

1983-3717
ISSN



POLÍTICAS CULTURAIS *em Revista*

#1

v. 13, n. 1, jan./jun. 2020

1983-3717
ISSN



**POLÍTICAS
CULTURAIS**
em Revista

Pol. cult. rev.	Salvador	v. 13	n. 1	p. 1-198	jan./jun.	2020
-----------------	----------	-------	------	----------	-----------	------



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

REITOR

João Carlos Salles Pires da Silva

VICE-REITOR

Paulo César Miguez de Oliveira

INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS
PROFESSOR MILTON SANTOS

DIREÇÃO

Messias Bandeira

PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM CULTURA E SOCIEDADE

COORDENAÇÃO

José Roberto Severino

CENTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA

COORDENAÇÃO

Adriano Sampaio

VICE-COORDENADORA

Lynn Alves

EDITORES-CHEFES

Alexandre Barbalho, Universidade Estadual do Ceará

Leonardo Costa, Universidade Federal da Bahia

Renata Rocha, Universidade Federal da Bahia

**EDITORES DO DOSSIÊ TECNOLOGIA E POLÍTICAS CULTURAIS:
O ACESSO À CULTURA DIGITAL NO BRASIL**

Elder Patrick Maia, UFAL

Marco Antônio de Almeida, USP

CONSELHO EDITORIAL

Alain Herscovici, Universidade Federal do Espírito Santo

Ana Carolina Escosteguy, PUCRS Pontíficia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Ana Rosas Mantecón, Universidade Autónoma Metropolitana do México

Armand Mattelart, *Universidade Paris VIII*
Carlos Lopes, *United Nations Institute for Training and Research*
Carlos Yáñez Canal, *Universidad Nacional de Colombia*
César Bolaño, *Universidade Federal de Sergipe*
Daniel Mato, *Universidad Central de Venezuela*
Duroal Albuquerque, *Universidade Federal do Rio Grande de Norte*
Emir Sader, *Universidade do Estado do Rio de Janeiro*
Fabio de Castro, *Universidade Federal do Pará*
George Yúdice, *University of Miami*
Guilherme Sunkel, *Victoria University, Austrália*
Guillermo Mariaca Iturri, *Universidad Mayor de San Andrés*
Gustavo Lins Ribeiro, *Universidade de Brasília*
José Machado Pais, *Universidade de Lisboa*
Lúcia Lippi, *Fundação Getúlio Vargas*
Manuel Garretón, *Universidad de Chile*
Marcelo Ridenti, *Universidade Estadual de Campinas*
Maria de Lourdes Lima Santos, *Universidade de Lisboa*
Muniz Sodré, *Universidade Federal do Rio de Janeiro*
Octavio Getino, *Instituto Universitario Nacional de Artes da Argentina*
Renato Ortiz, *Universidade Estadual de Campinas*
Rubens Bayardo, *Universidad San Martin – Universidad de Buenos Aires*
Xan Bouzadas, *in memoriam*

CONSELHO DE REDAÇÃO

Alexandre Barbalho, *Universidade Estadual do Ceará*
Antonio Albino Canelas Rubim, *Universidade Federal da Bahia*
Anita Simis, *Universidade Estadual Paulista*
Cláudia Leitão, *Universidade Estadual do Ceará*
Cristina Lins, *Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística*
Humberto Cunha, *Universidade de Fortaleza*
Isaura Botelho, *Centro Brasileiro de Análise e Planejamento*
José Márcio Barros, *Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais –
Universidade do Estado de Minas Gerais*
Leonardo Costa, *Universidade Federal da Bahia*
Lia Calabre, *Fundação Casa de Rui Barbosa*
Maria Helena Cunha, *DUO Informação e Cultura*
Paulo Miguez, *Universidade Federal da Bahia*

NORMALIZAÇÃO, REVISÃO E DIAGRAMAÇÃO:

