esse movimento é frágil e carente de suportes legais duradouros, ainda mais no que tange às necessidades e preceitos da museologia, sujeitos à demanda constante de diálogo com a comunidade para direcionamento de suas práticas.

Se ansiamos por uma ação do Estado no campo cultural que tenha diretrizes claras e objetivos públicos e socialmente responsáveis, é preciso que passemos de uma institucionalidade por contrato para uma institucionalidade garantida em planos nacionais, estaduais e municipais, bem como em leis orgânicas e normas técnicas. O aprofundamento da dimensão democrática de uma política de museus seria igualmente benéfico para o modelo atual de publicização, pois ampliaria as competências de controle externo para alcançar a prática do controle social, garantindo a responsabilidade da implementação. Se a tríade do gerencialismo — ter um Estado contratante, criador de diretrizes e fiscalizador — são os pés do direcionamento e do controle que precisam ser mais bem estabelecidos, precisamos levar a constituição da política cultural das salas das secretarias e das organizações sociais para fóruns participativos, e desses para o Parlamento.

REFERÊNCIAS

- BOTELHO, Isaura. “A importância dos arranjos institucionais no desenvolvimento de políticas culturais democráticas”. In _____. *Dimensões da Cultura: políticas culturais e seus desafios*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2016, pp. 81-4.
- BRASIL. *Lei n. 8.080, de 19 de setembro de 1990*. Dispõe sobre as condições para a promoção, proteção e recuperação da saúde, a organização e o funcionamento dos serviços correspondentes e dá outras providências. Brasília: Senado Federal, 1990.
- _____. *Lei n. 8.666, de 21 de junho de 1993*. Regulamenta o art. 37, inciso XXI, da Constituição Federal, institui normas para licitações e contratos da Administração Pública e dá outras providências. Brasília: Senado Federal, 1993.
- _____. *Decreto n. 5.450, de 31 de maio de 2005*. Regulamenta o pregão, na forma eletrônica, para aquisição de bens e serviços comuns, e dá outras providências. Brasília: Senado Federal, 2005.

- BRASIL. *Decreto n. 10.024, de 20 de setembro de 2019*. Regulamenta a licitação, na modalidade pregão, na forma eletrônica, para a aquisição de bens e a contratação de serviços comuns, incluídos os serviços comuns de engenharia, e dispõe sobre o uso da dispensa eletrônica, no âmbito da administração pública federal. Brasília: Senado Federal, 2019.
- BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. *Reforma do Estado para a cidadania: a reforma gerencial brasileira na perspectiva internacional*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- BRUNO, Maria C. Oliveira. *Plano Museológico do Museu do Futebol*. São Paulo: SEC / IDBrasil, 2010
- IBRAM – Instituto Brasileiro de Museus. *Subsídios para elaboração de planos museológicos*. Brasília: Ibram, 2016.
- IDBRASIL Cultura, Educação e Esporte. *É disso que o povo gosta: Plano Museológico 2021/2025*. São Paulo: SEC / IDBrasil, 2021. Disponível em: <https://museudofutebol.org.br/wp-content/uploads/2021/06/JUN-2021-Plano-Museologico-Museu-do-Futebol-FINAL.pdf>.
- PAULA, Ana Paula Paes de. *Por uma nova gestão pública: limites e potencialidades da experiência contemporânea*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2005.
- RUBIM, Antonio Albino C. “Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios”. In _____; BARBALHO, A. (org.). *Políticas Culturais no Brasil*. Bahia: Edufba, Coleção CULT, 2007.
- SÃO PAULO, Secretaria de Cultura e Economia Criativa. “Convocação Pública do Museu Casa de Portinari, Museu Felícia Leirner e Auditório Claudio Santoro, Museu Índia Vanuíre e Sistema Estadual de Museus, e Convocação Pública do Museu do Futebol”. São Paulo: SEC, 2016(a). Disponível em: <https://www.transparenciacultura.sp.gov.br/convocacao-publica-museu-casa-de-portinari-museu-felicia-leirner-e-auditorio-museu-india-vanuire-e-sisem-museu-do-futebol-2016/>.
- _____. “Termo de referência para elaboração da proposta técnica e orçamentária para gerenciamento do Museu do Futebol, do Museu Casa de Portinari, do Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre, do Museu de Esculturas Felícia Leirner/Auditório Claudio Santoro e SISEM-SP”. São Paulo: SEC, 2016(b). Disponível em: <https://www.transparenciacultura.sp.gov.br/wp-content/uploads/2016/03/Termo-de-Referência-Museu-do-Futebol-e-Museus-do-Interior.pdf>.
- _____. “Convocação Pública do Museu do Futebol e/ou Museu Casa de Portinari, Museu Índia Vanuíre, Museu Felícia Leirner, Auditório Cláudio Santoro e SISEM-SP”. São Paulo: SEC, 2021(a). Disponível em: <https://www.transparenciacultura.sp.gov.br/convocacao-publica-do-museu-do-futebol-e-ou-casa-de-portinari-india-vanuire-felicia-leirner-auditorio-claudio-santoro-e-sisem-sp-2021/>.

SÃO PAULO, Secretaria de Cultura e Economia Criativa, “Termo de Referência para elaboração de proposta técnica e orçamentária para gestão do: I - Museu do Futebol e/ou II – Museu Casa de Portinari, Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre, Museu de esculturas Felícia Leirner e Auditório Claudio Santoro, e Sistema Estadual De Museus (SISEM-SP)”. São Paulo: SEC, 2021(b). Disponível em: https://www.transparenciacultura.sp.gov.br/wp-content/uploads/2021/05/2.Termo-de-Referencia_confome_SC-13-2021.pdf.

SANO, Hironobu; ABRUCIO, Fernando L. “Promessas e resultados da nova gestão pública no Brasil: o caso das organizações sociais no estado de São Paulo”. *RAE*, v. 48, n 3. pp. 64-80, 1998.

A FORMAÇÃO EM GESTÃO E PRODUÇÃO CULTURAL NO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO: UM MAPA EM DEBATE

Ísis Cunha Oliveira Barbosa¹

RESUMO

O campo profissional da gestão e da produção cultural no Brasil nasceu em uma jornada dupla: pautado pela necessidade, porém desenvolvido na informalidade. Foi somente nos anos 1990 e mais adiante, na primeira década dos anos 2000, que cursos e formações para gestores e produtores foram progressivamente sendo desenvolvidos. São Paulo, um dos maiores pólos culturais do país, reúne parte desses cursos, entretanto tal quantidade não atende à demanda setorial da cidade nem se capilariza suficientemente a nível estadual, capacitando e influenciando outros municípios. Esta pesquisa teve como objetivo realizar um levantamento dos principais cursos da área oferecidos na cidade de São Paulo, adotando critérios específicos de seleção, e discutir sua existência, suas problemáticas, além de questões de democratização e acesso. Para tal, foram utilizadas como metodologia as análises descritiva, de conteúdo e de cluster.

Palavras-chave: Cultura. Gestão Cultural. Produção Cultural. Formação. São Paulo.

ABSTRACT

The professional field of management and cultural production in Brazil was born in a double journey: guided by necessity, however developed informally. It was only in the 1990s and later, in the first decade of the 2000s, that courses and training for managers and producers were progressively developed. São Paulo, one of the largest cultural centers in the country, gathers part of these courses, but such amount does not meet the sectoral demand of the city and does not spread sufficiently to the state level, training and influencing other municipalities. This research aimed to carry out a survey of the main courses in the area, offered in the city of São Paulo, adopting specific selection criteria, and to discuss their

¹ Pós-graduada em Gestão de Projetos Culturais. Graduada em Música. Analista Artístico Sênior no Teatro Municipal de São Paulo. Coordenadora de Produção na Ocupação Cultural Jeholu. Email: isiscunhabarbosa@hotmail.com.

existence, their problems, as well as issues of democratization and access. For this purpose, descriptive, content and cluster analysis were used as methodology.

Keywords: Culture. Cultural Management. Cultural Production. Education. São Paulo.

INTRODUÇÃO

A escolha deste tema foi motivada por inúmeras razões, intrínsecas e extrínsecas a mim. Enquanto artista, musicista de formação, sempre senti um grande incômodo em razão da lacuna existente na grade curricular de escolas, universidades e conservatórios musicais no âmbito de conteúdos que abordassem o setor cultural, tanto em temas teóricos, na promoção de discussões sobre as definições de cultura, sobre diversidade, direitos culturais, economia cultural, políticas culturais etc., quanto em aspectos práticos da vida cotidiana do artista contemporâneo, como gestão de carreira, produção musical e cultural, aspectos jurídicos e financeiros da área, entre outros. Mesmo formada em instituições tradicionais do ensino de música, nelas só tive acesso a um estudo focado em meu desenvolvimento técnico-musical, formação essa que deixou pouco ou nenhum espaço para uma ação e construção efetivamente crítica e realista do setor da música e da cultura.

Assim, alicerçada por este incômodo interno, fruto de minha vivência e formação musical, ao procurar preencher este hiato por meio de cursos de gestão e produção cultural, deparei-me com formações deficitárias em termos de quantidade, acesso e conteúdo.

Na cidade de São Paulo, detentora de um campo cultural amplo e diverso, encontrei algumas opções de formação nesse sentido, em cursos de curto, médio e longo prazo, mas que, muitas vezes, mostraram-se inacessíveis, por inúmeros fatores, de preço a duração, o que, na prática, em larga esfera permite que apenas uma pequena parcela de profissionais da cultura tenha possibilidade de cursá-los.

Para além dos fatores apresentados, minha motivação centrou-se também na observação de que a falta de formação e de capacitação nessas áreas deixa inúmeros profissionais da cultura à mercê das circunstâncias históricas do setor cultural brasileiro, engendrado por incontáveis ausências, autoritarismos e instabilidades (Rubim, 2007), e também das decisões do aparato público e privado sobre o funcionamento e a manutenção de sistemas e leis que impactam diretamente esses trabalhadores.

Assim, diante das minhas percepções sobre o meio, observei ser relevante a realização de um levantamento, ainda que breve e local, dos cursos de Gestão e Produção Cultural, mapeando-os e sistematizando-os, para não apenas colaborar no acesso de outros profissionais de cultura que procuram formações desse gênero, mas também, a partir dos dados coletados, pontuar discussões pertinentes sobre a inexistência e a falta de acesso histórica a esses conteúdos.

Por fim, optei por focar minha pesquisa na cidade de São Paulo por ser minha cidade de residência e maior atuação artística, além de perceber sua importância enquanto polo cultural brasileiro, mas, principalmente, por sua maior concentração de cursos desta natureza, o que possibilita uma discussão ainda mais concreta.

METODOLOGIAS

Para a realização desta pesquisa, foram executados alguns passos essenciais para uma análise consistente do objeto: 1) em primeiro lugar, a realização de um levantamento bibliográfico, coletando artigos, teses e dados relativos à gestão e produção cultural no Brasil e na cidade de São Paulo; 2) uma pesquisa quantitativa, por meio do mapeamento dos principais cursos de Gestão e Produção Cultural do município; e 3) por fim, as análises descritiva, de conteúdo e de cluster² e o cruzamento da bibliografia com os dados tabulados, para o debate a respeito do campo, seus desafios e fragilidades.

BALANÇO BIBLIOGRÁFICO: A CULTURA EM CONTEXTO

Historicamente, a palavra cultura suscita fervorosas discussões, visto que, desde suas definições mais longínquas, seu caráter polissêmico não apenas multiplica verbetes, mas revela a cosmovisão de indivíduos e sociedades que a definiram e redefiniram em incontáveis épocas. Assim, emprestam-se aqui as palavras de Terry Eagleton em sua obra *The Idea of Culture* (2000), buscando não uma definição totalizante, mas uma contextualização consistente do termo:

2 *Cluster*: do inglês, agrupamento; grupo de coisas similares que estão próximas umas às outras.

A palavra *coulter*, que é cognata de cultura, significa a lâmina do arado. Derivamos, assim, a palavra que utilizamos para descrever as mais elevadas atividades humanas, do trabalho e da agricultura, das colheitas e do cultivo. [...] A raiz latina da palavra “cultura” é *colere*, o que pode significar qualquer coisa, desde cultivar e habitar a adorar e proteger. Seu significado de “habitar” evoluiu do latim *colonus* para o contemporâneo “colonialismo”, de modo que títulos como Cultura e colonialismo são, de novo, um tanto tautológicos. Mas *colere* também desemboca, via o latim *cultus*, no termo religioso “culto”, assim como a própria ideia de cultura vem na Idade Moderna colocar-se no lugar de um sentido desvanecente de divindade e transcendência (Eagleton, 2003, p. 11).

Se outrora a cultura esteve comumente atrelada ao cultivo e ao cuidado agrícola, na Idade Moderna, empregada por cientistas, filósofos e intelectuais do período, o vocábulo passou a gozar de um elevado status, associado também ao cultivo, mas de valores éticos e morais construídos no seio do ocidente europeu, o que culminou em categorizações controversas do termo, como, por exemplo, em “alta” e “baixa cultura”.

Com base em suas raízes etimológicas no trabalho rural, a palavra primeiro significa algo como “civilidade”, depois, no século XVIII, torna-se mais ou menos sinônima de “civilização”, no sentido de um processo geral de progresso intelectual, espiritual e material. Na qualidade de ideia, civilização equipara significativamente costumes e moral: ser civilizado inclui não cuspir no tapete assim como não decapitar seus prisioneiros de guerra. [...] Como sinônimo de “civilização”, “cultura” pertencia ao espírito geral do iluminismo, com o seu culto do autodesenvolvimento secular e progressivo (*idem*, 2005, pp. 19-20).

Foi somente no fim do século XIX que acepções até então inéditas de cultura tomariam forma, pautadas nas pesquisas do campo da Antropologia, na época em franco florescimento, o que resultaria na inversão do sentido do termo de “civilização” para “modo de vida”, exemplificado na definição do antropólogo Edward B. Tylor de cultura como “todo aquele complexo que inclui o conhecimento, as crenças, a arte, a moral, a lei, os costumes e todos os outros hábitos e capacidades adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade” (Tylor, 1920 *apud* Laraia, 1993). Tal conceito, apesar de mais abrangente, pautava-se na observação de povos originários, considerados “exóticos” e “primitivos”, e carregava um forte tom determinista.

Não é surpreendente, portanto, que o conceito tenha encontrado um lugar tão acolhedor no estudo de sociedades “primitivas”, as quais, aos olhos do antropólogo, permitiam que seus mitos, rituais, sistemas de parentesco e tradições ancestrais pensassem por elas (Eagleton, 2005, p. 46).

Assim, apesar da bagagem formada pelas noções pré-fixadas nos séculos anteriores, a chegada do século XX permitiu que a palavra ganhasse ainda mais contornos. Devido à efervescência dos eventos transcorridos nas esferas políticas, sociais, econômicas e tecnológicas, as definições que foram criadas no período não apenas explicavam, mas fundamentavam visões que ora defendiam a cultura, ora repudiavam o que consideravam uma “não cultura”. A censura cultural promovida em países dominados por regimes nazifascistas exemplificou esse fenômeno e expõe não apenas a reflexão sobre o que é cultura, mas também sobre o que não é e como esse recorte influencia politicamente.

Em *Culture and Society 1780–1950*, propõe quatro diferentes significados de cultura: como hábito mental individual; como estado de desenvolvimento intelectual de toda uma sociedade; como o conjunto das artes; e como forma de vida global de um grupo de pessoas ou de um povo. Poderemos considerar o primeiro demasiado restrito e o último demasiado amplo; mas Williams tem um motivo político para esta definição final, dado que restringir a cultura às artes e à vida intelectual é arriscar excluir a classe trabalhadora da categoria. A partir do momento, porém, em que o conceito é alargado para incluir instituições — sindicatos e cooperativas, por exemplo — é possível afirmar, com justiça, que a classe operária produziu uma cultura rica e complexa, embora não primordialmente artística (Williams, 1958 *apud* Eagleton, 2003, p. 33).

A partir deste ponto, tomando o trecho anterior da obra de Raymond Williams (1958) como exemplo, salienta-se que a cultura, ampliada de seu caráter subjetivo para sua materialidade, pode ser expressa em seu uso político. Cultura, seja enquanto arte, forma de vida, hábito mental individual ou desenvolvimento intelectual de uma sociedade etc., não se define apenas na dimensão semântica, fechada em si, mas também em sua dimensão política.

Para a cultura, é indiferente o fim que as faculdades humanas devem prosseguir e, desta forma, parece genuinamente desinteressada ao nível do conteúdo. Limita-se a insistir na necessidade de desenvolvimento harmonioso de tais faculdades, cada uma judiciosamente contrabalançando as outras, insinuando, assim, uma política ao nível da forma. Pedem-nos assim que acreditemos que a unidade é, por natureza, preferível ao conflito, a simetria à unilateralidade. Também nos é pedido que acreditemos, ainda mais implausivelmente, que esta não é, em si, uma posição política. Pela mesma ordem de ideias, e uma vez que estes poderes serão concretizados apenas para os seus próprios fins, a cultura dificilmente poderá ser acusada de instrumentalidade política. Na realidade, porém, há uma política implícita precisamente nesta não instrumentalidade — seja a política patricia dos que têm a oportunidade e a liberdade de afastar desdenhosamente a utilidade, ou seja a política utópica dos que desejam uma sociedade para além do valor de mercado (Eagleton, 2003, p. 31).

Com isso, avançando a discussão, já em tempos contemporâneos, é a partir de sua instrumentalidade que emergem importantes debates acerca de suas dimensões sociológica e antropológica, ilustradas na obra de Isaura Botelho (2001):

Na dimensão antropológica, a cultura se produz através da interação social dos indivíduos, que elaboram seus modos de pensar e sentir, constroem seus valores, manejam suas identidades e diferenças e estabelecem suas rotinas. Desta forma, cada indivíduo ergue à sua volta, e em função de determinações de tipo diverso, pequenos mundos de sentido que lhe permitem uma relativa estabilidade. [...] Por sua vez, a dimensão sociológica não se constitui no plano do indivíduo, mas sim em âmbito especializado: é uma produção elaborada com a intenção explícita de construir determinados sentidos e de alcançar algum tipo de público, através de meios específicos de expressão. Para que essa intenção se realize ela depende de um conjunto de fatores que propiciem, ao indivíduo, condições de desenvolvimento e de aperfeiçoamento de seus talentos, da mesma forma que depende de canais que lhe permitam expressá-los (Botelho, 2001, p. 74).

Desta forma, tendo em vista que esta pesquisa tem como foco o caráter político da cultura, optou-se por não abordar aqui outras de suas imensuráveis definições. Com ênfase em sua dimensão antropológica, entende-se

que cultura extrapola intencionalidades artísticas, carregando em suas construções, subjetivas e materiais, modos de viver e construir, em constante intercâmbio individual e coletivo, permitindo “a uma sociedade, a um grupo ou a uma classe, experimentar, definir, interpretar e entender as suas condições de existência” (Hall, 1982 *apud* Eagleton, 2003).

Por fim, tomam-se de empréstimo novamente as palavras de Eagleton, que encerra com maestria a complexidade do termo:

Se a palavra “cultura” descreve uma decisiva transição histórica, ela também codifica várias questões filosóficas fundamentais. Num único termo, os contornos de questões como liberdade e determinismo, atividade e resistência, mudança e identidade, o que é dado e o que é criado, surgem difusamente. Se cultura significa a procura ativa de crescimento natural, a palavra sugere, então, uma dialética entre o artificial e o natural, aquilo que fazemos ao mundo e aquilo que o mundo nos faz (Eagleton, 2003, pp. 12-3).

GESTÃO E PRODUÇÃO CULTURAL NO BRASIL: UM BREVE HISTÓRICO

Pensar gestão e produção cultural no Brasil é considerar, antes de tudo, os aspectos históricos e políticos que fomentaram a necessidade de atuação em tais áreas. Dessa maneira, consideram-se o fim da ditadura e sua transição democrática na década de 1980, com a criação do Ministério da Cultura em 1985 e o estabelecimento da Constituição Federal em 1988, importantes marcos para o setor cultural como um todo e, em consequência, para o surgimento de novas formas de atuar no campo.

A gestão cultural identificada como nova atividade profissional interna ao setor cultural deve ser considerada como uma das consequências do processo de globalização provocada, ao mesmo tempo, pela confluência do dinamismo entre as políticas culturais públicas e o papel da iniciativa privada no campo da cultura (Cunha, 2007, p. 6).

Apesar do terreno “favorável” ao setor, o caminho desenhado a partir deste ponto foi caracterizado por grandes instabilidades e contradições, com instituições e políticas públicas pautadas em agendas neoliberais e no financiamento “indireto”, por meio da lei de incentivo fiscal. Tal ação, na prática, foi determinante para o reconhecimento de profissões como

a gestão cultural, pois redimensionou o papel da cultura na sociedade, complexificou as relações de trabalho e exigiu do mercado de trabalho um maior profissionalismo (Cunha, 2007).

Mas as ambiguidades em torno da implantação do novo ministério não provinham somente da instabilidade institucional. Em 1986, foi criada a primeira lei brasileira de incentivos fiscais para financiar a cultura: a chamada Lei Sarney (Sarney, 2000), concebida em um momento de fragilidade institucional da área, ainda que, de modo ambíguo, o governo estivesse criando diversos órgãos em cultura, a exemplo do próprio ministério e de outros organismos, tais como: Secretarias de Apoio à Produção Cultural (1986); Fundação Nacional de Artes Cênicas (1987); Fundação do Cinema Brasileiro (1987); Fundação Nacional Pró-Leitura, reunindo a Biblioteca Nacional e o Instituto Nacional do Livro (1987) e Fundação Palmares (1988). A rigor, esta lei terminava por contrariar todo este esforço, pois introduzia uma ruptura radical com os modos de financiar a cultura. Em vez de financiamento direto, agora o próprio Estado propunha que os recursos fossem buscados pretensamente no mercado, só que o dinheiro, em boa medida, era público, decorrente do mecanismo de renúncia fiscal (Rubim, 2007, p. 108).

Na década de 1990, intensificou-se a visão mercadológica do setor e, com o lema de cultura como um “bom negócio”, implementaram-se no país políticas neoliberais de cultura, visando parcerias e patrocínios da iniciativa privada. Assim, criaram-se novas necessidades específicas de conhecimento no que se entende aqui como gestão e produção cultural, tanto no que se refere à inscrição e elaboração de projetos culturais quanto ao próprio gerenciamento e venda destes projetos para o interesse privado, por meio do marketing cultural.

A possibilidade de novas fontes de financiamento (estimuladas pelo Estado); a valorização de projetos de visibilidade e apelo “comercial ou institucional” que despertassem o interesse das empresas investidoras; a competitividade entre projetos e a valorização de padrões de excelência técnica e artística, alterou as relações no campo da cultura e exigiu dos produtores um esforço acentuado para se enquadrar nos novos padrões da política cultural brasileira (Gadelha; Botelho *apud* Jordão; Birche; Allucci, 2016, p. 34).

Com efeito, este modelo político perseverou por um longo tempo no setor, culminando para que produtores e gestores buscassem cada vez mais adquirir a formação necessária para adentrar ao mercado de trabalho em eclosão.

Foi nesse cenário que nasceram os primeiros cursos de ensino formal da área: em 1995, com o bacharelado em Produção Cultural pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e, no ano seguinte, com o bacharelado de Comunicação com Habilitação em Produção em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), ainda hoje ativos.

Adentrando o século XXI, importantes decisões e acontecimentos políticos balizaram ainda mais a existência e importância destes campos para o setor. O primeiro a ser destacado foi a gestão federal de Luiz Inácio Lula da Silva, entre 2003 e 2010:

Esse quadro começa a se modificar a partir de 2003, durante o governo Lula (2003–2010), com o cantor e compositor Gilberto Gil à frente do extinto Ministério da Cultura (MinC), quando se difunde uma compreensão mais ampla de cultura e o Estado assume um papel mais ativo em termos de políticas públicas na área. As mudanças e avanços promovidos nesse período, em particular nas gestões de Gil (2003–2008) e Juca Ferreira (2008–2010) no MinC, levaram à constatação de que outros profissionais são vitais para a organização do campo da cultura (Nussbaumer; Kauark, 2021, p. 200).

Como apresentado no trecho antecedente, a chegada de um governo que não apenas criou esforços para o desenvolvimento econômico do setor, mas fortaleceu suas bases institucionais e construiu políticas públicas pautadas na escuta das demandas, no diálogo e participação ativa dos agentes produtores da cultura, reforçou o sentimento de valorização por parte de produtores e gestores culturais que, com cada vez mais apoio para buscarem formação, passaram agora também a serem compreendidos em seus papéis sociais (Jordão; Birche; Allucci, 2016).

O segundo ponto foi a instituição do Plano Nacional de Cultura (PNC). Seu pedido foi realizado por meio de uma Proposta de Emenda à Constituição (PEC), a de número 306, no ano 2000, e foi posteriormente incluído, por meio da Emenda Constitucional número 48, de 10 de agosto de 2005, adicionando-se o parágrafo 3º ao artigo 215 da Constituição Federal de 1988. Sobre o Plano Nacional de Cultura, enquanto política pública federal de cultura, é importante destacar sua estreita relação com a capacitação e formação de gestores culturais. A regulamentação do mesmo

sucedeu somente em 2010, com a aprovação da Lei nº 12.343/10, a qual, enquanto lei, teve por obrigação estabelecer princípios, objetivos, definir prioridades e estipular metas (Jordão; Birche; Allucci, 2016).

Seguindo com a intenção de entender a relação do PNC com a formação de gestores culturais, destacam-se, entre os objetivos da lei 12.343/10, “qualificar a gestão na área cultural nos setores público e privado” e “profissionalizar e especializar os agentes e gestores culturais”. Para atingir esses objetivos, em seu Anexo Diretrizes, Estratégias e Ações, a lei apresenta como competências do Estado “qualificar a gestão cultural” e “estruturar e regulamentar a economia da cultura”. Estas competências pressupõem a existência de uma cadeia produtiva da cultura, possível somente com a profissionalização de seus atores e, mais ainda, com o reconhecimento, por parte deles, da necessidade dessa profissionalização e da relação com um mercado que, na área da cultura, nem sempre se encontra estruturado (*ibidem*, pp. 46-7).

Em seu processo, o PNC, devido ao grande número de ações propostas, estabeleceu 53 metas prioritárias, apresentadas em 2011. Destas metas, algumas relacionam-se diretamente com o tema desta pesquisa e dão argumentos institucionais e políticos para a profissionalização de gestores e produtores do país. Dá-se ênfase aqui a duas metas:

Meta 35: Gestores capacitados em 100% das instituições e equipamentos culturais apoiados pelo Ministério da Cultura.

Meta 36: Gestores de cultura e conselheiros capacitados em cursos promovidos ou certificados pelo Ministério da Cultura em 100% das Unidades da Federação (UF) e 30% dos municípios, dentre os quais, 100% dos que possuem mais de 100 mil habitantes (MinC, 2013, p. 13).

Além do Plano Nacional de Cultura, que discutiu a importância da formação e capacitação dos agentes culturais do país e que planejava sua execução completa, é importante citar outras iniciativas criadas sob as gestões Lula e Dilma, responsáveis direta ou indiretamente pelo fomento ao campo profissional de gestores e produtores. Estão entre elas: o Programa Cultura Viva (2004), o Programa de Desenvolvimento da Economia da Cultura (Prodec) (2006), o Sistema Nacional de Cultural (SNC) (2012), previsto no PNC, além dos programas ligados ao PNC, como o Programa

Nacional de Acesso ao Ensino Técnico e Emprego (Pronatec), Programa Mais Cultura nas Universidades, entre outros.

Portanto, conclui-se que, desde a década de 1980 até anos recentes, a gestão e a produção trilhavam um caminho crescente de atuação e formação, nascido seguramente pela necessidade, mas que adquiriu cada vez mais meios e justificativas concretas para corroborar sua existência e continuidade.

GESTOR X PRODUTOR: PROFISSÕES EM DEBATE

Para fomentar a discussão relativa à formação em gestão e produção cultural no município de São Paulo, é preciso, de antemão, examinar possíveis concepções e antagonismos entre o que é ser “gestor” e ser “produtor”.

Enquanto profissões da história recente, seus caminhos confundem-se em uma dupla jornada de necessidade e informalidade. Ambas as práticas no Brasil, como já mencionado, são frutos do processo de transição democrática, instaurado na década de 1980, com ganhos reais para o setor cultural, tanto no âmbito de investimentos voltados para o campo como da legitimação de políticas públicas de cultura, a partir de então previstas constitucionalmente.

Além de dividirem a nascente, os campos profissionais partilham o vocabulário cultural com outras atuações no setor, como a mediação, a administração, a animação cultural, entre outros, e carregam uma origem e continuidade profundamente marcadas pela interdisciplinaridade e a transversalidade com diversos campos do conhecimento. Comunicação, educação, administração, sociologia, antropologia, artes, direito e economia são algumas das áreas que dialogam diretamente com a produção e gestão da Cultura. Mas então, o que as diferencia?

A indefinição da diferença entre produtor ou gestor cultural não é só uma questão de nomenclatura, mas tem se tornado um tema relevante, pois passou a ser uma discussão de posicionamento no próprio mercado de trabalho. Essa diferenciação é uma ação ou o reflexo da realidade vivida por esses profissionais que, diante da complexificação das relações de trabalho, deparam com esse questionamento, no qual o produtor tem sido colocado como um profissional mais executivo e o gestor no âmbito das ações mais estratégicas. No entanto, apesar de serem identificadas como duas profissões diferentes, elas se confundem enquanto ocupação de espaços de atuação no mercado cultural e, principalmente, em relação aos saberes desenvolvidos em cada profissão, coexistindo, ao mesmo tempo, no mercado de trabalho (Cunha, 2007, p. 7).

A partir da definição anterior, apesar de sua coexistência no campo, em uma aferição geral, entende-se que as competências para a formação de um gestor não se aplicam somente ao seu objeto de gerenciamento, mas também aos recursos a serem coordenados pelo mesmo e às organizações necessárias ao processo gerencial e que, no caso do produtor, aplicam-se apenas os conhecimentos técnicos aprofundados e específicos (Jordão; Birche; Allucci, 2016).

Para esta pesquisa, entretanto, além de serem observadas as distinções entre a produção cultural, em seu caráter executor e logístico, e a gestão cultural, em seu caráter planejador e gerencial, compreende-se também que os campos profissionais atuam em constante transversalidade e que, em vista disso, não cabe aqui enclausurá-los semanticamente. Assim, a escolha por agrupar e investigar os dois campos parte da conclusão de que, ainda que díspares, são áreas de inegável complementaridade e que, entre as formações do setor, são também dois pilares pedagógicos a serem esmiuçados.

MAPEANDO OS CURSOS DE GESTÃO E PRODUÇÃO CULTURAL: SÃO PAULO

Para a concretização desta pesquisa, escolhas precisaram ser feitas no sentido de mapear os cursos de gestão e produção culturais disponibilizados, estabelecendo critérios que os reunissem e ocasionando, assim, a exclusão de alguns dos resultados obtidos.

Considerando os cursos recolhidos, determinou-se que fossem: 1) ofertados na cidade de São Paulo; com algumas exceções que serão justificadas; 2) de longa ou média duração; 3) com pelo menos mais de uma edição; 4) que tivessem como temáticas prioritárias gestão ou produção cultural, também com algumas exceções posteriormente explicadas.

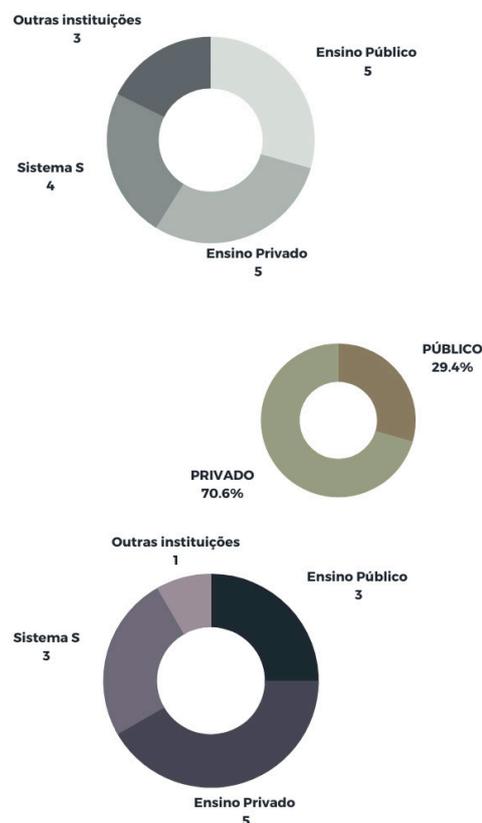
Também é essencial salientar que esta pesquisa não se propõe a mapear todos os cursos disponíveis e existentes no município, visto que não há tempo e equipe suficientes para tal nível de alcance, assim, a proposição aqui será somente trazer à tona os cursos de maior relevância no cenário e discutir alguns de seus aspectos. Além disso, é importante pontuar o recorte temporal de mapeamento aqui realizado, visto que sua coleta data de 2022, ou seja, possíveis alterações e atualizações dos dados feitas no ano de 2023 não constam nesta pesquisa.

Por fim, a partir dos critérios e colocações estabelecidas, foram mapeados um total de dezessete cursos, número final, porém, que excetua uma série de oficinas e capacitações de curta duração, desconsideradas aqui não apenas por sua brevidade, mas também por sua descontinuidade, visto que boa parte das formações encontradas neste formato são avulsas.

1. POR INSTITUIÇÃO E CURSO

Quadro 1. Tabela e gráficos por instituição e curso

	NATUREZA INSTITUCIONAL	INSTITUIÇÃO	CURSO
1	Ensino Público	UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (USP)	Gestão de Projetos Culturais
2			Mídia, Informação e Cultura
3			Cultura, Educação e Relações Étnico-Raciais
4		UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS (UNICAMP)	Gestão, Política e Produção Cultural
5		CENTRO ESTADUAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA PAULO SOUZA (CPS)	Produção Cultural
6	Ensino Privado	CENTRO UNIVERSITÁRIO BELAS ARTES	Produção Cultural
7		FACULDADE GETÚLIO VARGAS (FGV)	Bens Culturais: Cultura, Economia e Gestão
8		FACULDADE UNYLEYA	Produção Cultural, Arte e Entretenimento
9		FUNDAÇÃO ARMANDO ALVARES PENTEADO (FAAP)	Produção Cultural
10	UNIVERSIDADE CRUZEIRO DO SUL (UNICSUL)	Produção Cultural	
11	Sistema S	SERVIÇO NACIONAL DE APRENDIZAGEM COMERCIAL (SENAC)	Gestão de Projetos e Programas Culturais
12		SERVIÇO SOCIAL DA INDÚSTRIA (SESI)	Gestão Cultural: cultura, desenvolvimento e mercado
13		SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO (SESC)	Curso Sesc de Gestão Cultural
14	Outros	INSTITUTO ITAÚ CULTURAL (IC)	Economia e Política da Cultura e Indústrias Criativas
15			Gestão Cultural Contemporânea: da Ampliação do Repertório Poético à Construção de Equipes Colaborativas
16			Gestão e Políticas Culturais
17			



Fonte: elaborado pela autora (2022).

A primeira divisão dos cursos encontrados foi realizada a partir de sua natureza institucional, setorizada entre ensino público e privado, sistema S e outras instituições.

Importante citar que se optou por manter alguns cursos ofertados fora dos critérios devido a sua continuidade e relevância em termo de oferta e procura, como, por exemplo, no caso das formações voltadas para cultura conectada a temas como mídia e relações étnico-raciais, economia etc. No caso da pós-graduação em Gestão, Política e Produção Cultural, oferecida pela Universidade de Campinas (Unicamp), sua menção foi mantida por seu possível diálogo com o município de São Paulo em termos de distância.

A partir do quadro apresentado, somando-se ensino privado, sistema S e outras instituições, observa-se uma maior concentração de cursos de caráter privado, 70,6%, o que evidencia uma carência de investimentos por parte do poder público para a capacitação de gestores e produtores culturais.

2. POR LOCAIS DE OFERTA

Tabela 1. Tabela por locais de oferta

	INSTITUIÇÃO	LOCAIS DE OFERTA	CURSO
1			
2	UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (USP)	Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Comunicação e Cultura (CELACC) da Escola de Comunicação e Artes (ECA)	Gestão de Projetos Culturais
3			Mídia, Informação e Cultura
4	UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS (UNICAMP)	Instituto de Artes - Unicamp (IAR)	Cultura, Educação e Relações Étnico-Raciais
5	CENTRO ESTADUAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA PAULO SOUZA (CPS)	ETEC Santa Iligênia	Gestão, Política e Produção Cultural
6	CENTRO UNIVERSITÁRIO BELAS ARTES	Campus São Paulo (Vila Mariana) e Campus Sorocaba	Produção Cultural
7	FACULDADE GETÚLIO VARGAS (FGV)	Escola de Ciências Sociais da FGV	Bens Culturais: Cultura, Economia e Gestão
8	FACULDADE UNYLEYA	Faculdade Unyleya	Produção Cultural, Arte e Entretenimento
9	FUNDAÇÃO ARMANDO ALVARES PENTEADO (FAAP)	FAAP (Campus São Paulo)	Produção Cultural
10	UNIVERSIDADE CRUZEIRO DO SUL (UNICSUL)	Universidade Cruzeiro do Sul (UNICSUL)	Produção Cultural
11	SERVIÇO NACIONAL DE APRENDIZAGEM COMERCIAL (SENAC)	SENAC São Paulo	Gestão de Projetos e Programas Culturais
12		Centro Universitário SENAC em parceria com a Universidade de Lisboa	Gestão Cultural: cultura, desenvolvimento e mercado
13	SERVIÇO SOCIAL DA INDÚSTRIA (SESI)	Faculdade Sesi de Educação e Centro Cultural FIESP	Gestão de Projetos Culturais
14	SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO (SESC)	Centro de Pesquisa e Formação (Sesc São Paulo)	Curso Sesc de Gestão Cultural
15		Itaú Cultural em parceria com a Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)	Economia e Política da Cultura e Indústrias Criativas
16	INSTITUTO ITAÚ CULTURAL (IC)	Itaú Cultural em parceria com Instituto Singularidades	Gestão Cultural Contemporânea: da Ampliação do Repertório Poético à Construção de Equipes Colaborativas
17		Itaú Cultural em parceria com a Universidade de Girona (Espanha)	Gestão e Políticas Culturais

Fonte: elaborado pela autora (2022).

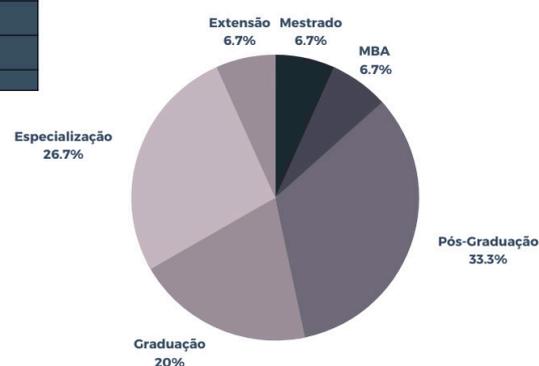
A Tabela 1 evidencia, além dos cursos e instituições mapeados, os locais de oferta, isto é, os centros universitários, de pesquisa, campi, escolas e institutos que ofertam os cursos mapeados, sejam presenciais, semipresenciais ou de ensino à distância.

3. POR GRAU ACADÊMICO

No Quadro 2 a seguir, a aferição foi realizada a partir do grau acadêmico de cada um dos cursos, que nesta pesquisa foram divididos em 6 categorias: 1) Pós-Graduação, no caso dos cursos lato sensu, isto é, especializações de sentido amplo com duração mínima de 360 horas; 2) Graduação, podendo ser Bacharelado ou Tecnólogo; 3) Especialização, mantida com este nome geral por não se encaixarem necessariamente enquanto pós-graduação; 4) Mestrado, isto é, stricto sensu, com duração mínima de 2 anos e podendo ser acadêmico ou profissional; 5) MBA (Master in Business Administration), que, apesar do nome, academicamente se equipara a uma pós-graduação lato sensu; 6) Extensão, formação acadêmica mais curta, em geral com a intenção de complementar algum conhecimento específico.

Quadro 2. Tabela e gráfico por grau acadêmico

	INSTITUIÇÃO	CURSO	GRAU ACADÊMICO
1	UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (USP)	Gestão de Projetos Culturais	Pós-Graduação (<i>Lato Sensu</i>)
2		Mídia, Informação e Cultura	
3		Cultura, Educação e Relações Étnico-Raciais	
4	UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS (UNICAMP)	Gestão, Política e Produção Cultural	Pós-Graduação (<i>Lato Sensu</i>)
5	SERVIÇO NACIONAL DE APRENDIZAGEM COMERCIAL (SENAC)	Gestão de Projetos e Programas Culturais	Pós-Graduação (<i>Lato Sensu</i>)
6		Gestão Cultural: cultura, desenvolvimento e mercado	Pós-Graduação (<i>Lato Sensu</i>)
7	FACULDADE UNYLEYA	Produção Cultural, Arte e Entretenimento	Pós-Graduação (<i>Lato Sensu</i>)
8	CENTRO UNIVERSITÁRIO BELAS ARTES	Produção Cultural	Graduação
9	UNIVERSIDADE CRUZEIRO DO SUL (UNICSUL)	Produção Cultural	Graduação
10	FUNDAÇÃO ARMANDO ALVARES PENTEADO (FAAP)	Produção Cultural	Graduação (<i>Tecnólogo</i>)
11	CENTRO ESTADUAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA PAULO SOUZA (CPS)	Produção Cultural	Especialização (<i>Técnica</i>)
12	SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO (SESC)	Curso Sesc de Gestão Cultural	Especialização
13	INSTITUTO ITAÚ CULTURAL (IC)	Gestão Cultural Contemporânea: da Ampliação do Repertório Poético à Construção de Equipes Colaborativas	Especialização
14		Gestão e Políticas Culturais	Especialização
15		Economia e Política da Cultura e Indústrias Criativas	Mestrado (<i>Profissional</i>)
16	FACULDADE GETÚLIO VARGAS (FGV)	Bens Culturais: Cultura, Economia e Gestão	MBA (<i>Executivo</i>)
17	SERVIÇO SOCIAL DA INDÚSTRIA (SESI)	Gestão de Projetos Culturais	Curso de Extensão



Fonte: elaborado pela autora (2022).

Por meio do quadro, verifica-se um maior número de pós-graduações lato sensu e as especializações, que lideram com 33,3% e 26,7%, representando 60% dos cursos coletados.

4. POR TEMÁTICA

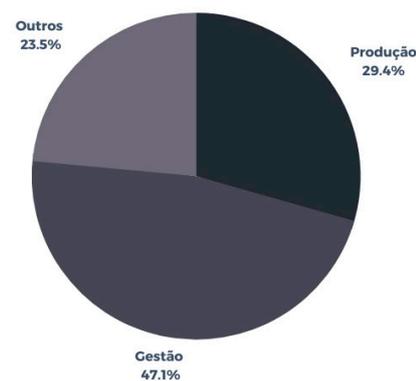
É possível observar a partir dos números do Quadro 3 uma predominância de cursos voltados à gestão, somando 47,1% do total. Ao cruzar estes dados com os do Quadro 2, relativos ao grau acadêmico desses cursos, constata-se que a maior parte dos cursos de Gestão são ofertados como pós-graduação ou especialização, enquanto a maior parcela dos cursos de graduação encontrados é de Produção Cultural.

Tal número corrobora algumas reflexões em torno das diferenciações entre Produção e Gestão Cultural:

O papel do gestor, enquanto gerenciador, possui um caráter mais interdisciplinar e transversal de atuação, enquanto, no caso do produtor, seu campo de execução tem abordagem dentro de um escopo mais fechado de formação, e isto se evidencia pela maior oferta de formação específica para a atuação em produção, enquanto na área de gestão, a maior oferta é como complementação posterior e atrelada a áreas correlatas.

Quadro 3. Tabela e gráfico por temática

	TEMÁTICA	INSTITUIÇÃO	CURSO
1	PRODUÇÃO	CENTRO ESTADUAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA PAULO SOUZA (CPS)	Produção Cultural
2		CENTRO UNIVERSITÁRIO BELAS ARTES	Produção Cultural
3		FUNDAÇÃO ARMANDO ALVARES PENTEADO (FAAP)	Produção Cultural
4		UNIVERSIDADE CRUZEIRO DO SUL (UNICSUL)	Produção Cultural
5		FACULDADE UNILEYA	Produção Cultural, Arte e Entretenimento
6	GESTÃO	SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO (SESC)	Curso Sesc de Gestão Cultural
7		SERVIÇO NACIONAL DE APRENDIZAGEM COMERCIAL (SENAC)	Gestão de Projetos e Programas Culturais
8		SERVIÇO SOCIAL DA INDÚSTRIA (SESI)	Gestão de Projetos Culturais
9		UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (USP)	Gestão de Projetos Culturais
10		UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS (UNICAMP)	Gestão, Política e Produção Cultural
11		INSTITUTO ITAÚ CULTURAL (IC)	Gestão e Políticas Culturais
12		SERVIÇO NACIONAL DE APRENDIZAGEM COMERCIAL (SENAC)	Gestão Cultural: cultura, desenvolvimento e mercado
13		INSTITUTO ITAÚ CULTURAL (IC)	Gestão Cultural Contemporânea: da Ampliação do Repertório Poético à Construção de Equipes Colaborativas
14	OUTROS	INSTITUTO ITAÚ CULTURAL (IC)	Economia e Política da Cultura e Indústrias Criativas
15		FACULDADE GETÚLIO VARGAS (FGV)	Bens Culturais: Cultura, Economia e Gestão
16		UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (USP)	Mídia, Informação e Cultura
17		UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (USP)	Cultura, Educação e Relações Étnico-Raciais



Fonte: elaborado pela autora (2022).

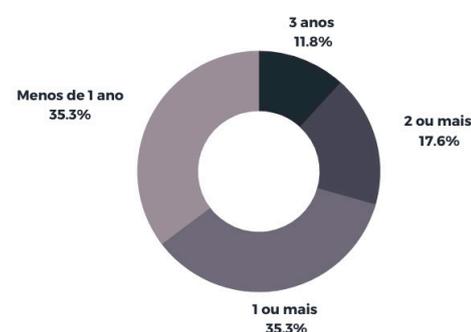
5. POR DURAÇÃO E CARGA HORÁRIA

No Quadro 4, observa-se que os cursos com temática de Gestão têm, em sua maioria, duração de 6 a 18 meses, e os de Produção, de 30 a 36 meses, o que se relaciona diretamente com o grau acadêmico discutido anteriormente. Aqui é importante pontuar também que ambos os cursos que trazem a área de economia como temática correlata, um enquanto MBA e o outro enquanto Mestrado Profissional, duram 24 meses.

No gráfico, os cursos de um ano ou mais e de menos de um ano são mais numerosos que as capacitações de maior duração, chegando a 70,6% do total. É importante enfatizar, porém, que maior duração não significa necessariamente maior carga horária, visto que há cursos listados que têm duração em meses menor, entretanto em horas-aula maior. Este fenômeno pode estar relacionado tanto aos diferentes graus acadêmicos quanto às temáticas distintas.

Quadro 4. Tabela e gráfico por duração e carga horária.

	INSTITUIÇÃO	CURSO	DURAÇÃO PREVISTA	CARGA HORÁRIA
1	FUNDAÇÃO ARMANDO ALVARES PENTEADO (FAAP)	Produção Cultural	36 meses	2880h
2	UNIVERSIDADE CRUZEIRO DO SUL	Produção Cultural	36 meses	2280h
3	CENTRO UNIVERSITÁRIO BELAS ARTES	Produção Cultural	30 meses	2480h
4	INSTITUTO ITAÚ CULTURAL (IC)	Economia e Política da Cultura e Indústrias Criativas	24 meses	360h
5	FACULDADE GETÚLIO VARGAS (FGV)	Bens Culturais: Cultura, Economia e Gestão	24 meses	435h
6	UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (USP)	Gestão de Projetos Culturais	18 meses	480h
7		Mídia, Informação e Cultura	18 meses	480h
8		Cultura, Educação e Relações Étnico-Raciais	18 meses	480h
9	SERVIÇO NACIONAL DE APRENDIZAGEM COMERCIAL (SENAC)	Gestão de Projetos e Programas Culturais	12 meses	360h
10		Gestão Cultural: cultura, desenvolvimento e mercado	12 meses	360h
11	INSTITUTO ITAÚ CULTURAL (IC)	Gestão Cultural Contemporânea: da Ampliação do Repertório Poético à Construção de Equipes Colaborativas	12 meses	360h
12	INSTITUTO ITAÚ CULTURAL (IC)	Gestão e Políticas Culturais	9 meses	690h
13	FACULDADE UNILEYA	Produção Cultural, Arte e Entretenimento	9 meses	360h
14	UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS (UNICAMP)	Gestão, Política e Produção Cultural	7 meses	360h
15	SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO (SESC)	Curso Sesc de Gestão Cultural	7 meses	250h
16	SERVIÇO SOCIAL DA INDÚSTRIA (SESI)	Gestão de Projetos Culturais	6 meses	105h (online) ou 120h (semipresencial)
17	CENTRO ESTADUAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA PAULO SOUZA (CPS)	Produção Cultural	3 meses	Não consta



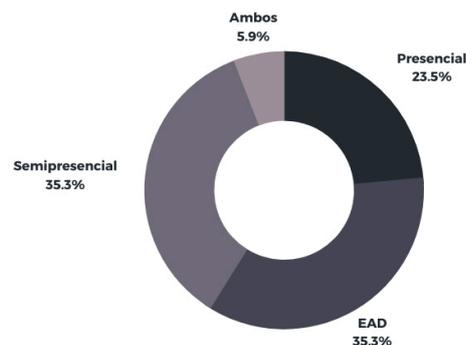
Fonte: elaborado pela autora (2022).

6. POR MODALIDADE

De acordo com o Quadro 5, os cursos em modalidade semipresencial e EAD empatam, somando 70,6% dos cursos analisados. Um aspecto a ser questionado aqui é o impacto da pandemia de Covid-19 no formato dessas capacitações. Sabe-se por meio desta pesquisa que alguns dos cursos eram anteriormente presenciais e migraram para outros formatos e que outros mais recentes já nasceram em formatos não presenciais.

Por fim, outro aspecto importante para reflexão são os impactos destas escolhas nos possíveis discentes, pois uma formação híbrida ou online facilita em termos de alcance territorial, dando chance a alunos de outros locais de desfrutarem do curso, mas exclui pessoas que ou não têm acesso à internet ou não possuem uma conexão de qualidade. Sabe-se que no Brasil, mesmo no ano de 2022, mais de 36 milhões de pessoas não acessam a internet (Portal G1, 2022).

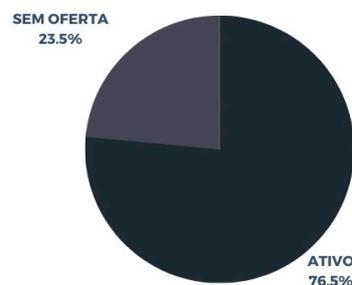
Quadro 5. Tabela e gráfico por modalidade



	INSTITUIÇÃO	CURSO	MODALIDADE
1	FACULDADE GETÚLIO VARGAS (FGV)	Bens Culturais: Cultura, Economia e Gestão	Presencial
2	FUNDAÇÃO ARMANDO ALVARES PENTEADO (FAAP)	Produção Cultural	Presencial
3	CENTRO ESTADUAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA PAULO SOUZA (CPS)	Produção Cultural	Presencial
4	SERVIÇO NACIONAL DE APRENDIZAGEM COMERCIAL (SENAC)	Gestão de Projetos e Programas Culturais	Presencial
5		Gestão Cultural: cultura, desenvolvimento e mercado	Ensino a distância (EAD)
6	UNIVERSIDADE CRUZEIRO DO SUL (UNICSUL)	Produção Cultural	Ensino a distância (EAD)
7	FACULDADE UNYLEYA	Produção Cultural, Arte e Entretenimento	Ensino a distância (EAD)
8	CENTRO UNIVERSITÁRIO BELAS ARTES	Produção Cultural	Ensino a distância (EAD)
9	UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (USP)	Gestão de Projetos Culturais	Ensino a distância (EAD)
10	INSTITUTO ITAÚ CULTURAL (IC)	Gestão Cultural Contemporânea: da Ampliação do Repertório Poético à Construção de Equipes Colaborativas	Ensino a distância (EAD)
11		Economia e Política da Cultura e Indústrias Criativas	Semipresencial
12		Gestão e Políticas Culturais	Semipresencial
13	UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (USP)	Mídia, Informação e Cultura	Semipresencial
14		Cultura, Educação e Relações Étnico-Raciais	Semipresencial
15	UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS (UNICAMP)	Gestão, Política e Produção Cultural	Semipresencial
16	SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO (SESC)	Curso Sesc de Gestão Cultural	Semipresencial
17	SERVIÇO SOCIAL DA INDÚSTRIA (SESI)	Gestão de Projetos Culturais	Semipresencial ou EAD

Fonte: elaborado pela autora (2022).

7. POR STATUS DO CURSO



	INSTITUIÇÃO	CURSO	STATUS
1		Gestão de Projetos Culturais	ATIVO
2	UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (USP)	Mídia, Informação e Cultura	ATIVO
3		Cultura, Educação e Relações Étnico-Raciais	ATIVO
4	CENTRO UNIVERSITÁRIO BELAS ARTES	Produção Cultural	ATIVO
5	FACULDADE UNYLEYA	Produção Cultural, Arte e Entretenimento	ATIVO
6	FUNDAÇÃO ARMANDO ALVARES PENTEADO (FAAP)	Produção Cultural	ATIVO
7	UNIVERSIDADE CRUZEIRO DO SUL (UNICSUL)	Produção Cultural	ATIVO
8	SERVIÇO NACIONAL DE APRENDIZAGEM COMERCIAL (SENAC)	Gestão de Projetos e Programas Culturais	ATIVO
9		Gestão Cultural: cultura, desenvolvimento e mercado	ATIVO
10	SERVIÇO SOCIAL DA INDÚSTRIA (SESI)	Gestão de Projetos Culturais	ATIVO
11	SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO (SESC)	Curso Sesc de Gestão Cultural	ATIVO
12		Economia e Política da Cultura e Indústrias Criativas	ATIVO
13	INSTITUTO ITAÚ CULTURAL (IC)	Gestão Cultural Contemporânea: da Ampliação do Repertório Poético à Construção de Equipes Colaborativas	ATIVO
14		Gestão e Políticas Culturais	SEM OFERTA
15	CENTRO ESTADUAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA PAULO SOUZA (CPS)	Produção Cultural	SEM OFERTA
16	UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS (UNICAMP)	Gestão, Política e Produção Cultural	SEM OFERTA
17	FACULDADE GETÚLIO VARGAS (FGV)	Bens Culturais: Cultura, Economia e Gestão	SEM OFERTA

Quadro 6. Tabela e gráfico por status.

Fonte: elaborado pela autora (2022).

Na pesquisa, um grande desafio foi encontrar informações recentes sobre os cursos, visto que alguns estavam sem atualizações por um longo período. Dos cursos encontrados, 4 deles, isto é, 23,5%, estavam sem oferta no momento do levantamento. Daí se conclui que, dos 17 cursos recolhidos, apenas 13 estão ativos atualmente.

Este número demonstra-se abaixo, dimensionado, primeiramente, para o setor cultural do estado de São Paulo, que representa 7,5% do setor do país (IBGE, 2021), no qual a maior parte de seus profissionais encontra-se na capital, com uma população aproximada de 12,3 milhões e concentrando a maior parte dos aparatos culturais.

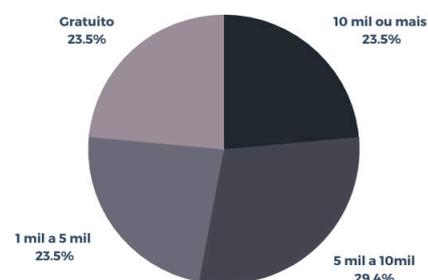
8. POR VALOR

É importante pontuar aqui algumas escolhas tomadas.

Optou-se por colocar o curso da Faculdade Getúlio Vargas (FGV) na categoria de R\$ 10 mil ou mais, pois, apesar de não se saber ao certo o valor de sua mensalidade, este pode ser inferido em um comparativo com os outros cursos oferecidos pela instituição.

Para fins de cálculo, considerou-se o valor integral dos cursos, sem levar em conta os possíveis descontos, mesmo sabendo da importância dos mesmos.

Quadro 7. Tabela e gráfico por valor.



	INSTITUIÇÃO	CURSO	VALOR
1	SERVIÇO NACIONAL DE APRENDIZAGEM COMERCIAL (SENAC)	Gestão de Projetos e Programas Culturais	R\$ 19.334,00 - 24 parcelas de R\$ 805,58
2	CENTRO UNIVERSITÁRIO BELAS ARTES	Produção Cultural	R\$ 17.877,60 - 30 Parcelas de R\$ 565,95
3	UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS (UNICAMP)	Gestão, Política e Produção Cultural	R\$ 10.157,68 - 1 parcela à vista ou no crédito 19 parcelas de R\$ 534,61
4		Gestão de Projetos Culturais	R\$ 9.000,00 - Matrícula (R\$ 500,00) + 17 parcelas de R\$ 500,00
5	UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (USP)	Mídia, Informação e Cultura	R\$ 9.000,00 - Matrícula (R\$ 500,00) + 17 parcelas de R\$ 500,00
6		Cultura, Educação e Relações Étnico-Raciais	R\$ 9.000,00 - Matrícula (R\$ 500,00) + 17 parcelas de R\$ 500,00
7	UNIVERSIDADE CRUZEIRO DO SUL (UNICSUL)	Produção Cultural	R\$ 7.163,28 - 36 parcelas de R\$ 198,98
8	FACULDADE UNYLEYA	Produção Cultural, Arte e Entretenimento	R\$ 5999,84 - Boleto Bancário: 22x de R\$ 272,72 R\$ 2880,00 - Crédito Recorrente: 16x de R\$ 180,00 R\$ 2520,00 Cartão de Crédito: 12x de R\$ 210,00
9	SERVIÇO NACIONAL DE APRENDIZAGEM COMERCIAL (SENAC)	Gestão Cultural: cultura, desenvolvimento e mercado	R\$ 4295,84 - 16 parcelas de R\$ 268,49
10	SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO (SESC)	Curso Sesc de Gestão Cultural	R\$ 3200,00 - inteira; R\$ 1600,00 - pessoa com mais de 60 anos, pessoa com deficiência, estudante e professor da rede pública com comprovante; R\$ 800,00 - credencial plena: trabalhador do comércio de bens, serviços e turismo matriculado no Sesc e dependentes.
11	FUNDAÇÃO ARMANDO ALVARES PENTEADO (FAAP)	Produção Cultural	R\$ 2332,00
12	SERVIÇO SOCIAL DA INDÚSTRIA (SESI)	Gestão de Projetos Culturais	R\$ 1.400 - versão online; R\$ 1.600 - versão híbrida (com estágio)
13	CENTRO ESTADUAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA PAULO SOUZA (CPS)	Produção Cultural	Gratuito
14		Economia e Política da Cultura e Indústrias Criativas	Gratuito
15	INSTITUTO ITAÚ CULTURAL (IC)	Gestão Cultural Contemporânea: da Ampliação do Repertório Poético à Construção de Equipes Colaborativas	Gratuito
16		Gestão e Políticas Culturais	Gratuito
17	FACULDADE GETÚLIO VARGAS (FGV)	Bens Culturais: Cultura, Economia e Gestão	Não consta

Fonte: elaborado pela autora (2022).

O Quadro 7 indica que apenas 23,5% dos cursos são gratuitos. Se cruzarmos estes dados com os das tabelas anteriores, veremos que, desses, apenas um curso vem do ensino público e está atualmente sem oferta. Ou seja, não há entre os cursos ativos encontrados nenhum de caráter público e gratuito.

A partir dos números, pode-se questionar: Para quem esses cursos são direcionados? Quem consegue pagá-los? Que parcela do setor cultural de São Paulo consegue de fato usufruir dessas capacitações?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após o percurso percorrido por meio da contextualização do termo cultura, de um breve histórico dos campos profissionais da gestão e da produção cultural, bem como de seus escopos, levantaram-se os dados das formações disponíveis nestas áreas na cidade de São Paulo. Por meio de tabelas e gráficos, abordando os dezessete cursos encontrados, apresentaram-se números e breves discussões sobre diversos aspectos, como instituição, grau acadêmico, temática, duração, carga horária, modalidades, status atual e valores dos mesmos.

Os resultados, apesar de carecerem de maior profundidade, demonstram que as formações em gestão e produção cultural, mesmo em São Paulo enquanto importante polo cultural, necessitam de transformações. É premente que haja mais cursos ativos e contínuos e, ainda mais, cursos acessíveis em termos de valor, de modalidade, de localização.

Ainda há muito pelo que lutar em um setor cultural ainda distante das metas formalizadas pelo Plano Nacional de Cultura, no seio democrático da Constituição de 1988, mas, como bem concluem Rubim, Vilutis e Oliveira,

O exercício de projetar futuros para a gestão cultural nos próximos dez anos nos remete à categoria freireana de inédito viável (Freire, 2005), o anúncio de algo ainda não vivido, mas que, quando percebido, torna-se possível. A construção de inéditos-viáveis, segundo Freire, requer um complexo processo político-pedagógico de percepção crítica da realidade e de superação das situações-limite. É por meio da denúncia da realidade excludente, desigual, opressora e genocida e do anúncio de possibilidades de mudança que o compromisso com a concretização de inéditos-viáveis se manifesta, através da práxis, da ação transformadora de superação da situação obstaculizante em que nos encontramos com reflexão e

intencionalidade. A dialética de denúncia e anúncio passa pela problematização das contradições da realidade e da conscientização, que impulsionam a ação (Rubim; Vilutis; Oliveira, 2021, p. 24).

REFERÊNCIAS

- BARBALHO, Alexandre; COSTA, Leonardo; RUBIM, Albino. “Formação em organização da cultura no Brasil: apontamentos iniciais”. In _____; _____; _____. *Mapeamento da formação em Organização Cultural no Brasil*. [S. l.]: CULT/UFBA, 2009. Documento on-line.
- BOTELHO, Isaura. “Dimensões da cultura e políticas públicas”. *São Paulo em Perspectiva*, São Paulo, v. 15, n. 2, pp. 73-83, 2001.
- CHATI, Gabriel Medeiros. “Formação em gestão cultural no Brasil: desafios e possibilidades”. *RELACult*, v. 7, n. 3, 2021.
- CUCHE, Denys. *O conceito de cultura nas Ciências Sociais*. Trad. Viviane Ribeiro. 2. ed. Bauru: Edusc, 2002.
- CUNHA, Maria Helena. *Gestão Cultural: Profissão em formação*. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.
- _____. *Gestão Cultural: Construindo uma Identidade Profissional*. III Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (Enecult), 2007.
- EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. Lisboa: Temas e Debates, 2003.
- _____. *A ideia de cultura*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.
- GADELHA, Rachel; BARBALHO, Alexandre. “Políticas públicas de cultura e o campo da produção cultural”. *Pensamento & Realidade*, ano XVI, v. 28, n. 4, pp. 78, 2013.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. São Paulo: LTC, 1989.
- HALL, Stuart. “Culture and the State”. In KEYNES, M. *Popular Culture*. Maidenhead: Open University Press, 1982, pp. 7.
- JORDÃO, Gisele; BIRCHE, Leonardo; ALLUCCI, Renata. R. *Mapeamento dos cursos de gestão e produção cultural no Brasil 1995–2015*. São Paulo: Itaú Cultural, 2016.
- LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. 9ª. ed. Jorge Zahar Editor, 1993.
- MARANHÃO, Romero de Albuquerque. *Gestão e arte ou gestão cultural: uma análise crítica da formação no Brasil*. *Anais VII CONEDU - Edição Online*. Campina Grande: Realize Editora, 2020.
- MINC – Ministério da Cultura. *Plano Nacional de Cultura*. Relatório 2013 das metas de acompanhamento. Brasília: Ministério da Cultura, 2013.
- NUSSBAUMER, Gisele. M.; KAUARK, Giuliana. “Formação e prática em

gestão cultural: entre o tecnicismo e o engajamento”. *Extraprensa*, v. 14, n. 2, pp. 197-210, 2021.

PORTAL G1. “36 milhões de pessoas no Brasil não acessaram a internet em 2022, diz pesquisa”. G1, São Paulo, 16 maio 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2023/05/16/36-milhoes-de-pessoas-no-brasil-nao-acessaram-a-internet-em-2022-diz-pesquisa.ghtml>. Acesso em: 8 de ago. de 2023.

RUBIM, Antonio A. Canelas. “Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios”. In _____; BARBALHO, A. *Políticas culturais no Brasil*. Coleção CULT. Salvador: Edufba, 2007.

_____; VILUTIS, Luana; OLIVEIRA, Gleise C. Ferreira de. “Gestão cultural nos próximos dez anos”. *Extraprensa*, v. 14, n. 2, pp. 9-26, 2021.

TYLOR, Edward Burnett. “A ciência da cultura”. In CASTRO, C. (org.). *Evolucionismo cultural: textos de Morgan, Tylor e Frazer*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. pp. 67-99.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1969.

CADERNO DE COMUNICAÇÃO E REFLEXÕES PARA AÇÕES HUMANIZADAS NA GESTÃO DO ESPORTE: CONCEPÇÃO, DESENVOLVIMENTO E DISSEMINAÇÃO¹

Átila Alexandre Trapé², Débora Henrique de Oliveira³,
Douglas Roque Andrade⁴, Kátia Aparecida Pereira Moraes⁵,
Luiz Madureira⁶, Tiago Guimarães Barbosa⁷, Giselle Tavares⁸,
Luciana Itapema⁹, Patrícia Dini¹⁰

RESUMO

Este artigo apresenta o *Caderno de comunicação e reflexões para ações humanizadas na gestão do esporte*, produto final do trabalho de conclusão de um grupo de profissionais do setor público, estudantes e participantes da primeira edição do “Curso Sesc de Gestão do Esporte: diversidade, cultura e lazer”, voltado à qualificação de profissionais de gestão esportiva do setor público, privado e terceiro setor. Direcionado a todas as pessoas envolvidas na gestão do esporte, o caderno apresenta definições, histórias de superação e frases estigmatizantes sobre os temas capacitismo, etarismo, gordofobia, LGBTQIAPN+fobia, racismo e sexismo, convidando o leitor a

-
- 1 Os autores agradecem à coordenação, corpo docente e colegas do curso Sesc de Gestão do Esporte pelas aulas, possibilidades de debate, trocas de experiências, orientações e apoio para o desenvolvimento deste trabalho no decorrer da primeira edição do curso, realizado entre agosto de 2022 e abril de 2023.
 - 2 Doutor em Ciências pela Escola de Enfermagem de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo, Docente da Escola de Educação Física e Esporte de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo. E-mail: atrape@usp.br.
 - 3 Graduada em Administração de empresas, Museu do Futebol. E-mail: odebo-
ra132@gmail.com.
 - 4 Doutor em Ciências pela Faculdade de Saúde Pública da Universidade de São Paulo, Docente da Escola de Artes Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo. E-mail: douglas.andrade@usp.br.
 - 5 Professora de Educação Física no Centro de Práticas Esportivas da Universidade de São Paulo. E-mail: katiaapm@usp.br.
 - 6 Professor de Educação Física na Fundação Centro de Atendimento Socioeducativo ao Adolescente. E-mail: luizmadureira01@gmail.com.
 - 7 Especialista em Treinamento Esportivo junto à Prefeitura de Vargem Grande Paulista. E-mail: tiagoguimaraesbarbosa@gmail.com.
 - 8 Doutora em Ciências da Motricidade pela Universidade Estadual Paulista - UNESP Campus Rio Claro, Docente da Universidade Federal de Uberlândia. Contribuiu neste trabalho como autora-orientadora. E-mail: giselleht@gmail.com.
 - 9 Mestre em Ciências pela Escola de Educação Física e Esporte da Universidade de São Paulo, Gerente do Sesc Ipiranga. Contribuiu neste trabalho como autora-orientadora. E-mail: luciana.itapema@gmail.com.
 - 10 Mestre em Educação pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Pesquisadora no Centro de Pesquisa e Formação (Sesc SP). Contribuiu neste trabalho como autora-orientadora. E-mail: patricia.dini@sescsp.org.br.

refletir e aprofundar seus conhecimentos, a fim de que estes potencializem novas práticas, de caráter mais humanizado, possibilitando um esporte mais inclusivo, igualitário e transformador.

Palavras-chave: Atividade Física. Diversidade. Discriminação. Estereótipo. Preconceito.

ABSTRACT

This article presents the *Notebook of Communication and Reflections on Humanized Actions in Sport Management*, the final product of the conclusion work of a group of public sector professionals, students, and participants of the first edition of the “Sesc Course on Sport Management: diversity, culture and leisure”, aimed at the qualification of sports management professionals from the public, private and third sectors. Aimed at all people involved in sports management, the section contains definitions, stories of overcoming challenges, and stigmatizing phrases on the themes of ableism, ageism, fatphobia, LGBTQIAPN+phobia, racism, and sexism, inviting the reader to reflect and deepen their knowledge, to so that they enhance new practices, of a more humanized nature, enabling a more inclusive, egalitarian and transformative sport.

Keywords: Physical Activity. Diversity. Discrimination. Stereotype. Prejudice.

APRESENTAÇÃO

O Serviço Social do Comércio de São Paulo (Sesc SP), por meio do Centro de Pesquisa e Formação (CPF), ofereceu entre os meses de agosto de 2022 e abril de 2023 a primeira edição do Curso Sesc de Gestão do Esporte: diversidade, cultura e lazer, voltado à qualificação de profissionais de gestão esportiva do setor público, privado e terceiro setor.

A iniciativa possibilitou aos participantes refletirem sobre como diversidade, cultura e lazer afetam o esporte e são afetadas por ele, e como estes conceitos e processos afetam e são afetados pela gestão em diferentes territórios, realidades e setores.

Ao final deste período, os estudantes deveriam apresentar um trabalho de conclusão, no qual aplicassem os conhecimentos construídos ao longo do curso.

O *Caderno de comunicação e reflexões para ações humanizadas na gestão do esporte* nasce da percepção dos profissionais envolvidos na gestão pública e estudantes do curso de que faltavam materiais que dialogassem com profissionais da gestão esportiva, incentivando-os a refletir sobre como é possível e necessário incluir TODOS OS CORPOS na prática esportiva, criando espaços e programas inclusivos e acolhedores TAMBÉM para públicos que veem seu direito ao esporte negado devido ao preconceito e discriminação.

INTRODUÇÃO

Preconceito e discriminação se constituem como um problema social estruturado, muitas vezes invisibilizado e negligenciado por quem tem a oportunidade e o dever de proteger e criar espaços para reflexão e educação, propondo mudanças, estratégias e processos em suas instituições de trabalho (Bandeira; Batista, 2002; Gregório; Melo, 2015; Rubio; Veloso, 2019).

O *Caderno* é um convite aos profissionais de gestão do esporte para combater a intolerância, colocando intencionalidade explícita em suas ações pessoais e profissionais, especialmente quando identificarem situações ou comportamentos aqui citados, que podem ser expressos por violência verbal, física ou psicológica.

Sabemos que a diversidade perpassa questões sociais amplas e sem dúvida também afeta a prática esportiva e pode ser afetada por ela! Então, que tal estimular uma comunicação humanizada, clara, direta e que valorize a pluralidade, livre de julgamentos e restrições, e que potencialize o acesso às práticas esportivas?

Este material apresenta a definição de alguns dos preconceitos mais comuns no ambiente esportivo, histórias de superação, frases estigmatizantes que ouvimos e reproduzimos em nosso dia a dia e que não devem ser repetidas, além de um chamado a refletir sobre alteridade e links para aprofundar seu conhecimento sobre os temas.

Esperamos que este material contribua para abrir espaços mais humanizados, acolhedores para a diversidade de ser e agir no mundo!

Quadro 1. Do que falamos?

Estereótipos	como pensamos
Preconceitos	como nos sentimos
Discriminação	como agimos
Estigma	marca negativa

Fonte: Bandeira; Batista, 2002; Gregório; Melo, 2015; Rubio; Veloso, 2019.

MÉTODO

Esta seção apresenta o processo de construção do “*Caderno de comunicação e reflexões para ações humanizadas na gestão do esporte*”. Conforme comentado anteriormente, trata-se do trabalho de conclusão de curso de um grupo de estudantes com atuação no setor público.

Mediante as provocações que a coordenação, os professores e professoras do curso Sesc de Gestão do Esporte: diversidade, cultura e lazer nos apresentavam a cada aula, além do módulo sobre diversidade e as trocas de experiências para pensar em algo que pudesse ter este alcance ampliado e apresentasse relevância no contexto da Gestão do Esporte, somadas à identificação de situações cotidianas bastante frequentes e que estão repletas de preconceito e discriminação, por exemplo, algumas expressões que são bem comuns de escutar, como: humor negro, inveja branca, homem não chora, lugar de mulher é na cozinha, entre muitas outras, percebemos que temos materiais disponíveis abordando estes aspectos de forma mais geral e organizados por temas, mas notamos a lacuna de algo voltado para o esporte, envolvendo diferentes manifestações de preconceito e discriminação, como o capacitismo, o etarismo, a gordofobia, a LGBTQIAPN+fobia, o racismo e o sexismo, geralmente reunidos em um único material, uma vez que estas situações também estão presentes no esporte.

Neste sentido, surgiu a ideia de construir um documento que pudesse contribuir para a comunicação e proporcionar reflexões para ações humanizadas de profissionais da Gestão do Esporte. Apesar de entender que o material pode ter um alcance mais popular (e, se isso acontecer, vamos ficar bem contentes), em um primeiro momento, ele foi desenvolvido com direcionamento a todas as pessoas envolvidas na Gestão do Esporte, por ser o foco do curso e também pelo entendimento de que estas poderão influenciar diferentes contextos (micro e macro) e indivíduos (profissionais e participantes).

Inicialmente, a discussão foi sobre como seria chamado tal documento. Não gostaríamos que fosse um “Guia” ou uma “Diretriz”, com direcionamento mais definido, mas algo mais aberto, que as pessoas pudessem

consultar e com este contato desenvolver algumas reflexões e despertar a curiosidade para um aprofundamento. Por isso, utilizamos o nome “Caderno”. Quanto à inserção da expressão “ações humanizadas”, ela surge para o nosso trabalho a partir das relações com o Sistema Único de Saúde (SUS). A Política Nacional de Humanização foi criada e passou a ser colocada em prática em 2003, para auxiliar a efetivar os princípios de universalidade, equidade e integralidade do SUS. E estes três princípios conversam diretamente com a proposta de esporte e o acolhimento amplo da diversidade, a partir da inclusão, pertencimento e integração que estamos tratando no *Caderno* (Brasil, 2013).

Uma vez tendo ideia do que gostaríamos de desenvolver, o próximo passo foi buscar outro documento que pudesse ser uma referência em termos de estrutura. Foi neste momento que uma das integrantes do grupo nos apresentou duas cartilhas sobre mulheres no futebol. Uma das cartilhas é um material de atividades para alunos (Núcleo Educativo, 2022a) e a outra é voltada para professores (*idem*, 2022b). Este momento foi bastante importante, por ser o começo da construção e definição da estrutura que gostaríamos de alcançar. Como o grupo tinha seis componentes, definimos que o trabalho teria seis temas e que cada integrante ficaria responsável por desenvolver um deles. Por aproximação e/ou interesse, cada integrante desenvolveu um dos seguintes temas: capacitismo, etarismo, gordofobia, LGBTQIAPN+fobia, racismo e sexismo.

Assim, cada participante comprometeu-se a realizar pesquisas e levantar o que havia de material publicado sobre cada uma destas formas de preconceito e discriminação no esporte. O combinado foi que os documentos seriam salvos em um serviço de armazenamento online e uma síntese das informações mais interessantes, seria realizada em um documento com permissão para edição simultânea da equipe de trabalho.

Neste processo, tivemos a oportunidade de nos encontrar de forma online e presencial para discutir alguns aspectos, compartilhar os achados e encaminhar definições. No processo de trabalho redigimos atas de todas as reuniões com os temas discutidos, as decisões e as pendências. Contamos, ainda, com bastante disponibilidade para discutir as ideias e os encaminhamentos junto a nossa tutora (profissional do CPF Sesc ligada à coordenação do curso) e a oportunidade de nos encontrar com ela, além de abertura para consultas, com duas professoras do curso que também auxiliaram no desenvolvimento.

A partir dessas conversas e discussões, e com o levantamento de informações que cada integrante realizou, foi possível estabelecer a estrutura e o número de palavras de referência para cada capítulo, que contou com: conceito; caso ou situação ilustrativa; uma mensagem ou reflexão; duas a

três frases estigmatizantes com comentário; e acesso ao perfil público das pessoas que são citadas. Ainda, conseguimos incorporar alguns elementos que acreditamos terem sido bastante importantes para o desenvolvimento do caderno:

- Apresentar a diversidade nas imagens e fugir dos clichês;
- Adotar a linguagem neutra, uso importante de “gestores e gestoras”, por exemplo;
- Utilizar casos ou situações do meio esportivo para chamar a atenção para a área de atuação e priorizar o esporte do dia a dia, fugindo do alto rendimento ou de situações midiáticas;
- Buscar histórias reais com os demais participantes do curso Sesc de Gestão do Esporte para os casos de exemplo, priorizando o esporte do dia a dia;
- Evitar apresentar somente casos negativos, mas também buscar casos positivos, situações boas que aconteceram após eventos discriminatórios;
- Apresentar o porquê deste material em uma parte introdutória, juntamente com as informações em comum de todos os capítulos;

O documento que possibilitava edição simultânea pela equipe de trabalho, comentado anteriormente, que inicialmente trazia uma síntese da busca inicial, depois evoluiu para os conteúdos a partir da estrutura que foi definida. Após alguns encontros para discussão e o trabalho de revisão de forma online, chegamos a uma primeira versão final do conteúdo. A partir desta, o conteúdo foi trabalhado na plataforma de design gráfico *Canva*, gerando a primeira versão com arte do *Caderno de comunicação e reflexões para ações humanizadas na gestão do esporte*.

Nosso entendimento é que o processo realizado nos primeiros meses de 2023, com a produção e revisão do material por todas as pessoas que compunham a equipe de trabalho, bem como o apoio fundamental da nossa tutora e das professoras do curso, que contribuiu para a ampliação da nossa visão, foram considerados por nós como um processo de validação interna. Posteriormente, em abril de 2023, na apresentação do material aos colegas do curso Sesc de Gestão do Esporte, com a escuta de sugestões, consideramos o processo de validação externa. O material passou por ajustes e foi entregue uma versão final, que passou por pequenas adaptações pela equipe de comunicação do Sesc e que passou a ser compartilhada nas redes sociais em parceria com o @esportesescsp. As postagens foram realizadas entre maio e junho de 2023, e todas juntas tiveram um alcance de 25.712 visualizações, 1.446 curtidas, 60 comentários, 206 compartilhamentos e 153 salvamentos. As postagens no Instagram podem ser

acessadas pelas tags: capacitismo, etarismo, gordofobia, LGBTQIAPN+fo-
bia, racismo e sexismo.

A seguir, é apresentado o conteúdo do *Caderno de comunicação e reflexões para ações humanizadas na gestão do esporte*¹¹:

1. CAPACITISMO

Capacitismo é a discriminação contra pessoas com deficiência (PCD), baseada num padrão corporal julgado ideal. A corponormatividade acompanha o capacitismo, descrevendo os corpos sem deficiência como normais e deficiências como falhas. Admirar alguém apenas por ser uma pessoa com deficiência é ser capacitista, e diminuir sua trajetória (Mello, 2016).

1.1 INSPIRE-SE

Leandro Santos¹² enfrentou muitos desafios após um acidente que ocasionou a amputação da sua perna esquerda. Sua vida mudou quando conheceu alguém que o introduziu no voleibol adaptado. Em 2016, foi convidado a integrar a equipe paralímpica nacional e a equipe do Sesi São Paulo. Desde então tornou-se Pentacampeão Brasileiro, Campeão Panamericano e Tetra Campeão Paulista, hoje é referência no esporte. Além disso, é um líder comunitário, Diretor de Esportes em São Roque e Coordenador do Grupo de Trabalho para inclusão de PCDs no Circuito Esportivo CIOESTE, sempre buscando promover a inclusão para todos.

1.2 PARA REFLETIR

É importante perceber a presença do capacitismo no esporte e como isso afeta a inclusão e a diversidade nas práticas. Ao julgar que pessoas com deficiência são incapazes de participar plenamente do esporte, estamos perpetuando a discriminação e limitando suas oportunidades.

11 Disponível em: <https://www.canva.com/design/DAFcojshbVU/qL3iVyQVGfoQa1b-TNK1abg/edit?analyticsCorrelationId=6e54ca86-0728-4277-8f7f-717fca08fe39>

12 Perfil no Instagram: @leandrosantosatleta_oficial.

1.3 EXPRESSÕES ESTIGMATIZANTES

- Tem deficiência visual e mora sozinho(a)? (E por que não poderia ser capaz disso?)

- Não tá vendo? É cego(a)? (Por que associar uma distração ou erro a uma deficiência?)

- O que você fez? Parece retardado(a)! (Quando se questiona a capacidade de raciocínio de alguém.)

2. ETARISMO

O etarismo (idadismo, ageísmo, velhismo ou velhofobia) acontece quando uma pessoa julga, zomba ou duvida da capacidade de outra simplesmente por causa da sua idade (Melo; Amorim, 2021; OPAS, 2022). Para saber mais ver *Glossário coletivo de enfrentamento do idadismo* (Longevida, 2021)¹³.

2.1 VOCÊ JÁ VIU ALGO PARECIDO?

Em um estudo que analisou os motivos da baixa participação de homens idosos em um projeto de atividade física, um entrevistado comentou: “Houve uma confraternização entre amigos e perguntaram o que eu estava fazendo, enfim, eu falei do projeto da terceira idade. Eles disseram: Sai daí! Que é isso? Ficar no meio da velharada? [...] Vai ficar com os jovens para se sentir mais novo!...” (Souza; Vendruscolo, 2022).

Criar espaços de escuta e trocas de informações sobre o etarismo em todos os locais de práticas esportivas, em todos os ciclos da vida é fundamental!

2.2 PARA REFLETIR

Como a gestão do esporte pode ser uma oportunidade para refletir sobre o senso comum e os discursos relacionados aos estereótipos e preconceitos relacionados à idade? Como podemos reduzir o etarismo?

13 Disponível em: https://www.longevida.org.br/glossario_idadismo.pdf.

2.3 EXPRESSÕES ESTIGMATIZANTES

- Ainda consegue fazer esse exercício com essa idade? (E por que não deveria ser capaz?)

- Cuidado, você já passou dos sessenta, pode se machucar! (Pessoas de qualquer idade podem se machucar durante a prática de atividade física, não é mesmo?)

- Isso não é coisa para a sua idade! (Quem é a melhor pessoa para julgar isso?)

3. GORDOFOBIA

Os estereótipos, a discriminação e o preconceito relacionados à gordofobia expressam-se por meio da intolerância, exclusão, desvalorização, humilhação, inferiorização e até restrições ao corpo gordo, frequentemente relacionando-o à falta de vaidade, excesso de comida e preguiça (Paim; Kovaleski, 2020).

3.1 INSPIRE-SE

Júlia Del Bianco¹⁴ é bailarina clássica, além de modelo *plus size*. Em seu perfil no Instagram ela dá aulas de balé, de dança e alongamento, provando que não é o nosso corpo que nos limita, e sim nossa mente e a sociedade.

3.2 PARA REFLETIR

Enquanto o universo da prática esportiva continuar associando corpos magros à saúde e beleza, os corpos gordos continuarão a ser hostilizados nesses espaços. É necessário esforço dos profissionais da área de gestão do esporte na capacitação de suas equipes de trabalho para criar espaços e propostas acolhedoras para todos os corpos, onde todos se sintam incluídos, onde possa florescer o que cada corpo possa ser.

Conheça outra história inspiradora: a de Louise Green, em sua fala no TED¹⁵.

14 Perfil no Instagram: @judelbi.

15 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=pnV6FtnM08c&ab_channel=TEDxTalks

3.3 EXPRESSÕES ESTIGMATIZANTES

- “Põe o(a) gordinho(a) no gol” (O peso corporal está associado à falta de habilidade motora e aptidão física?);
- “Você deveria cuidar mais da sua saúde” (O corpo gordo está sempre associado a doença?);
- “Você precisa preparar o corpo para o verão” (Preparar para quê?)

4. LGBTQIAPN+FOBIA

Descreve estereótipos, preconceitos e discriminações das pessoas lésbicas, gays, bissexuais, transsexuais, queers, intersexo, assexuais, pansexuais, não binários, +... A LGBTQIAPN+fobia afeta, portanto, não apenas a orientação sexual, mas também a identidade de gênero (Silva; Nascimento; Leite Jr., 2023).

4.1 PONDERE!

A Olimpíada de Tóquio 2021 foi a que contou com o maior número de atletas LGBTQIAPN+ declarados (CNN Brasil, 2021)! Entretanto, ainda temos muitos desafios pela frente! A representatividade LGBTQIAPN+ é importante para além do esporte de rendimento, podendo ajudar na construção de ambientes de inclusão, pertencimento e integração para uma relação positiva com o esporte.

4.2 PARA REFLETIR

Você sabia que existem centenas de coletivos que promovem a prática esportiva para a comunidade LGBTQIAPN+? Confira uma lista no *Mapeamento NIX de coletivos LGBTQIAPN+ no esporte* (NIX, 2023)¹⁶. E se souber de algum que ainda não foi registrado, ajude a divulgar este levantamento! A prática esportiva é um direito de todes. Vamos contribuir com este movimento e fortalecer a inclusão, o pertencimento e a integração nos espaços de práticas?

Que a pessoa LGBTQIAPN+ possa praticar esporte quando e onde ela quiser.

¹⁶ Disponível em: <https://nixdiversidade.org/coletivos/>.

4.3 EXPRESSÕES ESTIGMATIZANTES

- “Tudo bem ser gay/lésbica, mas precisa se vestir ou parecer uma mulher/homem?” (Por que inviabilizar o direito de escolha das pessoas?).

- “Viado, Bicha, Caminhoneira, Sapatão...” (Por que não trocar termos pejorativos por termos que não ofendam ou agridam as pessoas LGBTQIAPN+?)

- “Qual é a sua opção sexual, é assim né?” (A “orientação sexual” está relacionada a diferentes formas de atração afetiva e sexual de cada pessoa.)

5. RACISMO

Racismo é a denominação de estereótipos, preconceito e discriminação (direta ou indiretamente) contra indivíduos ou grupos por causa de sua etnia ou cor da pele (Andes, 2017).

5.1 INSPIRE-SE

Historicamente, inúmeras são as barreiras enfrentadas pelas pessoas negras, incluindo a participação no esporte. Aída dos Santos¹⁷, negra, pobre, moradora da comunidade Morro do Arroz em Niterói, foi a única mulher na delegação brasileira e do atletismo nos Jogos Olímpicos de Tóquio em 1964. É, portanto, uma pioneira. Sozinha, não tinha treinador, uniforme nem material para competir. Apesar disso, a atleta se classificou para a final e terminou na quarta colocação do salto em altura, sendo a melhor colocação de uma brasileira em uma prova individual da Olimpíada até o ouro de Maurren Maggi em 2008.

5.2 PARA REFLETIR

Frases e relatos de casos como esse reforçam que o racismo deve ter suas estruturas implodidas o quanto antes. E qual seria a solução para acabar ou diminuir o racismo dentro do esporte? Tem que punir o clube? Tem que proibir a torcida de entrar no estádio? O que fazer? Qual é o papel dos profissionais de gestão do esporte no combate ao racismo?

¹⁷ Perfil no Instagram: @oficialaidadossantos/.

Para saber mais, acesse os *Relatórios Anuais da Discriminação*¹⁸ (Observatório, 2023).

5.3 EXPRESSÕES ESTIGMATIZANTES

- “... é da cor do pecado!” (A pele negra deve ser associada ao pecado?)
- “Sai daqui macaco!” (Não é preciso pensar muito para saber o quanto falas como essa são ofensivas, não é mesmo?)
- “Que mulato(a) bonito(a)!” (Você conhece o significado/origem da palavra mulato(a)?¹⁹ Não é adequado se referir às pessoas desta forma.)

6. SEXISMO

Sexismo é o preconceito baseado no gênero. Está relacionado a estereótipos e papéis de gênero pré-definidos pela sociedade, que são seguidos até hoje como protótipo ideal. A discriminação pode acontecer com qualquer pessoa, mas as mulheres são as que mais sofrem (Mendonça, 2020).

6.1 INSPIRE-SE

Neide Santos²⁰, ganhou uma medalha em uma corrida quando jovem. Sentiu-se transformada, confiante e empoderada. Anos depois, virou matéria jornalística como a primeira mulher de Capão Redondo a participar da Corrida São Silvestre. Maria Gonçalves, sua vizinha, foi procurá-la para aprender a prática. Outras mulheres, quando viram Maria, passaram a procurar Neide para correr, e a ONG Vida Corrida²¹ começou assim, despretensiosamente com trinta mulheres. Atualmente, são atendidas cerca de quatrocentas mulheres, mais quatrocentas crianças; e as pessoas que trabalham na ONG, em sua maioria, são mulheres.

18 Disponível em: <https://observatorioracialfutebol.com.br/observatorio/relatorios-anuais-da-discriminacao/>.

19 Ver Wikipedia: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Mulato>.

20 Perfil no Instagram: @forrestneide.

21 <https://vidacorrída.org.br/>.

6.2 PARA REFLETIR

Perdemos muito tempo tentando nos moldar a padrões sociais que não nos definem e nos sentimos infelizes por não conseguirmos ser quem realmente somos. A vida seria muito melhor se estas definições sociais a partir do gênero não existissem (Adichie; Baum, 2015).

6.3 EXPRESSÕES ESTIGMATIZANTES

- “Sem uniforme curto, não tem graça, não dá audiência!” (O importante é o jogo ou o uniforme? Para que sensualizar corpos femininos?)

- “Definitivamente, isso não é para mulher/homem!” (Por que um gênero, mesmo superando o outro em atividades estereotipadas, não tem reconhecimento?)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O *Caderno de comunicação e reflexões para ações humanizadas na gestão do esporte* surge como uma importante ferramenta para contribuir no combate do preconceito e da discriminação no contexto esportivo, especialmente voltado à gestão esportiva. Este trabalho foi fruto da iniciativa dos profissionais do setor público, estudantes da primeira turma do Curso Sesc de Gestão do Esporte: diversidade, cultura e lazer, promovido pelo Sesc SP, com o objetivo de abordar conceitos e processos de gestão esportiva relacionados a diversidade cultural e lazer em diferentes territórios, realidades e setores.

A partir desse curso, identificamos a necessidade de criar um material que dialogasse principalmente com profissionais da gestão esportiva, incentivando-os a refletir sobre a importância de incluir todos os corpos na prática esportiva. Reconhecemos que diversos públicos têm seus direitos ao esporte negados devido ao preconceito e discriminação, como foi exemplificado nos temas abordados neste caderno.

É essencial que profissionais não só da gestão, mas da área esportiva como um todo, compreendam que o preconceito e a discriminação são problemas sociais estruturados e que devem ser combatidos e compor a programação das ações, programas e políticas, com intencionalidade em suas ações pessoais, profissionais e institucionais. A diversidade é uma realidade que permeia a prática esportiva, e é dever de todas as pessoas criar espaços, ações, programas e políticas humanizadas inclusivas e acolhedoras para que cada pessoa possa desfrutar do esporte em toda a sua plenitude.

Ao longo deste caderno, buscamos apresentar conceitos, histórias inspiradoras e frases estigmatizantes que são comuns no ambiente esportivo e devem ser evitadas. Além disso, ressaltamos a importância da reflexão sobre alteridade e disponibilizamos links para aprofundamento sobre os temas abordados. Esperamos que este material seja uma fonte de conhecimento e inspiração e útil como disparador para todas as pessoas ligadas à área esportiva que desejam promover a diversidade e inclusão em suas práticas.

A construção deste caderno foi um processo colaborativo, com a participação da equipe de estudantes do curso, além do apoio das coordenadoras do curso, professoras e orientadoras convidadas. Por meio de pesquisas, encontros — presenciais e online — e discussões, pudemos consolidar as reflexões e informações aqui apresentadas. Agradecemos a todos que contribuíram para a realização deste projeto.

Por fim, esperamos que este caderno contribua para disseminar a cultura da inclusão e da diversidade na gestão esportiva, tornando o esporte um espaço verdadeiramente plural, livre de julgamentos e restrições, onde cada pessoa possa encontrar seu lugar e se sentir acolhida. Que este trabalho inspire novas práticas e reflexões que ampliem o acesso e a participação de todas as pessoas nos mais diversos espaços esportivos. O desafio é constante, mas com ações humanizadas, podemos construir um esporte mais inclusivo, igualitário e transformador.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi; BAUM, Christina,. *Sejamos todos feministas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ANDES – Sindicato Nacional dos Docentes de Ensino Superior. Grupo de Trabalho de Políticas de Classe, Questões Étnico-Raciais, Gênero e Diversidade Sexual. *Cartilha de Combate ao Racismo*. Brasília: Imprensa Andes, 2017. Disponível em: https://www.andes.org.br/diretorios/files/PDF/Cartilha%20Racismo%20-%20FINAL_ver04.pdf. Acesso em: 29 jul. 2023.
- BANDEIRA, Lourdes; BATISTA, Analía Soria. “Preconceito e discriminação como expressões de violência”. *Revista Estudos Feministas*, n. 10, v. 1, pp. 119-120, 2002. Disponível em <https://www.scielo.br/j/ref/a/77qSbxLKYLyttqQbSzFjMcb/?lang=pt>. Acesso em: 29 jul. 2023.
- BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria de Atenção à Saúde. *Política Nacional de Humanização*. Brasília: Ministério da Saúde, 2013. Disponível em: https://bvsm.sau.gov.br/bvs/publicacoes/politica_nacional_humanizacao_pnh_folheto.pdf. Acesso em: 29 jul. 2023.

- CNN Brasil. “Olimpíadas têm maior número de atletas LGBTQIA+, mas há barreiras para inclusão”. CNN Brasil, Matéria de 30 jul. 2021. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/esportes/olimpiadas-tem-maior-numero-de-atletas-lgbtqia-mas-ha-limites-para-inclusao/>. Acesso em: 29 jul. 2023.
- GREGÓRIO, Fabrício; MELO, Beatriz Medeiros. “Preconceito racial no esporte nacional”. *Revista Esporte e Sociedade*, n. 24, pp. 1-31, 2015. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/esportesociedade/article/download/49301/28668>. Acesso em: 29 jul. 2023.
- MELLO, Anahí Guedes. “Deficiência, incapacidade e vulnerabilidade: do capacitismo ou a preeminência capacitista e biomédica do Comitê de Ética em Pesquisa da UFSC”. *Ciência & Saúde Coletiva*, v. 21, n. 10, pp. 3.265-3.276, 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/csc/a/J959p5hgv5TYZgWbKvspRtF/?lang=pt&format=html#>. Acesso em: 29 jul. 2023.
- MELO, Ricardo H. Vieira de; AMORIM, Katia P. Cardoso. “O idadismo no contexto do trabalho da Estratégia Saúde da Família: projeção de saberes ao tetragrama dialógico de Morin”. *Interface*, Botucatu, n. 26 (Supl. 1): e220209, 2022. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/icse/a/kQk76MrpvxXfMkDVWmxGSLs/>. Acesso em 29 jul. 2023.
- MENDONÇA, Ana. “Sexismo e o lugar de cada um na sociedade”. colab BLOG, 8 jun. 2020. Disponível em: <https://www.colab.re/conteudo/sexismo>. Acesso em: 29 de jul. 2023.
- NIX Diversidade e Economia Social. *Mapeamento de coletivos LGBTQIAPN+* [site], 2023. Disponível em: <https://nixdiversidade.org/coletivos/>. Acesso em: 29 jul. 2023.
- NÚCLEO EDUCATIVO do museu do futebol. *O futebol delas*. Cartilha do Núcleo Educativo para estudantes, volume 1 / Núcleo Educativo do Museu do Futebol São Paulo: IDBrasil Cultura, Educação e Esporte, 2022a. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1cFa17aZcMREyMXvut7xFbp4KjfdGhwg1/view>. Acesso em: 29 jul. 2023.
- _____. *O futebol delas*. Cartilha do Núcleo Educativo para professores, volume 2 / Núcleo Educativo do Museu do Futebol. São Paulo: IDBrasil Cultura, Educação e Esporte, 2022b. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1lign7jxvEMhbU7bdSgVa1n-Zz2ryRYYhz/view>. Acesso em: 29 jul. 2023.
- OBSERVATÓRIO da discriminação racial no futebol. *Relatórios anuais da discriminação 2014-2021*. Disponível em: <https://observatorioracialfutebol.com.br/observatorio/relatorios-anuais-da-discriminacao/>. Acesso em: 29 jul. 2023.
- OPAS – Organização Panamericana de Saúde. *Relatório mundial sobre o idadismo*. Washington: Organização Pan-Americana da Saúde; 2022. Disponível em: <https://iris.paho.org/handle/10665.2/55872>. Acesso em 29 de jul. 2023.

- PAIM, Marina Bastos; KOVALESKI, Douglas Francisco. “Análise das diretrizes brasileiras de obesidade: patologização do corpo gordo, abordagem focada na perda de peso e gordofobia”. *Saúde & Sociedade*, v. 29, n. 1, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/sausoc/a/pBvf5Zc6vtkMSHytzLKxYJH/#>. Acesso em 29 jul. 2023.
- RUBIO, Katia; VELOSO, Rafael Campos. “As mulheres no esporte brasileiro: entre os campos de enfrentamento e a jornada heroica”. *Revista USP*, n. 122, pp. 49-62, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/162617>. Acesso em: 29 jul. 2023.
- SILVA, Luan L. Souza; NASCIMENTO, Isaac M. Vasconcelos do; LEITE JUNIOR, Francisco Francinete. “Saúde mental e o cuidado à população LGBTQIAPN+: orientação sexual e diversidade de gênero como determinantes sociais da saúde”. *Revista SUStinere*, v. 11, n. 1, pp. 167-190, 2023. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/sustinere/article/view/55434/47193>. Acesso em: 29 jul. 2023.
- SOUZA, Doralice L.; VENDRUSCOLO, Rosecler. “Motivos da baixa participação de homens idosos em um projeto de atividade física”. *Revista Conexão UEPG*, Ponta Grossa, v. 17, e2116899, pp. 1-14, 2021. Acesso em 6 de março de 2023. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/conexao/article/view/16899/209209214070>. Acesso em 29 jul. 2023.

ORIENTAÇÕES PARA ACOLHIMENTO DE PESSOAS TRANSEXUAIS E TRAVESTIS NO PROGRAMA SESC DE ESPORTES

Adan Lucas Parisi¹, Andresa Caravage de Andrade²,
Carla Carolina Malheiros³, Eduardo Garcia⁴, Fabio Rodrigues⁵,
Fabricio Addeo Ramos⁶ Júlio Sakamoto⁷, Marcos Roberto Santos⁸,
Maria Emilia Carmineti⁹, Ruth dos Santos¹⁰

RESUMO

O Sesc conta com um conjunto de múltiplas linguagens e influências do acesso à cultura, ao esporte, à saúde, ao desenvolvimento infantojuvenil, à terceira idade e ao turismo social. Dentro desta seara, o esporte é adotado como uma das estratégias de promoção do processo educativo não formal nas ações institucionais, fazendo parte das atividades diárias oferecidas aos seus frequentadores em todo o país. Partindo da premissa institucional de fomentar a convivência, o respeito, o protagonismo e a aceitação da legitimidade da diferença, bem como propiciar um local de acolhimento seguro aos diversos públicos, faz-se necessária a inclusão das pessoas transexuais e travestis nas proposições do Programa Sesc de Esportes. O presente documento apresenta estratégias de acolhimento adequado e inclusivo, a fim de dirimir a discriminação e o preconceito. São

-
- 1 Graduado em Educação Física, técnico de programação do setor físico esportivo do Sesc Araraquara – SP. E-mail: adan.parisi@sescsp.org.br.
 - 2 Doutora em Terapia Ocupacional pela Universidade Federal de São Carlos (UFS-Car), pesquisadora no Centro de Pesquisa e Formação (Sesc SP). Contribuiu neste trabalho como autora-orientadora. E-mail: andresa.caravage@sescsp.org.br.
 - 3 Graduada em Educação Física, supervisora do setor físico esportivo do Sesc de São Carlos – SP. E-mail: carla.malheiros@sescsp.org.br.
 - 4 Graduado em Educação Física, assistente técnico da Gerência de Desenvolvimento Físico Esportivo do Sesc São Paulo. E-mail: eduardo.garcia@sescsp.org.br.
 - 5 Especialista em Gestão Estratégica De Negócios, analista de esporte do Departamento Nacional do Sesc. E-mail: frodrigues@sesc.com.br.
 - 6 Especialista em Diversidade & Inclusão LGBTQIA+ no Esporte e gestor de projetos em Esporte, Economia Criativa e Diversidade. Contribuiu neste trabalho como autor-orientador. E-mail: contato@nixdiversidade.org.
 - 7 Graduado em Educação Física, técnico de programação do setor físico esportivo do Sesc Jundiaí – SP. E-mail: julio.sakamoto@sescsp.org.br.
 - 8 Graduado em Educação Física, técnico de programação do setor físico esportivo do Sesc Registro – SP. E-mail: marcos.roberto@sescsp.org.br.
 - 9 Graduada em Psicologia pela Unesp/Campus de Assis; assistente técnica da Gerência de Estudos de Programas Sociais – Sesc São Paulo. Contribuiu neste trabalho como autora-orientadora. E-mail: emilia@sescsp.org.br.
 - 10 Mestranda em Educação e Currículo pela Pontifícia Universidade Católica. Assistente técnica da Gerência de Desenvolvimento Físico-Esportivo do Sesc São Paulo. Contribuiu neste trabalho como autora-orientadora. E-mail: ruth.santos@sescsp.org.br.

proposições como o mapeamento de grupos, a sensibilização, a dialogicidade com o território, as mediações e as ações educativas através do esporte.

Palavras-chave: Acesso. Legitimidade. Esporte. Dialogicidade.

ABSTRACT

Sesc has a set of multiple languages and influences of access to culture, sports, health, child and youth development, the elderly and social tourism. Within this area, sport is adopted as one of the strategies for promoting the non-formal educational process in institutional actions, forming part of the daily activities offered to its visitors throughout the country. Based on the institutional premise of fostering coexistence, respect, protagonism and acceptance of the legitimacy of difference, as well as providing a safe place to welcome different audiences, it is necessary to include transgender people and transvestites in the proposals of the Sesc Sports Program. This document presents adequate and inclusive reception strategies, in order to resolve discrimination and prejudice. Propositions such as the mapping of groups, awareness, dialogicity with the territory, mediations and educational actions through sport.

Keywords: Access. Legitimacy. Sport. Dialogicity.

INTRODUÇÃO

O acolhimento de pessoas transexuais e travestis visa promover um ambiente inclusivo, respeitoso e livre de discriminação, permitindo que essas pessoas se sintam seguras e aceitas em diversos contextos sociais, como serviços de saúde, escolas, locais de trabalho e em espaços públicos em geral.

São práticas e políticas públicas que vão além de receber pessoas transexuais e travestis, envolvendo diversos aspectos, como o oferecimento de suporte emocional, o reconhecimento da identidade de gênero, a sensibilidade aos desafios enfrentados, o acesso a serviços e ambiente seguro, entre outros.

Em consonância com esta premissa, o Sesc desenvolve ações de educação não formal e permanente com o intuito de valorizar seus diversos públicos ao estimular a autonomia pessoal, a integração e o contato com expressões e modos diversos de pensar, agir e sentir.

O presente artigo traz luz às possibilidades de ações de acolhimento dentro do Programa Sesc de Esportes, garantindo acesso às atividades de forma segura, dentro de um ambiente empático e inclusivo.

O SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO

O Sesc (Serviço Social do Comércio) surgiu do compromisso de empresários do setor do comércio de bens, serviços e de turismo em colaborar com o cenário social, por meio de ações que proporcionam melhores condições de vida a seus trabalhadores e familiares e o desenvolvimento das comunidades onde vivem. Promover o acesso à cultura, educação, saúde, lazer e assistência é o que o Sesc faz diariamente, em todo o país. Na década de 1970, o Conselho Nacional do Sesc aprovou as Diretrizes Gerais de Ação, incorporando oficialmente em sua Política Social o Lazer como um dos seus campos de ação (Rodrigues, Bruno, 2021). Dentro desta seara, o esporte é adotado como um meio incontestável para a promoção do processo educativo não formal nas ações institucionais e, por isso, faz parte das ações diárias que o Sesc oferece aos seus frequentadores em todo o país.

No estado de São Paulo, o Sesc conta com 43 unidades operacionais — centros destinados à cultura, ao esporte, à saúde e à alimentação, ao desenvolvimento infantojuvenil, às pessoas idosas, ao turismo social e a demais áreas de atuação.

O Sesc São Paulo busca desenvolver a educação não formal e permanentemente com o intuito de valorizar seus diversos públicos ao estimular a autonomia pessoal, a interação e o contato com expressões e modos diversos de pensar, agir e sentir.

PROGRAMA DE DESENVOLVIMENTO FÍSICO ESPORTIVO

Conforme documento do Programa Sesc Esporte, lançado no ano de 2019 e elaborado por funcionários da área esportiva e professores convidados, a partir da década de 1990, a atuação Sesc São Paulo no campo esportivo foi organizada em seu Programa de Desenvolvimento Físico-Esportivo, cujo principal objetivo é realizar ações de caráter educativo que estimulem a ampliação de experiências relacionadas aos esportes e às atividades físicas e conscientizem para a importância dessas práticas na vida cotidiana, incentivando a autonomia das e dos participantes, disseminando valores como integração, respeito às diversidades e inclusão social, procurando favorecer a sociabilidade, o aprendizado e a incorporação de habilidades corporais, visando qualidade de vida e bem-estar.

Para levar adiante sua missão e intencionalidade, bem como marcar um posicionamento político-institucional no campo esportivo, o Sesc São Paulo traz na base de um de seus programas, o Programa Sesc de Esportes (PSE), o conceito de Esporte para Todos, pautado por sua vez em princípios como o direito voluntário de participação, a ideia de bem-estar e o respeito para com os outros por meio de práticas esportivas não formais.

PROGRAMA SESC DE ESPORTES

O programa busca promover a educação pelo e para o esporte nas diversas faixas etárias. Brincar, aprender, competir, jogar e divertir-se são reforçados para estimular o conhecimento, o aprendizado e a prática das diferentes modalidades esportivas e outras manifestações da cultura corporal, como as lutas, os jogos, as atividades rítmicas e na natureza.

Busca também promover outros elementos presentes no universo dos esportes: *a prática humana provedora de infinitas trocas simbólicas, favorável à formação de pessoas e à construção da cidadania*. Um estímulo prazeroso para a conquista da autonomia corporal, a melhoria da qualidade de vida e o aprendizado de novas habilidades e expressões corporais (Sesc, 2019).

O PROGRAMA SESC DE ESPORTES SE ORGANIZA DA SEGUINTE FORMA:

Esporte Criança 3 a 6 anos

Busca o desenvolvimento integral por meio do brincar.

Esporte Criança 6 a 10 anos

Apresenta o universo da cultura corporal do movimento e desperta o interesse pelo aprendizado do esporte e da atividade física.

Esporte Jovem 11 a 13 anos

Iniciação às práticas sistematizadas de modalidades esportivas, valorizando aspectos educacionais como a competição e ampliação do conhecimento esportivo.

Esporte Jovem 13 a 16 anos

Aprendizagem de uma modalidade específica e demais valores e aspectos que envolvem a prática esportiva.

Esporte Adulto – 16 a 59 anos

Aprendizagem de modalidades (Iniciação Esportiva) e espaço de jogo e prática esportiva como forma de troca de conhecimentos e convivência (Clubes Esportivos).

Esporte para pessoas idosas – acima de 60 anos

Favorece aos participantes novas experiências, vivências de gestos motores e atividades esportivas como forma de integração.

Dentro do Programa Sesc de Esportes, as turmas podem ser mistas ou por gênero baseado na característica da faixa etária, modalidade e do curso.

Partindo da premissa da instituição em fomentar a convivência, o respeito, o protagonismo e a aceitação da legitimidade da diferença, bem como propiciar um local de acolhimento seguro para os diversos públicos que frequentam as unidades do Sesc, entendemos ser de suma importância a inclusão das pessoas transexuais e travestis nas proposições do Programa Sesc de Esportes. Para tal, é cabível aos gestores esportivos, pensar, organizar e sistematizar ferramentas para viabilizar e garantir que esse processo de inclusão e acolhimento seja factível, tendo em vista que ainda existem muitas questões, tensionamentos, desinformação, preconceito quando pensamos na relação entre pessoas transexuais e travestis e a prática esportiva.

O QUE É LGBTQIAPN+

As relações são construídas a partir do convívio social, e o seu não entendimento ocasiona vários tipos de violência, advindos de uma sociedade capitalista, patriarcal, cis-heteronormativa, racista, conservadora e de moral fundamentada na religiosidade cristã. Nesse sentido, a comunidade LGBTQIAPN+ enfrenta constantemente discriminações e violências físicas e simbólicas que a colocam à margem da sociedade.

Desta forma, faz-se necessário o respeito e a defesa dos direitos da comunidade LGBTQIAPN+ como parte da diversidade humana e sexual.

SIGLA LGBTQIAPN+

Para entendermos mais sobre a sigla LGBTQIAPN+, vamos localizar o significado de cada uma das letras, segundo o *Manual de Comunicação LGBTI+* (Reis; Cazal, 2021), realizado pela rede GayLatino e pela Aliança Nacional LGBTI:

L: Lésbicas - Pessoa do gênero feminino (cis ou trans) que é atraída afetiva e/ou sexualmente por pessoas do mesmo sexo/ gênero (cis ou trans);

G: Gays - Pessoa do gênero masculino (cis ou trans) que tem desejos, práticas sexuais e/ou relacionamento afetivo-sexual com outras pessoas do gênero masculino (cis ou trans);

B: Bissexual: pessoa que se relaciona afetiva e/ou sexualmente com pessoas (cis ou trans) do gênero feminino, masculino ou demais gêneros;

T: Transgênero/Transsexual/Travesti: pessoas que não se identificam com o gênero atribuído com base nos órgãos sexuais e fazem uma transição para outro gênero;

Q: Queer: adjetivo utilizado por algumas pessoas, em especial pessoas mais jovens, cuja orientação sexual não é exclusivamente heterossexual;

I: Intersexualidade: termo “guarda-chuva” que descreve pessoas que nascem com anatomia reprodutiva ou sexual e/ou um padrão de cromossomos que não podem ser classificados como sendo tipicamente masculinos ou femininos;

A: Assexuais: pessoas que não sentem nenhuma atração sexual, seja pelo sexo/gênero oposto ou pelo igual;

P: Pansexualidade: o prefixo *pan* vem do grego e se traduz como “tudo”. Significa que as pessoas pansexuais podem desenvolver atração física, amor e desejo sexual por outras pessoas, independentemente de sua identidade de gênero ou sexo biológico. A pansexualidade é uma orientação que rejeita especificamente a noção de dois gêneros e até de orientação sexual específica;

N: Não binariedade: identidade de gênero em que as pessoas não se sentem em conformidade com os gêneros que tradicionalmente foram estabelecidos: o de masculino para os homens e feminino para mulheres, podendo fluir entre as infinitas possibilidades de existência de gênero sem necessariamente seguir padrão, performance ou papel pré-estabelecido pela sociedade;

+: Pessoas que, independentemente da orientação sexual ou identidade de gênero, tomam ação para promover os direitos e a inclusão da população LGBTQIAPN+.

IDENTIDADE E EXPRESSÃO DE GÊNERO

Identidade de gênero: é uma experiência interna e individual do gênero de cada pessoa, que pode ou não corresponder ao sexo atribuído no nascimento, incluindo o senso pessoal do corpo (que pode envolver, por livre escolha, modificação da aparência ou função corporal por meios médicos, cirúrgicos e outros) e outras expressões de gênero, inclusive vestimenta, modo de falar e maneirismos.

Expressão de gênero: é como a pessoa manifesta publicamente, por meio do seu nome, da vestimenta, do corte de cabelo, dos comportamentos, da voz e/ou características corporais e da forma como interage com as demais pessoas. A expressão de gênero da pessoa nem sempre corresponde ao seu sexo biológico.

Assim, este segmento da comunidade LGBTQIAPN+ engloba questões relativas aos conceitos citados a seguir:

Binarismo de gênero: ideia de que só existe macho/fêmea, masculino/feminino, homem/mulher.

Não binariedade: identidade de gênero em que as pessoas não se sentem em conformidade com os gêneros que tradicionalmente foram estabelecidos: o de masculino para os homens e feminino para mulheres, podendo fluir entre as infinitas possibilidades de existência de gênero sem necessariamente seguir padrão, performance ou papel pré-estabelecido pela sociedade;

Cisgênero: termo utilizado para descrever pessoas que não são transgênero (mulheres trans, travestis e homens trans). “Cis-” é um prefixo em latim que significa “no mesmo lado que” e, portanto, é oposto de “trans-”. Refere-se ao indivíduo que se identifica, em todos os aspectos, com o gênero atribuído ao nascer;

Transgênero/Transsexual/Travesti: pessoas que não se identificam com o gênero atribuído com base nos órgãos sexuais e fazem uma transição para outro gênero. Neste sentido, temos a terminologia homem trans e mulher trans, sendo:

Mulher trans: é a pessoa que se identifica como sendo do gênero feminino embora tenha sido biologicamente designada como pertencente ao sexo/gênero masculino ao nascer;

Homem trans: é a pessoa que se identifica como sendo do gênero masculino embora tenha sido biologicamente designada como pertencente ao sexo/gênero feminino ao nascer;

Agênero: pessoa que não se identifica ou não se sente pertencente a nenhum gênero;

Gênero Fluido (): a pessoa que se identifica tanto com o sexo masculino ou feminino. Sente-se homem em determinados dias e mulher em outros;

Queer: adjetivo utilizado por algumas pessoas, em especial mais jovens, cuja orientação sexual não é exclusivamente heterossexual. De modo geral, para as pessoas que se identificam como queer, os termos lésbica, gay, e bissexual são percebidos como rótulos que restringem a amplitude e a vivência da sexualidade;

Androginia: termo genérico usado para descrever qualquer indivíduo que assuma postura social, especialmente a relacionada à vestimenta, comum a ambos os gêneros;

Cross-dresser: refere-se tipicamente a homens que usam esporadicamente roupas, maquiagem e acessórios culturalmente associados às mulheres. Tipicamente tais homens se identificam como heterossexuais. Esta prática é uma forma de expressão de gênero e não é realizada para fins artísticos. Os cross-dressers não querem mudar permanentemente o sexo ou viver o tempo todo como mulheres;

Transformista: indivíduo que se veste com roupas do gênero oposto movido por questões artísticas;

Drag Queen: homem que se veste com roupas femininas de forma satírica e extravagante para o exercício da profissão em shows e outros eventos. Uma drag queen não deixa de ser um tipo de “transformista”, pois o uso das roupas está ligado a questões artísticas, a diferença é que a produção necessariamente focaliza o humor, o exagero;

Drag King: versão “masculina” da drag queen, ou seja, trata-se de uma mulher que se veste com roupas masculinas para fins de trabalho artístico.

LINHA DO TEMPO

A linha do tempo visa posicionar o leitor sobre os principais acontecimentos na história do Movimento LGBTQIAPN+, com este recorte representando apenas os principais fatos ocorridos no Brasil e que marcam a trajetória e expansão do movimento.

Em **1970**, surgiu o Movimento Homossexual Brasileiro (MHB), que foi a primeira sigla de identificação do movimento.

Na década de **1980**, a sigla que identificava o mesmo movimento era o GLS, que passou a ser adotada e se referenciava aos gays, lésbicas e simpatizantes. A sigla GLS teve objetivo mais comercial do que político, uma vez que as duas primeiras letras ainda faziam referência a pessoas homossexuais enquanto os demais segmentos como bissexuais, transexuais e de pessoas que se colocavam em apoio a comunidade, por exemplo, eram resumidas a letra S de simpatizantes e, desta forma, o mercado comercial capitalista poderia lucrar mais a partir da “inclusão” de pessoas simpatizantes à sigla do movimento.

Neste período, no Brasil, a homossexualidade era tratada como doença.

Em **1981** o Grupo Gay da Bahia iniciou um movimento contra essa designação e conseguiu que em **1985**, o Código de Classificação de Doenças fosse revisto pelo Conselho Federal de Medicina, pois continha o CID 302.0 (Classificação Internacional de Doenças), desde a revisão de 1948, no capítulo V, que tratava de Transtornos Mentais.

A partir de então, o Código 30.2 foi retirado desta classificação no Brasil, o que contribuiu também para que, em **1994**, também fosse retirado pela OMS de sua classificação a nível mundial.

Em **1999**, o Conselho Federal de Psicologia, em uma resolução, proíbe que psicólogos atuassem na “cura” de homossexuais.

Em **2005**, no XII Encontro Brasileiro de Gays, Lésbicas e Transgêneros, a letra “B”, de bissexuais, foi inserida de maneira formal à sigla, e a letra “T” se solidifica para referenciar travestis, transexuais e transgêneros e assim forma-se GLBT, com o objetivo de trazer maior destaque para os demais segmentos da comunidade. No entanto, os homens gays sempre tiveram mais representatividade e protagonismo junto ao movimento da comunidade, e desta forma fez-se necessária a alteração da sigla para LGBT colocando o L à frente, com o objetivo de trazer maior visibilidade às mulheres lésbicas, uma vez que estas sofrem dupla opressão, por serem mulheres e lésbicas (Silva, 2023).

Em **2008** aconteceu no Brasil a “1ª Conferência Nacional de Gays, Lésbicas, Bissexuais, Travestis e Transexuais”, realizada no governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, com apoio da Secretaria Especial de Direitos Humanos. Foi nesta conferência que ocorreu uma votação que determinou que a sigla oficial do movimento da comunidade seria LGBT.

Em **2011**, o Supremo Tribunal Federal (STF) estende para as relações homossexuais os direitos previstos no Código Civil, que estabelece a união estável heterossexual.

Em **2013** o casamento entre pessoas do mesmo sexo foi aprovado no Brasil, porém a criminalização da LGBTfobia somente em 2019 passou a ser considerada como crime (Lei 7716/89).

Já em **2020**, o STF derruba a restrição à doação de sangue por homossexuais.

O movimento LGBTQIAPN+ tem suas raízes em diversas lutas históricas ao longo dos anos e vem conquistando diversos avanços importantes; no entanto, ainda há muitos desafios a serem superados. Muitas pessoas LGBTQIAPN+ ainda enfrentam discriminação e violência em sua vida cotidiana, e o acesso a serviços de saúde, educação, e emprego muitas vezes é limitado devido à sua orientação sexual ou identidade de gênero.

DIVERSIDADE NO ESPORTE

A diversidade é um tema cada vez mais relevante e necessário na sociedade atual, especialmente nas práticas esportivas, pois o esporte pode ser usado como uma ferramenta para promover a inclusão e a igualdade. Discutir a inclusão de pessoas LGBTQIAPN+ nas práticas esportivas é fundamental. No entanto, ainda existem muitas barreiras que precisam ser superadas para que todas as pessoas, independentemente de sua orientação sexual ou identidade de gênero, possam ter as mesmas oportunidades no esporte. Além disso, a diversidade e inclusão no esporte vão além da identidade de gênero e orientação sexual, também envolve a inclusão/participação de pessoas/atletas com deficiência e com diferentes origens étnicas e raciais, por exemplo. Para isso é necessária a eliminação de preconceitos e da discriminação, assim como a adoção de medidas afirmativas para as populações historicamente excluídas do esporte.

DIVERSIDADE TRANS NO ESPORTE

O esporte é uma das áreas que mais tem dificuldade em lidar com a diversidade e inclusão de pessoas trans, principalmente em competições de alto nível. No entanto, nos últimos anos, é nítido o movimento crescente em direção à inclusão de atletas trans, com organizações esportivas

ao redor do mundo trabalhando para criar políticas mais inclusivas e acolhedoras.

As pessoas trans são frequentemente alvo de preconceito e discriminação no esporte, e isso pode afetar sua capacidade de competir e alcançar seu potencial total. Um dos pontos mais controversos é a participação de atletas trans em competições esportivas. Há debates em torno das políticas de elegibilidade e de como garantir a justiça e a equidade no esporte.

A grande preocupação é se as atletas trans possuem vantagens físicas em relação às atletas cisgênero (aquelas que se identificam com o gênero que lhes foi atribuído no nascimento). Embora ainda haja muito a ser estudado, a maioria das evidências sugere que não há diferenças significativas nas habilidades atléticas entre atletas trans e cisgênero. No entanto, é importante encontrar maneiras de garantir que as políticas de elegibilidade sejam justas e respeitem as necessidades e direitos de todas as atletas.

Conceitos como memória muscular (condição em que o corpo se lembra de determinados movimentos mesmo após um longo período), transfobia e a desvalidação da transgeneridade também são citados para promover mobilização contrária a essa inclusão.

Além da questão da elegibilidade em competições esportivas, é importante destacar a necessidade de proporcionar ambientes seguros e inclusivos para pessoas trans em todas as áreas do esporte, desde as categorias de base até os níveis mais altos de competição. Isso pode incluir a criação de políticas de nome e gênero que permitam que as pessoas trans sejam identificadas adequadamente em todos os níveis do esporte, bem como a inclusão de treinadores e funcionários trans em equipes esportivas.

Muitas organizações esportivas estão trabalhando para criar ambientes mais inclusivos e acessíveis para todos os atletas. Isso inclui políticas de diversidade e inclusão, programas de treinamento e sensibilização para atletas, treinadores e funcionários de equipes esportivas e a promoção de um ambiente de respeito mútuo e aceitação. À medida que a conscientização sobre a importância da diversidade no esporte continua a crescer, espera-se que mais progressos sejam feitos para garantir que todas as pessoas tenham a oportunidade de participar e ter sucesso no esporte, independentemente de sua identidade de gênero ou outra característica pessoal.

PROMOVENDO A DIVERSIDADE NO ESPORTE

Existem várias maneiras de promover a diversidade no esporte e criar um ambiente mais inclusivo e igualitário para todas as pessoas. Algumas dessas estratégias incluem:

Educação e conscientização: É importante educar as pessoas sobre a importância da diversidade e dos direitos das pessoas LGBTQIAPN+. Isso pode incluir campanhas de conscientização e programas de treinamento para treinadores, atletas e outros envolvidos no esporte.

Políticas inclusivas: As organizações esportivas podem adotar políticas inclusivas que garantam que todas as pessoas, independentemente de sua orientação sexual ou identidade de gênero, tenham as mesmas oportunidades no esporte. Isso pode incluir políticas que permitam a participação de pessoas transexuais e travestis de acordo com sua identidade de gênero.

Celebração da diversidade: É importante celebrar a diversidade no esporte e reconhecer as conquistas de pessoas LGBTQIAPN+. Isso pode ajudar a criar um ambiente mais inclusivo e inspirar outras pessoas a participar do esporte.

A diversidade é um valor importante em todos os aspectos da vida, incluindo o esporte. Promover a inclusão e a representação de pessoas LGBTQIAPN+ no esporte é fundamental para garantir que todos possam desfrutar do esporte em igualdade de condições. A diversidade no mundo do esporte é um tópico complexo e em constante evolução. É importante continuar a trabalhar para garantir que as políticas esportivas sejam inclusivas e que todas as pessoas transexuais e travestis sejam acolhidas e acolhidos em todas as áreas do esporte.

INCLUSÃO POR MEIO DA ATIVIDADE FÍSICA E DO ESPORTE

A prática de atividade física e esporte pode ter inúmeros benefícios para todas as pessoas, incluindo pessoas transexuais e travestis. Algumas dessas vantagens incluem a melhora da saúde física e mental, o aumento da autoestima e confiança e a oportunidade de socialização e conexão com outras pessoas.

No entanto, as pessoas transexuais e travestis podem enfrentar barreiras significativas para a participação de atividades físicas e esportes. Por exemplo, muitas vezes não há espaços seguros e inclusivos para se exercitarem, e elas podem enfrentar discriminação e hostilidade de outras pessoas no ambiente esportivo.

Além disso, a pressão para se conformar com normas de gênero binárias no esporte pode ser particularmente difícil para pessoas transexuais e travestis, que podem enfrentar barreiras para participar de esportes

com base em seu sexo biológico, ou serem marginalizadas por não se adequarem às expectativas de gênero associadas a esportes específicos.

A participação em atividades físicas e esportes pode ser uma forma importante para pessoas transexuais e travestis construírem um senso de identidade e se conectarem com outras pessoas que valorizam a diversidade. Por isso, é importante que haja espaços inclusivos e seguros onde pessoas transexuais e travestis possam se exercitar e praticar esportes sem medo de discriminação ou exclusão.

Em resumo, a atividade física e o esporte podem ser benéficos para pessoas transexuais e travestis, mas é importante que haja espaços inclusivos e seguros para que elas possam participar e se beneficiar dessas atividades. A criação de ambientes inclusivos e políticas que valorizem a diversidade de gênero pode ajudar a garantir que todas as pessoas tenham as mesmas oportunidades no esporte.

Assim, proporcionar um espaço de prática esportiva com segurança, respeito às diversidades e convivência social é parte da missão institucional do Sesc.

COMUNICAÇÃO ACOLHEDORA, RESPEITOSA E INCLUSIVA

O que é linguagem inclusiva? Por que utilizá-la?

A comunicação é uma produção social, e as palavras têm o potencial de criar ou dissipar estresse, cativar ou afastar pessoas, conquistar ou destruir sonhos, promover a inclusão ou perpetuar a exclusão. Por isso, é importante refletir sobre como a linguagem pode ser mais inclusiva, acolhedora e respeitosa para todas as pessoas.

A linguagem inclusiva é uma forma de se expressar com cuidado, usando palavras que demonstrem respeito a todas as pessoas, primando pelo acolhimento e combatendo privilégios, exclusões e/ou agressões, sendo, portanto, uma linguagem consciente e comprometida com a diversidade.

Assim, a linguagem inclusiva constitui-se enquanto comunicação que busca incluir todas as pessoas, independente de gênero, raça, etnia, orientação sexual, entre outras características.

Posso dizer que Linguagem inclusiva é o mesmo que linguagem neutra?

Não, todavia, ambas as formas de comunicação consciente buscam promover a igualdade e o respeito à diversidade. Contudo, enquanto a linguagem inclusiva busca incluir todas as pessoas sem alterar o idioma, a linguagem neutra, também conhecida como não binária, sugere repensarmos as marcações de gênero, tendo como uma de suas características centrais, adaptações na escrita como o uso do “x” e do “e” como artigo neutro, atenuando o “o” masculino e o “a” feminino, não adotando, assim, marcação de gênero específico.

Exemplos:

Linguagem inclusiva - **Sejam todos vocês muito bem-vindos!**

Linguagem neutra - **Sejam todes muito bem-vindes!**

Compreendendo as singularidades, importância e o processo formativo inerentes à adoção de uma comunicação consciente, sugerimos o uso da linguagem inclusiva como meio para alinhamentos conceituais e sensibilização em consonância com a intencionalidade de reconhecimento, valorização da diversidade e enfrentamento de práticas e discursos discriminatórios.

ESTRATÉGIAS PARA A ADOÇÃO SISTÊMICA DA LINGUAGEM INCLUSIVA

O uso da linguagem inclusiva pode parecer um pouco desafiador no início, contudo, é possível fazê-lo com algumas ações práticas e efetivas. Abaixo mencionamos algumas:

Sensibilização e formação: As pessoas necessitam ter ciência do que é linguagem inclusiva e de como utilizá-la. Isto pode ocorrer por meio de diferentes estratégias que fomentem a importância da inclusão e diversidade na linguagem utilizada e que evidenciem a linguagem inclusiva enquanto meio para que todas as pessoas se sintam respeitadas e incluídas, independentemente de sua identidade de gênero, orientação sexual ou outras características.

Uso de palavras neutras na escrita e em discursos: Incentivar o uso de palavras neutras em vez de palavras que implicam gênero, como “pessoa” em vez de “homem” ou “mulher”, também é uma forma de tornar a linguagem mais inclusiva. É importante

revisar as políticas, manuais e documentos da empresa para identificar e substituir palavras que possam excluir ou marginalizar pessoas e grupos sociais.

Acompanhamento constante: É importante manter um acompanhamento contínuo do uso da linguagem inclusiva na empresa. Isso pode ser feito por meio de pesquisas, canais de escuta ou conversas com o público e com o corpo de funcionários, para identificar quais áreas da linguagem precisam de mais atenção e esforços para inclusão.

Divulgação da política de inclusão linguística: É importante divulgar a política de inclusão linguística da empresa, podendo ser feita por meio de cartazes, e-mails e outras formas de comunicação interna e externa.

Considerar o público-alvo: Ao implementar a linguagem inclusiva, é importante considerar as características do público, como faixa etária, nível de conhecimento e sensibilização acerca do assunto, contextos socioculturais, entre outros.

Envolver a comunidade: A implementação da linguagem inclusiva necessita envolver toda a comunidade relacionada direta ou indiretamente nas ações. Equipe técnica, público frequentador e familiares.

Adotar uma abordagem pedagógica: A implementação da linguagem inclusiva pode ser uma oportunidade para situações de ensino-aprendizagem com o público sobre diversidade, inclusão, cuidado e respeito.

Continuidade: A linguagem inclusiva é um tema em constante evolução, e as práticas recomendadas podem mudar com o tempo. É importante o entendimento de processo contínuo de aprendizado sobre práticas inclusivas.

ACOLHIMENTO DE TRANSEXUAIS E TRAVESTIS NO PROGRAMA SESC DE ESPORTES

Mapeamento

O mapeamento envolve ferramentas de planejamento e gestão para identificar a relação entre atividades e pessoas.

Público Interno - quantificar e identificar os funcionários atuantes nas unidades do Sesc que fazem parte do grupo de pessoas transexuais e travestis.

Público Externo

Alunos e alunas - quantificar e identificar as pessoas matriculadas nos Programas Sesc de Esportes que fazem parte do grupo de pessoas transexuais e travestis.

Comunidade - quantificar e identificar as pessoas, grupos e coletivos do território pertencentes ao entorno das unidades do Sesc que fazem parte do grupo de pessoas transexuais e travestis.

SENSIBILIZAÇÃO

Sensibilização a partir do compartilhamento de saberes das pessoas transexuais e travestis.

Público Interno - funcionários, estagiários e terceiros

Ações programáticas como, rodas de conversa, oficinas, palestras etc., a fim de promover maior entendimento nos processos de acolhimento de pessoas transexuais e travestis.

Criação de uma comissão interna incluindo funcionários de diversos setores para discutir questões relacionadas à diversidade e levantar aquelas que podem dificultar essas ações.

Público Externo

Alunos e alunas - Sensibilização a partir de práticas esportivas realizadas ao longo do ano, estendida aos familiares, tendo o convívio como agente principal de transformação.

Comunidade - Ações programáticas, como apresentações esportivas e torneios, tendo como objetivo fomentar espaços que proponham o protagonismo e a representatividade das pessoas transexuais e travestis.

DIÁLOGOS COM O TERRITÓRIO

A presença das pessoas transsexuais e travestis nas atividades esportivas do Sesc é muito cara e desejável, pois dialoga com a missão institucional. Portanto, para além dos mapeamentos, se faz necessária uma *aproximação* com a comunidade, *identificação* de lideranças e *articulação*

com o território, para facilitar e democratizar o acesso às atividades do Programa Sesc de Esportes.

Outra estratégia é a realização de parcerias com coletivos, ONGs e times que tenham pessoas transexuais e travestis para realização de outras ações programáticas, como torneios, apresentações esportivas e eventos comemorativos.

DIVULGAÇÃO DAS ATIVIDADES

A intencionalidade de acolher todos os públicos deve ser o objetivo da divulgação, a partir de uma linguagem acolhedora e imagens que contendam diversidade de público e corpos.

INSCRIÇÕES

As inscrições devem seguir o fluxo das que são realizadas comumente na Central de Atendimento. Atenção para a seguinte situação:

Caso na Unidade exista alguma modalidade dividida em turmas femininas e masculinas, o participante deve ser matriculado ou matriculada na turma do gênero com o qual a pessoa se identifica, considerando o fator de passabilidade. Dica: na dúvida, sempre pergunte!

Passabilidade - significa a possibilidade de uma pessoa ser lida socialmente como membro de um grupo identitário diferente do seu pertencimento originário. Ou seja, é a capacidade de uma pessoa negra se passar por branca, ou de uma pessoa trans se passar por cisgênera, por exemplo.

Nome social

De acordo com o Decreto nº-8.727/2016, os órgãos e as entidades da administração pública federal direta, autárquica e fundacional, deverão adotar em seus atos e procedimentos o nome social da pessoa travesti ou transexual, de acordo com seu requerimento.

Se for o desejo da pessoa, o nome social pode ser utilizado na Credencial do Sesc.

Maiores de 18 anos poderão fazer a solicitação da alteração do nome de registro para o nome social a qualquer momento na Central de Atendimento, se assim for desejado, ou apenas solicitar para que o educador responsável pela turma utilize o nome social nas aulas, sem precisar necessariamente alterar os dados na Credencial.

Menores de 18 anos podem fazer as mesmas alterações e solicitações acima citadas em relação ao nome social, porém com a autorização de um responsável legal.

Caso uma criança ou adolescente manifeste o desejo de ser chamada pelo nome social, devemos entender o contexto, convidar a família para dialogar sobre a questão realizando a mediação necessária, alinhado com o conceito de unidade educadora.

Cabe ressaltar que as unidades do Sesc não podem exigir que essas alterações sejam realizadas para que uma pessoa seja tratada como o nome e gênero que desejam — o nome social deve ser oferecido e utilizado sempre.

COMUNICAÇÃO VISUAL

As comunicações visuais e sinalizações internas devem ser confeccionadas com a intenção de acolher todos os públicos. É sugerido que se faça uso de cartazes em locais estratégicos a fim de promover o direito e acolher todos os públicos.

Exemplo: “Utilize o banheiro correspondente à identidade e expressão de gênero”.

Outras manifestações que informam ao público que o Sesc é um local de acolhimento para a população LGBTQIAPN+ podem incluir:

- Divulgação de leis específicas;
- Símbolos e sinais LGBTQIAPN+ expostos na unidade;

CANAIS DE COMUNICAÇÃO

Deixar clara todas as opções de identificação para a questão de gênero, inclusive a não identificação por meio dos canais de atendimento, fale-conosco, telefone, e-mails, fichas cadastrais, formulários, termos de responsabilidade, entre outros.

ACOLHIMENTO

Proporcionar um ambiente seguro, de escuta e diálogo para todas as formas de ser e existir no mundo. Ter uma atenção especial para que a

população LGBTQIAPN+ não sofra agressões ou preconceitos e capacitar os funcionários para realizar as mediações necessárias para garantir a participação plena das comunidades de transsexuais e travestis.

Alguns pontos podem ser destacados:

- Durante o atendimento, devemos usar o pronome com o qual a pessoa se identifica enquanto gênero.

- Utilizar o nome social se assim for a vontade dela. *No caso de dúvida, sempre pergunte!*

- A utilização dos banheiros por pessoas transsexuais e travestis, conforme previsto em legislação, deve ser feita de acordo com o gênero com o qual a pessoa se identifica, não sendo necessário encaminhar para banheiros familiares ou outras opções, a não ser que seja um desejo da própria pessoa.

- Devemos *reforçar a liberdade* de utilização de vestimentas para as práticas esportivas principalmente quando for o acesso para a piscina, deixar as pessoas seguras e confortáveis é imprescindível para o bom acolhimento.

MEDIAÇÕES E AÇÕES EDUCATIVAS COM PÚBLICO CISGÊNERO

Pode haver questionamentos, críticas e enfrentamentos por parte das pessoas cisgênero que frequentam as unidades.

Devemos ter falas educativas com o intuito de informar e orientar com dados e orientações esclarecedoras.

Em casos de enfrentamento que se enquadrem em agressões e transfobia, a orientação é buscar os órgãos legais competentes.

Disque 100 - Canal de Denúncia dos Direitos Humanos. Qualquer caso de violação dos direitos humanos e de LGBTQfobia deve ser denunciado no canal.

REFERÊNCIAS

- CÂMARA, Cristina. *Um olhar sobre a história do ativismo LGBT no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015. Disponível em: https://www.academia.edu/download/56757273/2015.um_olhar_RevAGRJ.pdf.
- CAMARGO, Wagner Xavier; RIAL, Carmen Silvia Moraes. “Competições esportivas mundiais LGBT: guetos sexualizados em escala global?”. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 19, n. 3, pp. 977-1.003, set./dez. 2011.
- FRANCO, Neil. “A Educação Física como território de demarcação dos gêneros possíveis: vivências escolares de pessoas travestis, transexuais e transgêneros”. *Motrivivência*, Florianópolis, v. 28, n. 47, pp. 47-66, maio 2016.
- OLIVEIRA, Vivian; MOIOLI, Altair. “Diversidade de gênero no esporte e na atividade física”. In MORÃO, K. G.; BAGNI, G.; LEMOS FILHO, J. P.; MACHADO, A.A. (org.). *Visões contemporâneas da psicologia do esporte*. Itapetininga: Edições Hipótese, 2020.
- PIMENTA, Tatiana. “LGBTQIA+. O que realmente significam a sigla e o movimento?”. *Vittude* (bolg), 24 jun. 2021. Disponível em: <https://www.vittude.com/blog/lgbtqia-o-que-significa-sigla-e-movimento/>
- PRADO, Vagner Matias do; NOGUEIRA, Alessandra Lo Gullo Alves. “Transexualidade e esporte: o caso Tiffany Abreu em ‘jogo’”. *REIS – Revista Eletrônica Interações Sociais*, Rio Grande, v. 2, n. 1, pp. 60-72, jan./jun. 2018.
- RAMOS, Fabrício. *Diversidade e inclusão no esporte: estudo sobre as conquistas e os desafios da comunidade LGBTQIA+ no Brasil*. São Paulo: Nix Diversidade e Economia Social, 2022.
- REIS, Toni; CAZAL, Simón (org.). *Manual de comunicação LGBTI+* [livro eletrônico]. Curitiba: IBDSEX, 2021.
- RODRIGUES, Bruno *et al.* “Sesc Running Circuit”. 16th World Leisure Hybrid Congress – Leisure makes life better, 2021.
- SESC – Serviço Social do Comércio. *Programa Sesc de Esportes*, 2019.
- SILVA, Esther Gomes da. *Relações sociais LGBTQIAPN+ e o Serviço Social: uma análise da formação profissional*. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Serviço Social) – Instituto de Saúde e Sociedade, Universidade Federal de São Paulo, Santos, 2023.



ENTREVISTA

ENTREVISTA COM CLÁUDIA LEITÃO¹

CPF: O conceito de economia criativa tem reunido um conjunto diverso e heterogêneo de acepções que, do ponto de vista teórico, às vezes se confunde com indústria criativa ou é visto em contraposição à economia da cultura. Como você define o campo da economia criativa?

Cláudia Leitão: A confusão entre taxonomias, glossários e conceitos acerca da economia dos bens e serviços de valor simbólico é uma das expressões nefastas do império cognitivo do Norte global sobre as epistemologias do Sul. Nesse sentido, categorias teóricas que fundamentam modelos de desenvolvimento são adotadas de forma acrítica, reforçando subordinações econômica, mas, sobretudo, dependências culturais.

Boaventura de Sousa Santos observa que, para desconstruir grandes palavras e produzir novas mediações, é necessário que estejamos abertos a perspectivas surpreendentes, à heterogeneidade do conhecimento, à possibilidade de desaprender para reaprender, a reconhecer novas metodologias, a produzir novas semânticas e sintaxes, enfim, a dar voz a novos interlocutores. No campo da Economia Criativa, os Relatórios da Unctad e da Unesco são as grandes referências das terminologias das indústrias criativas, da economia criativa e da economia da cultura. Se tomarmos, por exemplo, o Relatório da Economia Criativa de 2010, que foi traduzido para o português pela Secretaria Nacional da Economia Criativa, observaremos que, embora intitulado “Relatório de Economia Criativa”, quando se refere aos números apresentados, a expressão utilizada é a das indústrias criativas. Ora, essa (con) fusão entre economias criativas e indústrias criativas, sobretudo quando os discursos são laudatórios à sua performance econômica, exemplificam a hegemonia de uma expressão sobre a outra.

O Relatório da Unctad (2012) é composto de cinco partes assim denominadas: a economia criativa; avaliando a economia criativa: análise e medição; comércio internacional de produtos e serviços criativos; a função da propriedade intelectual e tecnologia; e, por último, promovendo a economia criativa para o desenvolvimento. A primeira parte apresenta um léxico da economia criativa, que fundamenta as demais. Nela são propostos conceitos para expressões como criatividade, produtos e serviços criativos,

¹ Mestra em Direito (Universidade de São Paulo) e doutora em Sociologia (Sorbonne). Foi Secretária da Cultura do Estado do Ceará (2003-2006) e responsável pela criação da Secretaria Nacional da Economia Criativa e sua primeira gestora (2011-2013). É professora da Universidade Estadual do Ceará. E-mail: claudiasousaleitao@yahoo.com.br

indústrias culturais, economia da cultura, indústrias criativas, economia criativa, classificação de setores, entre outras, que compõem o repertório de economia criativa, cujo conceito se mantém indefinido. Ao ser considerada como um “conceito em evolução”, assume os pressupostos epistemológicos da linearidade e da acumulação. A perspectiva evolucionista, nele apresentada, é aquela que define de onde se deve sair e para onde se deve chegar, na busca por um modelo civilizatório universal. As premissas da economia criativa para a Unctad propõem o que a economia criativa pode fazer, o que ela prioriza, mas não definem a sua ontologia, ou seja, os princípios que definem sua existência.

A priorização das indústrias criativas enquanto categoria central do campo da economia criativa também merece atenção. Afinal, a definição de um centro determina o que lhe é periférico. Mais uma vez, as epistemologias do Norte global parecem imprimir sua hegemonia nos discursos internacionais sobre a economia criativa, definindo hierarquias e subalternidades. A relação entre o central e o marginal, presente nos *frameworks*, também reproduz e reafirma a submissão da cultura e da criatividade à lógica industrial. No que se refere às indústrias culturais, destaca a contribuição da Escola de Frankfurt, mas o conceito não é problematizado nem atualizado, limitando-se à afirmação de que “indústrias culturais são simplesmente indústrias”, em função de sua produção em larga escala.

Analisemos, ainda, as ambiguidades e vagezas na definição de economia da cultura, considerada na perspectiva da exceção cultural europeia e latino-americana, mas sem quaisquer aprofundamentos sobre os seus significados e impactos nesses países. Apontar o “desconforto” dos artistas e dos intelectuais com as expressões “indústrias criativas” e “economia criativa” é uma afirmação do Relatório que provoca algumas perplexidades: a economia da cultura, ao se opor conceitualmente às indústrias criativas, contribui para a (con) fusão entre economias criativas e indústrias criativas, reunindo-as em uma mesma “zona de desconfortos”.

O que significam essas recepções e rejeições? Na nossa hipótese, sobre a reação de desconforto dos gestores brasileiros, na aproximação entre economia da cultura e economia criativa, poderia significar uma espécie de abertura iminente de comportas, nas secretarias de cultura, das indústrias criativas sobre as artes e a cultura. Por outro lado, os *frameworks* das organizações internacionais acabam por estimular hierarquias entre tipologias. As indústrias criativas estariam incluídas, no campo da economia criativa, juntamente com setores não industriais. Mas o Relatório permite uma inversão desses campos, que estimula perversões no campo da cultura e da criatividade, ao legitimar hegemonias e (re)produzir ocultamentos e ausências.

Tipologias, categorias, glossários são produtos complexos, sobretudo diante de culturas híbridas. Cada setor cultural pode ser compreendido a partir de uma perspectiva industrial. Da música ao artesanato, das festas ao turismo, as expressões da cultura se vestem, se revestem ou se travestem, em nome de interesses os mais diversos, e que se encontram em constante disputa.

Relatórios mundiais de economia criativa deveriam assumir responsabilidades diante do enfrentamento de impérios cognitivos. Esses documentos não poderiam tratar epistemologias emergentes como “estudos de caso”, que acabam por (re)produzir discursos hegemônicos. É necessário retomar, a partir das dinâmicas de criação, produção, comercialização e consumo de bens e serviços criativos, as contradições e tensões entre as palavras *envolvimento* e *desenvolvimento*, ou seja, é preciso desmascarar consensos suspeitos em torno dos impactos sempre positivos das indústrias criativas sobre o desenvolvimento.

O grande desafio para os países do Sul é o de enfrentar a hegemonia das indústrias criativas, aprofundando os significados e construindo um novo léxico para a economia criativa que priorize, por exemplo, a força estratégica do patrimônio cultural de suas populações.

CPF: Apesar de o Brasil despontar como uma das maiores economias do mundo, as desigualdades estruturais ainda mantêm uma grande concentração de renda e profundas desigualdades sociais e históricas. Como a economia criativa pode contribuir para a construção de um país socialmente mais justo, inclusivo e sustentável?

Cláudia Leitão: Nas sociedades industriais, a economia capitalista neoliberal definiu e priorizou a forma excludente de gerir recursos no território. A privatização, a especulação e o abandono de espaços urbanos, a exclusão das populações periféricas, a ausência de infraestruturas públicas (escolas, hospitais, praças) simbolizam o fracasso de um modelo e sua forma nefasta de se relacionar com o entorno, de gerir recursos e eleger patrimônios.

Por outro lado, o surgimento de novas economias expressa os movimentos das comunidades humanas em busca de outras formas de se relacionar com os seus entornos. Na economia azul, o bem comum a ser protegido é a água, na economia verde, os biomas, na economia circular, o meio ambiente, na economia solidária, as práticas colaborativas. Todas as economias que reagem ao sistema capitalista global, elegem seus

patrimônios, privilegiando recursos que valorizam e salvaguardam o bem comum. O que poderíamos dizer sobre a Economia Criativa? Que recursos gere? Quais são suas concepções de patrimônio? Quais são suas estratégias para valorizar e proteger o bem comum? Se florestas, golfinhos, povos originários, água potável, preço justo, memória, honestidade e outros patrimônios arriscam desaparecer, o contraponto mais concreto à pulsão de morte do planeta se dá nas redes que são tecidas no território. O crescimento das comunidades é um fenômeno alvissareiro que simboliza uma tendência de decréscimo dos interesses individuais em nome de projetos coletivos. As novas economias surgem a partir das comunidades e de suas formas de (re)organizar suas dinâmicas e gerir seus recursos em nome do bem comum e do bem viver.

Para compreendermos a importância estratégica do princípio da sustentabilidade para a economia criativa, devemos observar o quanto a sua ausência no âmbito das indústrias criativas vem impactando negativamente o desenvolvimento sustentável do planeta. A indústria da moda é um símbolo trágico da insustentabilidade das indústrias criativas. Sua lucratividade é diretamente proporcional à sua capacidade poluidora. Enquanto economia sustentável, a economia criativa deve ampliar suas afinidades com o campo da ecologia, em busca de uma raiz comum que estimule os usos sustentáveis dos territórios.

A economia capitalista neoliberal definiu e priorizou sua forma excludente de gerir recursos no território. A privatização, a especulação e o abandono de espaços urbanos, a exclusão das populações periféricas, a ausência de infraestruturas públicas (escolas, hospitais, praças) simbolizam o fracasso de um modelo e sua forma nefasta de se relacionar com o entorno, de gerir recursos e de eleger patrimônios que, embora sejam denominados de bens públicos, não são reconhecidos como bem comum. As economias sustentáveis nascem dos movimentos das comunidades humanas em busca de outras formas de se relacionar com o entorno, em muitos casos, apesar dos governos.

Políticas públicas para a sustentabilidade da economia criativa devem se comprometer com uma governança territorial que traduza os valores do envolvimento, da colaboração e da convivialidade, estimulando novas práticas econômicas fundamentadas nesses valores. Deve, ainda, reconhecer o papel estratégico das comunidades tradicionais e de suas práticas culturais em favor de um desenvolvimento com envolvimento. Conhecer-las para aprender com elas é uma necessidade e uma urgência, que não se efetiva por meros repositórios, mapeamentos ou diagnósticos.

Por outro lado, como explicar a relação inversamente proporcional entre a riqueza da biodiversidade cultural e a pobreza econômica brasileira? Políticas públicas para a economia criativa, em sua tarefa de inclusão produtiva, devem incluir produtivamente as juventudes brasileiras, historicamente alijadas do direito à criatividade, como propugnava Furtado. Nesse sentido, inclusão produtiva implica, necessariamente, educação das juventudes para as competências criativas. Afinal, ser um jovem, pobre e pardo/negro no Brasil o insere em uma trágica categoria: a dos “jovens matáveis”, segundo Giorgio Agamben. Por pertencer a esse grupo, qualquer um pode matá-lo sem cometer homicídio, pois a sua inteira existência é reduzida a uma vida destituída de direitos. Mais uma vez a invisibilidade, o apagamento e o aniquilamento atravessam nossas reflexões sobre o desenvolvimento brasileiro e sua aproximação histórica com a necropolítica.

A categoria dessas juventudes invisíveis encontra, lamentavelmente, total sintonia com o *Atlas da violência* (Ipea, 2020), no qual a taxa de homicídios de negros no Brasil saltou de 34 para 37,8 por 100 mil habitantes entre 2008 e 2018, o que representa aumento de 11,5 no período. Em relação aos jovens, registram-se 57 mil homicídios por ano — em sua maioria, meninos nordestinos, pobres e negros —, como apontam as várias edições da pesquisa *Mapa da violência no Brasil*. Por outro lado, o Brasil tem mais jovens que não estudam nem têm ocupação do que os outros países da América do Sul, como Argentina, Paraguai, Uruguai e Bolívia.

Todos esses dados revelam a tragédia brasileira relativamente ao abandono de suas juventudes e amplia nossas convicções de que o princípio da inclusão produtiva deve fundamentar a economia criativa brasileira. Comunidades criativas em todas as regiões brasileiras apresentam experiências de superação da pobreza material e da vulnerabilidade territorial a partir de uma grande riqueza de práticas colaborativas em torno de objetivos comuns. Afinal, o Brasil tem avançado em temas essenciais à economia criativa, tais como os Direitos Autorais, o Marco Civil da Internet, os Direitos Culturais, a Inovação Aberta, entre outras áreas essenciais à inclusão produtiva e à ampliação da cidadania no campo criativo. Todas essas tecnologias são essenciais para a economia criativa brasileira e primordiais para um desenvolvimento com envolvimento, mas ainda carecem de vontade política para que ganhem escala e possam impactar nas diversas regiões do País.

CPF: O Brasil está inserido num novo cenário político em que há uma grande expectativa quanto ao papel das políticas culturais. Você considera que, diante deste contexto, a economia criativa poderá adquirir um papel

estratégico no processo de desenvolvimento do país? Quais são as suas perspectivas em relação ao desenvolvimento de políticas públicas nesta área?

Cláudia Leitão: Na etimologia da palavra cultura (*cultus*) está o cultivo e o cuidado. Originalmente, significava o cultivo da terra (origem da palavra agricultura); e das relações com os deuses (origem da palavra culto). Cultivar e cuidar são ideias-força da palavra cultura.

Ao longo da história ocidental, a cultura vai sendo transfigurada e, a partir do século XVIII, passa a ser identificada com um conjunto de práticas (artes, ciências, técnicas, filosofia, ofícios) que empresta valor aos regimes políticos, segundo um critério de evolução. O progresso de uma civilização passa a ser medido pela sua cultura, assim como a cultura é avaliada pelo progresso que aporta a uma civilização, segundo Marilena Chauí.

Assim como a globalização econômica, a globalização cultural constitui uma variante significativa do conjunto de processos globalizantes que emerge com a nova Divisão Internacional do Trabalho, seguindo a lógica neoliberal pró-mercado do Estado mínimo. As trocas desiguais também reverberam na escala sociocultural, de modo que o objeto não mercantil e transnacional está dado na diversidade local. A globalização cultural também expressa o espírito do individualismo possessivo.

Erigir uma sociedade consumidora global, sob a retórica de internacionalização da sociedade civil, constitui a grande tarefa do mercado e seu poder normativo, no sistema-mundo. A análise dos usos do consumo é imprescindível para compreendermos o desenraizamento das comunidades transnacionais na composição do que Renato Ortiz denomina “cultura internacional-popular”, fruto da fragmentação e do descentramento dos oligopólios da cultura e de suas demandas produzidas em larga escala, ameaçadoras da diversidade e da autonomia cultural. A modernidade-mundo nos países periféricos reduziu, de forma avassaladora, os espaços da criatividade, pulverizando identidades em nome de uma totalidade cada vez mais excludente.

O continente latino-americano é, historicamente, um berço de culturas híbridas. Nele se mesclam populismos, oligarquias, indústrias culturais, setores modernos e tradicionais ao grande contingente de populações excluídas dos legados da modernização. Analisar processos globalizatórios, em sociedades marcadas pelo autoritarismo e pela desigualdade, é uma tarefa complexa, sobretudo, em função das metamorfoses do sistema econômico global. No caso do Brasil, a implantação de um sistema econômico colonial, caracterizado por organizações agromercantis, produziu

uma sociedade autoritária e desigual, na qual as culturas originárias foram historicamente ameaçadas e destituídas de suas identidades, a partir de processos colonizatórios. Esse modelo de desenvolvimento acentua a polarização socioeconômica histórica, cuja lógica desde o Brasil Colônia, entre latifundiários e escravos, ainda perdura. Após duzentos anos de independência política, a dependência perdura, transfigurando escravos em trabalhadores precarizados e latifundiários em grandes empresários do agronegócio.

A crise permanente, apesar de ratificar o fracasso de um modelo insustentável e desumanizador de sociedade, estruturado para produzir dependências, fundamenta um discurso fatalista sobre a fome, a desigualdade, a degradação ecológica. A civilização moderna também buscará ocultar sua face obscura no domínio da cultura, a partir de um frenesi criativo, que tenta, a todo custo, reencantar o mundo por meio do hiperconsumo.

A criatividade, enquanto recurso da civilização industrial, serve ao sistema e a ele se condiciona, produzindo dependências. A criatividade gera dependência e alienação, quando é exercida em nome de valores culturais que privilegiam a acumulação e a dominação. Mas ela também pode significar autonomia, empoderamento e emancipação, quando oriunda dos valores da solidariedade, do bem viver e do bem comum.

Quais são os valores culturais que sustentam o desenvolvimento brasileiro? Esse é o grande desafio das políticas culturais no Brasil. Definir valores para a sociedade brasileira. Compreender a cultura além da cultura, ou seja, expandir os seus significados além do patrimônio cultural e das artes. Trata-se de retomar sua tarefa de reafirmar os valores que garantem nossa humanidade, nossa capacidade de conviver, de construir um projeto comum para o planeta.

CPF: Como desenvolver o campo da economia criativa no país, de modo que ela não esteja somente associada ao Estado e aos grandes agentes econômicos, mas que seja ativada pelo potencial das comunidades, dos territórios e da ampla diversidade cultural de nosso país?

Cláudia Leitão: O grande desafio das sociedades contemporâneas, diante das diversas crises do século XXI, é o de reaproximar a cultura do território. Para isso, é necessário desenvolver uma ecologia das dinâmicas econômicas que seja capaz de realizar a melhor gestão dos recursos no território e eleger os seus novos patrimônios, a partir das óticas do bem comum e do bem viver. Essa é uma tarefa essencial à economia criativa brasileira.

Em que medida a economia criativa poderia religar cultura, comunidade e território em favor de um desenvolvimento com envolvimento? Quais seriam os significados da economia dos bens e serviços culturais e criativos para uma nova ecologia das dinâmicas econômicas no território brasileiro? Enfim, de que forma a economia criativa poderia ampliar os significados de “patrimônio cultural”, para revelar a riqueza oculta dos territórios e o crescimento do *ethos* comunitário de suas populações?

A complexidade e a incerteza, características dos tempos em que vivemos, desmoralizam dogmas e conhecimentos hegemônicos e homogêneos, enquanto a criatividade favorece as dinâmicas comunitárias, nelas reconhecendo o potencial da formulação de alternativas originais aos problemas locais.

Todos sabemos que o intangível não encontra fácil mensuração nos indicadores tradicionais de desenvolvimento. No entanto, as organizações culturais insistem em mensurar a economia criativa por meio de indicadores tradicionais. Como medir os impactos da cultura no bem viver? Como reconhecer a presença dos trabalhadores da cultura invisíveis aos indicadores econômicos definidos pelo sistema capitalista global? Essas são tarefas primordiais à economia criativa dos países da América Latina, África e Caribe. Ao invés de lutarmos pelo aumento da fração no Produto Interno Bruto (PIB) não deveríamos desenvolver novas matrizes conceituais para (re)conhecer o que produzem as comunidades criativas na gestão dos seus entornos, especialmente, no Hemisfério Sul?

Constituem princípios essenciais aos territórios criativos a sustentabilidade (nas suas dimensões ambiental, cultural, social, econômica e política), o acolhimento e os cuidados (que desenvolvam a convivialidade, a equidade e a mutualidade); a segurança (da moradia ao trabalho, da saúde à informação) e a aprendizagem e a produção de conhecimento (com ênfase na educação para competências criativas). Esses princípios devem ser a base para a construção de novos indicadores que emprestem visibilidade ao oculto, aos modos silenciosos, resilientes e exemplares de produção cultural das comunidades para o bem viver.

A economia criativa deve compor o conjunto das novas economias sustentáveis ao ampliar sua gestão de recursos para se constituir em uma economia que consolida os valores da democracia, da solidariedade e dos afetos, uma economia que produza as infraestruturas necessárias à segurança dos indivíduos e comunidades, que estimule as novas formas de aprender e conhecer. Por isso, não pode prescindir de novas governanças que devem ser forjadas no território, onde o conhecimento heterogêneo está.

Políticas econômicas que gerem recursos culturais em favor do coletivo são políticas culturais, assim como políticas culturais que fomentam novas dinâmicas econômicas são políticas econômicas. Em ambas vale observar e enfatizar sua natureza transdisciplinar e emancipatória, ou seja, em ambas se fortalece a religação dos saberes e o bem comum.

Políticas econômicas e culturais são, antes de tudo, políticas sociais, dispostas a cuidar. A economia dos cuidados é uma dimensão fundamental à economia criativa. Cuidar das populações para que possam ter o direito de criar; cuidar dos trabalhadores da cultura para que possam viver do seu trabalho; cuidar das condições de trabalho a partir do fomento às tecnologias; cuidar da governança para promover, por meio da escuta, a participação dos coletivos, das comunidades, dos artistas e profissionais da cultura na definição de suas demandas e necessidades.

CPF: Você lançou recentemente o livro *Criatividade e emancipação nas comunidades-rede*, editado numa parceria do Itaú Cultural com a editora WMF. Você poderia nos contar um pouco sobre a proposta do livro e sobre o conceito de “comunidades-rede”? Por outro lado, a referência ao pensamento de Celso Furtado vem acompanhando sua produção acadêmica e serve de fio condutor ao livro. Quais as principais contribuições de Furtado para os desafios atuais no campo cultural?

Cláudia Leitão: O livro, a partir do seu título, busca estabelecer um diálogo com o pensamento de Celso Furtado, sobretudo, com seu legado para o campo dos estudos sobre cultura e desenvolvimento. Refiro-me à sua obra seminal *Criatividade e dependência na civilização industrial*, em que o ex-ministro da cultura afirma: “o que importa é identificar o espaço dentro do qual se exerce a criatividade, concebida no seu sentido amplo de invenção da cultura”.

Conhecer a trajetória de Celso Furtado no século XX e seu legado para o século XXI é, ao mesmo tempo, uma estratégia e uma reparação: estratégia, enquanto reavivamento de uma memória do futuro, que nos oferece caminhos sólidos para pensarmos e realizarmos um outro desenvolvimento para o Brasil; reparação, pela simples constatação de que Furtado não ocupa o lugar que lhe é devido no campo cultural do país, sobretudo, pela sua contribuição para uma economia política da criatividade e da cultura. Furtado tinha consciência de que a liberdade de criar havia sido apequenada no sistema-mundo moderno, em nome das ideologias do desenvolvimento e do progresso, ambas estratégicas para o projeto de dependência. Tinha absoluta consciência de que, na civilização industrial, a

criatividade foi canalizada principalmente para a inovação técnica, limitando-se à mera racionalidade instrumental, sempre submissa às forças produtivas. Para Furtado, entre as formas que assume a criatividade humana, as ciências e as tecnologias, por melhor satisfazerem às demandas da civilização industrial e ao processo de acumulação, foram capturadas pelo sistema capitalista.

Analisar os processos globalizatórios a partir das disputas entre as indústrias culturais, criativas, e o patrimônio cultural no sistema-mundo constitui um dos grandes desafios intelectuais e políticos de Furtado. Referindo-se aos estudos de Max Weber sobre a racionalidade dos meios e a racionalidade dos fins, observou o deslocamento da lógica dos fins (voltada ao bem-estar, à liberdade e à solidariedade) para a lógica dos meios (a serviço da acumulação capitalista). A lógica dos meios, alertou, trará impactos negativos às liberdades criativas, aos recursos naturais, enfim, à própria humanidade dos indivíduos.

Segundo Furtado, o desenvolvimento é um sistema aberto que nasce da cultura, ao mesmo tempo em que produz cultura, não podendo prescindir de uma teoria geral do homem, ou de uma antropologia filosófica. Referindo-se ao desenvolvimento como realização das potencialidades humanas, avança nos seus significados, considerando-o mais invenção do que transformação.

Essas reflexões de Furtado são o “mote” do livro para esboçar uma primeira categoria essencial à economia criativa brasileira: a “comunidade criativa”. Afirmemos novamente que as comunidades criativas são aquelas que vêm buscando, em meio às frestas entre o estatal e o não estatal, soluções colaborativas para problemas comuns e que elas tecem redes e fazem comunidades, porque constroem um mundo solidário, que rompe dependências. E, ao tomarmos a criação como um ato de resistência, consideramos que as comunidades criativas, por serem produtoras de sociabilidades solidárias, produzem milagres nos caminhos para a emancipação.

De onde vêm as novas éticas, as novas vozes, que não estão necessariamente em partidos, colegiados, conselhos ou associações de classe? Em nossa hipótese, das comunidades criativas. Elas expressam uma tendência e uma esperança de crescimento da potência cognitiva do cuidar, do afetar e do deixar afetar-se, do (co)mover para pôr em movimento, face às teleologias mercantis do “ter” e do “competir”.

O valor da comunidade sempre estará presente, quando pessoas estiverem dispostas a considerar e priorizar não aquilo que as separa, mas o que podem fazer juntas. Ao ampliar os significados do *ethos* comunitário, enquanto espaços de novas narrativas para além do Estado, sobretudo,

para a invenção de novas humanidades, as comunidades criativas reagem à barbárie, no sentido emprestado por Benjamin, à pobreza da experiência moderna. A vida expropriada, o ritmo frenético, o efêmero, os excessos, fizeram da Modernidade um solo estéril para a experiência criadora. Comunidades criativas vêm, no sentido oposto, semeando mundos a partir de pequenas ações, transformando territórios e nutrindo o planeta de velhas cosmogonias e novas epistemologias. Enfim, comunidades criativas vêm para superar cinismos, imobilismos e desesperanças e realizar um desenvolvimento com envolvimento.

Ao longo de sua vida, Celso Furtado buscou emancipar a palavra criatividade da sua submissão à economia-mundo. Ao observar que “é nas formas que assume a criatividade que podemos encontrar a chave para captar as tendências mais profundas da nossa civilização” (Furtado, 2008, p. 207), e que “resta saber quais serão os povos que continuarão a contribuir para o enriquecimento do patrimônio cultural comum da humanidade e quais aqueles que serão relegados ao papel passivo de simples consumidores de bens culturais adquiridos nos mercados”, Furtado não estaria nos convocando a pensar a criatividade como um bem comum?

Inteligência coletiva, afecções comunitárias e forças criativas produzem milagres, tomando aqui o significado etimológico da palavra *miraculus*, o que causa espanto, o que é prodigioso. É preciso mirar com atenção as comunidades, ouvir os seus silêncios, para visibilizar os seus milagres.



RESENHA

EM BUSCA DE UM CIRCO COM IDENTIDADE SUL-AMERICANA

Teresa Ontañón Barragán¹

Resenha do livro: INFANTINO, Julieta (org.). *A arte do circo na América do Sul: trajetórias, tradições e inovações na arena contemporânea*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2023.

Possivelmente a maioria dos pesquisadores da temática já tentaram definir o significado da palavra circo. Arte do insólito, do inesperado, do difícil, do diverso, do extraordinário, da proeza, do risco ou do espetáculo. Arte que acontece no picadeiro, embaixo da lona, no teatro, mas também nas ruas, nas praças, nos sinaleiros e nas escolas ou universidades. Diversidade de adjetivos e locais que não somente demonstram as inúmeras formas de entender o circo, mas remetem à amplitude da própria arte. A pergunta que segue... Existem vários tipos de circo? Circo tradicional, circo família, circo de lona, circo contemporâneo, circo novo... são diferentes? Como? O que esses conceitos específicos carregam na sua significância?

Essas e muitas outras questões são apresentadas no livro *A arte do circo na América do Sul*, organizado pela pesquisadora e professora argentina Julieta Infantino. Obra que apresenta um riquíssimo intercâmbio entre especialistas, professores, pesquisadores, gestores e artistas de diversos países que debatem sobre os caminhos percorridos pelo circo na América do Sul. Dentre os convidados para compor o livro, há renomados autores brasileiros, argentinos, uruguaios e chilenos que vivem, respiram e conhecem profundamente o circo, não apenas do país de origem, mas também dos vizinhos.

Assim, em mais uma ocasião, o Sesc, cuja editora publica a obra, mostra a potência da instituição como promotora de cultura no Brasil, reconhecendo a importância da linguagem circense no âmbito artístico e cultural por meio deste livro. Não é a primeira vez que isso acontece, pois a instituição já há muito tempo realiza diversos eventos e atividades regulares de divulgação e formação relacionadas ao circo que vêm contribuindo para a difusão da arte por meio de espetáculos, mesas redondas, oficinas, entre outras ações que estimulam o debate e a visibilidade da arte circense no mesmo nível de outras artes.

¹ Professora doutora do curso de Educação Física da Universidade do Estado de Minas Gerais – Unidade Ituiutaba; membro e pesquisadora do grupo Circus (FEF/Unicamp). E-mail: teresa.barragan@uemg.br.

Nesta ocasião, o livro, teve como objetivo principal discutir o passado, o presente e o futuro do circo sul-americano, incluindo questões que nem sempre são consenso entre os autores, dentre as quais aspectos históricos, estéticos, educativos e políticos do circo, buscando aprofundar as incansáveis análises teóricas produzidas nestes países e mostrar como, ao contrário de que se pensa nos chamados países desenvolvidos, o circo na América do Sul nunca esteve tão vivo e nunca foi tão estudado.

A obra, está organizada em cinco partes ou “atos circenses”, reunidos de acordo com as temáticas abordadas. No primeiro deles, os quatro capítulos versam principalmente sobre questões históricas e conceituais, sendo o primeiro deles escrito pelos brasileiros Daniel de Carvalho Lopes e Ermínia Silva e intitulado “A contemporaneidade da teatralidade circense: diferenças e reexistências nos modos de se fazer circo”. Nele é levantada a importância de debater e questionar a história importada da Europa, assim como suas classificações e conceitos, uma bandeira que já é recorrente nos trabalhos dos autores e que é extremamente necessária para podermos pensar, de fato, um circo sul-americano.

Dando continuidade, o capítulo “Circo e gênero: as mulheres e suas possibilidades de existência simbólica e material”, da pesquisadora brasileira Maria Carolina Vasconcelos Oliveira, traz uma interessante revisão histórica sobre o papel que as mulheres circenses têm desempenhado ao longo da história e leva a reflexão sobre as questões de gênero no universo do circo, tema que tem sido pouco explorado pelos estudos acadêmicos.

Já os capítulos 3 e 4, de origem argentina e chilena respectivamente, apresentam uma revisão histórica mais recente, focada nas décadas de 1980 e 1990, período de pós-ditadura destes países. “O surgimento e o desenvolvimento do novo circo em Buenos Aires, Argentina”, da pesquisadora argentina Laura Mogliani, translada o leitor para o território argentino por meio de um relato histórico detalhado do desenvolvimento do circo portenho. Já o capítulo “Não acontecia apenas conosco... estéticas e políticas de um circo em construção”, da pesquisadora chilena Macarena Simonetti, apresenta o “renascimento” do circo a partir dos anos 1990 no Chile, após um longo período de repressão e colapso cultural no país.

O segundo ato do livro, que apresenta mais quatro textos, busca discutir a contemporaneidade do circo, transitando entre “o novo” e “o velho”. O primeiro, “Circo: arte limite”, escrito pelo único autor não sul-americano, o pesquisador francês Jean-Michel Guy, explora as principais características contemporâneas, indicando como a estética tem caminhado para o que ele denomina “espetacularização da proeza esportiva”, perdendo nesse caminho parte da provocação, da transcendência de limites e do radicalismo que o circo apresentou em outros momentos da história.

No segundo capítulo, nomeado “Arte do circo: arte ‘popular’ ou simplesmente arte generosa? Possibilidades para o futuro do circo no Brasil”, o pesquisador e artista Rodrigo Matheus traz a história mais recente do circo brasileiro, especificamente no estado de São Paulo, por meio da trajetória artística do Circo Mínimo, companhia do autor, e estimula a investir na pesquisa em circo para evitar a repetição e o esvaziamento estético da arte.

Seguindo no circo brasileiro, o capítulo “O espetáculo de circo social: a configuração de uma linguagem própria”, do professor Fabio Dal Gallo, fala sobre o fenômeno que utiliza a linguagem circense como ferramenta pedagógica e de transformação social, dimensão esta que, especialmente no Brasil e em vários outros países sul-americanos, trouxe modificações no modo de organizar o trabalho e a produção de espetáculos, o que foi um diferencial importante em comparação com os países europeus e norte-americanos.

Para encerrar o ato, a pesquisadora argentina Antonela Scattolini Rossi traz no seu texto “Entre a tenda e a academia: significados, conotações e tensões no circo contemporâneo argentino” uma revisão histórica e epistemológica e um mergulho nas variantes “circo tradicional”, “circo moderno”, “circo contemporâneo” e “circo novo”, explorando tais conceitos a partir de estudos de autores europeus e argentinos. A autora aprofunda o assunto quando fala sobre a apropriação do termo “circo contemporâneo” no contexto argentino e apresenta o “circo *criollo*” desenvolvido especificamente na Argentina e no Uruguai, assim como o “circo de rua”, hoje consolidado em vários países da América do Sul, em que artistas se apresentam em praças e sinaleiros, lutando contra a informalidade e as más condições, mas fazendo da arte uma opção de vida.

Os quatro textos do terceiro ato do livro, escritos por mulheres, artistas e pesquisadoras sul-americanas, tratam das tensões entre criatividade e técnica. No primeiro deles, intitulado “Uma estética do risco: treinamento acrobático e configuração sensível”, a argentina Mariana Lucía Sáez apresenta um estudo etnográfico no âmbito das acrobacias e trata da relação risco-beleza inerente ao espetáculo circense, na qual se faz necessário transcender a técnica para dar espaço ao discurso poético que proporciona a conexão com o espectador. Ao pensarmos em uma rede sul-americana e na potencialização dos estudos da região, seria interessante para o debate dialogar com o livro *Risco como estética, corpo como espetáculo*, da brasileira Marina Guzzo (2009), que estudou profundamente a materialidade do risco no corpo acrobata.

No segundo capítulo, Virginia Alonso, em “Arte, corpo e técnica: fragmentos de uma etnografia do circo em Montevideu, no Uruguai”, apresenta

uma pesquisa sobre as particularidades locais na década de 2000 e debate a centralidade da técnica e do corpo e sua relação com a comunicação e expressão nas apresentações.

Na sequência, em “Ofício, técnica e arte no circo”, Erica Stoppel continua o debate conceitual sobre o circo e os elementos que o constituem. Nele, a autora apresenta discussões que seguem na linha do capítulo anterior a partir de novos ângulos e referências que ajudam a enriquecer o conhecimento sobre a arte circense. No final do texto, a autora convida a abrir o circo a novas artes, diálogos, experiências e conhecimentos e apresenta um caminho possível quando afirma que, “se na América do Sul faltam recursos para fazer um circo tecnológico, é possível fazer um circo artesanal; se as técnicas de alto nível não chegaram aos domínios nacionais, podemos fazer circo com técnicas de origens próprias, sem cópias e modelos a serem espelhados” (p. 202).

Para encerrar o terceiro ato, a argentina Jesica Lourdes Orellana, em seu artigo “Para uma política estética do circo em Córdoba, na Argentina: Festival Circo en Escena”, discute alguns conceitos tratados ao longo deste ato a partir da perspectiva deste festival, questionando os usos e apropriações que os artistas participantes realizam em relação a temas como corpo, texto ou imagem e como através deles os artistas conseguem comunicar ideias.

O quarto ato, intitulado “Novos espaços culturais para o circo”, reúne textos sobre novas experiências sul-americanas e espaços de luta que estão sendo criados para legitimar o lugar do circo nas diversas esferas da sociedade contemporânea. O ato é aberto pelo texto “Não somos fantasmas que circulam invisíveis nas universidades brasileiras, somos pesquisadores do circo!”, do professor Marco Antônio Coelho Bortoleto, no qual o autor faz um chamado de atenção ao aumento de pesquisas em circo e à presença desta arte em inúmeros espaços, tais como: Educação Básica e Superior, projetos sociais, escolas de circo, festivais ou espetáculos variados, instigando o leitor a considerar o circo como uma arte múltipla, diversa e eclética, que varia com o tempo e se adapta às novas exigências sociais.

A discussão é continuada no texto “Circo presente”, de Gerardo Hochman, em que ele apresenta a perspectiva argentina e conta como o circo vem tecendo suas relações com a universidade nesse país, de forma similar ao que tem acontecido nos países vizinhos.

Na sequência, o texto de Tomas Soko compartilha a experiência de criação e desenvolvimento do “Projeto Migra cooperativa cultural” que, por meio da autogestão de um coletivo de artistas, com muito trabalho vem conquistando diversos espaços na Argentina. O texto mostra a importância e a força dos coletivos, e isso também é reforçado no último texto do ato, escrito pela organizadora do livro, Julieta Infantino, intitulado “Reivindicar políticas e legislação para o circo na Argentina: o caso do Circo Abierto”. Nele, a autora, convida a notar o potencial transformador da arte circense na sociedade, introduzindo na discussão a necessidade da disputa política que o circo vem travando pela conquista de espaços mediante a criação, na Argentina, da Lei Nacional do Circo, idealizada e redigida por artistas que pertencem ao coletivo Circo Abierto, que tem como objetivo criar mecanismos e ações para melhorar o desenvolvimento do circo no país.

No ato final, são apresentados cinco depoimentos que incluem textos mais curtos e encerram o livro com importantes reflexões a partir de diversas perspectivas. O primeiro, do brasileiro Robson Mol, introduz a relação do circo com o espectador e incita a pensar na arte como uma ferramenta de emancipação, usando a comunicação artística para permitir ao espectador transcender o seu papel e se tornar ativo no âmbito social e político, enxergando o circo como um instrumento de mudança.

Já o argentino Pablo Tendela, num texto mais poético, faz pensar sobre o ritual da arte do extraordinário e questiona o fato de o circo ser considerado erradamente uma “arte menor”, afirmando que ele se alimenta de variedade e, por isso, consegue chegar a todas as pessoas, pois possui uma história nômade, marginal, que brinca com os limites, não discrimina e reúne linguagens artísticas diversas, tomando para si o que há de transcendental de cada cultura.

O texto seguinte apresenta a experiência pessoal do artista brasileiro Rafael de Paula com a modalidade mastro chinês, assegurando que, desde o início, ele teve o objetivo de criar uma linguagem própria que conseguisse comunicar por meio do corpo, dos movimentos e da técnica, mas também de uma forma poética.

Já o penúltimo capítulo, de Alejandra Jiménez Castro, traz a perspectiva chilena nas últimas décadas, principalmente associada ao desenvolvimento e à popularização do circo social no país da “faixa de terra longa e estreita” após os longos anos de ditadura militar.

Para encerrar o livro, a brasileira Verônica Tamaoki, no texto “Sou de circo!”, apresenta a bela experiência da criação do Centro de Memória do Circo, que hoje conta com um impressionante acervo sobre o circo e sua

história e se organiza em diversos núcleos dedicados à pesquisa, à difusão de conteúdos e à formação, tendo uma exposição permanente já visitada por mais 200 mil pessoas, cifra que comprova o valor formativo e a importância desses espaços culturais.

No final do livro, são retomados os objetivos da obra e, no epílogo, escrito pela brasileira Fernanda Vilela, é possível finalmente entender um deles: o de promover o desenvolvimento do Circo Futuro, plataforma que busca apoiar o desenvolvimento da arte na América do Sul, mediante a criação de uma rede internacional de operadores, produtores, centros culturais, escolas de circo, festivais e coletivos de artistas de diferentes países. Vilela destaca em seu texto que as ações do coletivo buscam o reconhecimento e o desenvolvimento de um circo sul-americano autoral, inovador, plural, profundo e atual mediante ações de pesquisa, produção de conhecimento e experimentação artística.

De fato, os textos do livro apresentam debates, consensos e opiniões diversas, mas confluentes na ideia de valorizar e desenvolver o circo. A obra traz inúmeros e diversos argumentos que utilizam referenciais diferentes e exploram as diversas realidades regionais. Todos os autores tocam em temas imprescindíveis e vitais para o desenvolvimento do circo e, sem dúvida, contribuem para alcançar um circo sul-americano desvinculado dos velhos discursos europeus que nem sempre se encaixam neste continente, sonhando assim que o circo sul-americano possa voar só, com seus próprios artistas, gestores, professores e pesquisadores.

Não obstante, para alcançar esses fins, deve-se investir não somente em pesquisa e produção de conhecimento, pois serão necessários esforços maiores que busquem, principalmente, fomentar o diálogo entre os países sul-americanos, assim como incluir outros atuantes no âmbito do circo no continente, como Peru e Colômbia, entre outros que não figuram no livro. Se o objetivo é criar um circo com identidade sul-americana, é vital criar laços, falar linguagens similares, conhecer e explorar os referenciais produzidos nessas regiões. Dentre as inúmeras possibilidades, o formato do livro, separado em capítulos de diversos autores provenientes de países diferentes, lembra a obra *Circo: Horizontes educativos* (Bortoleto; Ontañón; Silva, 2016), que teve objetivos similares, utilizando como nexos o papel formativo e educativo do circo, e que reuniu mais de uma dezena de experiências sul-americanas.

Em relação à discussão recorrente sobre a necessidade de classificar o circo em períodos, ciclos ou nomenclaturas diferentes, inclino-me mais a não enxergar a história do circo como uma linha cheia de rupturas ou com circos diferentes, como é descrito em alguns capítulos do livro. Em contrapartida, esse percurso se configura como uma linha cheia de ramificações,

em constante mudança, pautada na reinvenção e na transformação, que se adapta às condições e características de cada tempo e região em que transita, como destacam Lopes e Silva (2020).

Enfim, nos últimos anos, os países da América do Sul têm se destacado mundialmente pelo volume e pela qualidade de suas pesquisas sobre circo, tendo material abundante para alçar a voz e dizer ao mundo “Ei! Estamos aqui!” e, dessa forma, reescrever a história que, às vezes, nos foi imposta. Trata-se, pois, de garantir a contemporaneidade e a idiossincrasia do circo sul-americano, sustentadas na pesquisa, na renovação, na inovação e na celebração da diversidade.

REFERÊNCIAS

- BORTOLETO, Marco Antonio Coelho; ONTAÑÓN, Teresa Barragán; SILVA, Erminia. *Circo: Horizontes Educativos*. Campinas: Autores Associados, 2016.
- GUZZO, Marina. *Risco como estética, corpo como espetáculo*. São Paulo: Annablume / Fapesp, 2009.
- LOPES, Daniel de Carvalho; SILVA, Erminia. “CIRCO: percursos de uma arte em transformação contínua”. *Cadernos do GIPE-CIT: Grupo interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade*, v. 1, pp. 86-100, 2020.



POESIA

FILHO

Lubi Prates¹

escrevo a palavra filho
e o poema toma forma,
ganha carne, ossos, vísceras.

ganha o seu nome.

escrevo a palavra filho
meu leite jorra,
molha a página.

e mesmo que
eu não escreva nenhuma outra palavra
tudo, tudo carrega a sua marca.

1 Poeta, tradutora, editora e curadora de literatura. Tem quatro livros publicados (*Coração na boca*, 2012; *Triz*, 2016; *Um corpo negro*, 2018; *Até aqui*, 2021). *Um corpo negro* foi contemplado pelo Proac com bolsa de criação e publicação de poesia e, além de ter sido finalista do 4º Prêmio Rio de Literatura e do 61º Prêmio Jabuti. Sócia-fundadora e editora da nossa editora. Doutora em Psicologia do Desenvolvimento Humano pela USP. E-mail: lubiprates@gmail.com

você cresce
enquanto eu envelheço:

a ampulheta aproxima em nós
o passado e o futuro.

você cresce
enquanto eu envelheço:

meus ossos doem
diminuem, pus nos seus
a capacidade de expandir:

na ponta dos pés
você alcança os meus joelhos
para um abraço

e o peso das minhas rugas
me leva ao chão.

em algum momento, eu acredito,
nós teremos a mesma estatura.

1.

é frequente o gesto
e eu não sei
como / com quem
você aprendeu,
eu observo:

sua ação começa com
uma promessa de cafuné
em si mesmo e
se direciona para o lado
direito da cabeça,
sua mão pequenina escolhe *um* cacho
do cabelo
e o estica até o ponto máximo:
um instante rápido
em que as pontas do seu dedo
polegar e indicador
experimentam novamente o vazio.

2.

outras pessoas
ao assistirem a cena
me dizem:
é sono.

3.

eu, filho, busco
no seu gesto
o que é ancestral.

ao te ver
esticar *um* cacho
do seu cabelo até
o ponto máximo
me pergunto

se: você lê com os dedos
as nossas histórias contidas
em cada fio
do seu cabelo

ou se: são as histórias
contidas em cada fio
do seu cabelo que
refazem as suas impressões
digitais.

4.

e,
ainda que seja
sono,
sonho.

5.

eu te observo, filho, e
imediatamente,
o seu gesto
me recorda
um dos alunos que tive.

eu estava diante
de uma tela de computador
onde figuravam
vários rostos negros
semelhantes ao meu
semelhantes aos nossos, e
embora os meus ouvidos
estivessem abertos a quem
falava naquele momento,
os meus olhos
estavam presos
à imagem
desse aluno.

6.

eu gostaria de inventar
novas palavras para
filho / aluno ou
um lugar onde
vocês possam existir
livremente
sem a correlação
com a mãe / o pai
 o mestre / a mestra
esse alguém
que ensina
vocês.

7.

assim como você,
filho,
esse aluno capturava
com as pontas dos dedos
um cacho bem próximo ao
couro cabeludo e
o esticava
até o ponto máximo.

eu enxergava a tensão
daquela linha reta
e esperava o momento
em que tudo seria
novamente
crespidão.

8.

ao te ver
concentrado
na repetição do gesto e
me recordar
imediatamente
de um dos alunos que tive
eu encontro a resposta
para a minha minha pergunta.

e não é *ou*
é *e*.



NARRATIVAS VISUAIS

DIVERSAS EM MIM

Helen Salomão¹

Eu sou o meio e o recomeço,
a emanção próspera,
o brilho da lâmina afiada.
Ilumino porque sou escuridão,
as minhas raízes crescem no mais profundo da terra,
rastejo para voar.
Sou a abundância do feminino natureza,
sou intelectual da escuta,
rio das minhas des-graças,
me banho em mar revolto,
costuro na minha cara ambivalência,
meu corpo memoriafeto é navegação ancestral em eterno movimento.

¹ Artista visual multidisciplinar, expõe em seus trabalhos suas percepções a partir das trocas territoriais e sua relação com o corpo, o tempo, suas origens e família. Dialoga sobre memória, afeto e espiritualidade. E-mail: contatohelensalomao@gmail.com.