Equipe EDUFBA

Sumário

DOSSIÊ – TECNOLOGIA E POLÍTICAS CULTURAIS: O ACESSO À CULTURA DIGITAL NO BRASIL

Marco Antonio de Almeida, Elder Patrick Maia

- 1. INICIATIVAS BRASILEIRAS EM TORNO DA CONSTRUÇÃO DE
UMA POLÍTICA NACIONAL PARA ACERVOS DIGITAIS DE
INSTITUIÇÕES DE MEMÓRIA: O DESAFIO DA MEMÓRIA
EM TEMPOS DE CULTURA DIGITAL 16**

Calíope Victor Spíndola de Miranda Dias, Dalton Lopes Martins

- 2. AS TRANSFORMAÇÕES DA ERA DIGITAL E O IMPACTO
NA ECONOMIA DA CULTURA DO LIVRO 47**

Márcio Rogério Olivato Pozzer, Camila Porsch da Cunha

- 3. DIALOGANDO COM E SOBRE O RURAL ATRAVÉS DAS NOVAS
MÍDIAS: ESTRATÉGIAS E DESAFIOS DE COMUNICAÇÃO 67**

Juliana Maria Magalhães Lopes Cerqueira, Denes Dantas Vieira

- 4. SOFTWARES LIVRES E POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL:
O CASO DO MAPA CULTURAL 89**

*Claudio Luis de Camargo Penteadó, Luana Hanae Gabriel Homma,
Lucca Amaral Tori, Jana Tiemi Gabriel Homma*

ARTIGOS

- 5. GESTÃO DE CARREIRAS CRIATIVAS: PASSADO E FUTURO
DA PESQUISA ACADÊMICA 113**

Roberto Guanabara Calasans, Eduardo Paes Barreto Davel

- 6. POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL: O EDITAL CIRCULA MINAS
E O SOFT POWER MINEIRO 135**

Thiago Rodrigues Tavares, Vanessa Gomes de Castro

**7. CIDADANIA CULTURAL E INOVAÇÃO SOCIAL NOS PONTOS
DE CULTURA DO RIO DE JANEIRO – ESTUDO COMPARATIVO
ENTRE 2015 E 2019 154**

Dalia Maimon Schiray, Míriam Maia Cavalcante, Ana Paula Sá Campello

8. CULTURA Y SINDICATOS DURANTE EL PRIMER PERONISMO 178

Yanina Andrea Leonardi



Apresentação

DOSSIÊ "TECNOLOGIA E POLÍTICAS CULTURAIS: O ACESSO À CULTURA DIGITAL NO BRASIL"

Marcos Antônio de Almeida¹ e Elder Patrick Maia²

O mundo contemporâneo apresenta um sistema cultural que se caracteriza cada vez mais por sua crescente complexidade. Tal fato decorre do suporte de um sofisticado aparato de informação, envolvendo recursos físicos e humanos cada vez maiores. A cultura no mundo contemporâneo, como diria George

-
- 1 Professor/pesquisador do Departamento de Educação, Informação e Comunicação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo (FFCLRP-USP); membro do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação Escola de Comunicações e Artes (ECA-USP), Líder do grupo de pesquisa Práticas Culturais e Tecnologias de Informação e Comunicação (Practic), financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). E-mail: marcoaa@ffclrp.usp.br.
 - 2 Professor/pesquisador do Instituto de Ciências Sociais da Universidade Federal de Alagoas (ICS/Ufal), membro do Programa de Pós-Graduação em Sociologia (PPGS-Ufal), membro do grupo de pesquisa Cultura, memória e desenvolvimento financiado pelo CNPq e líder do Laboratório de Investigações Sociológicas (SocioLab). E-mail: epmaia@hotmail.com.

Yúdice (2006), tornou-se um recurso cada vez mais estratégico – mas nem por isso deve ser reduzida ao papel de simples mercadoria. No atual contexto, os recursos culturais, assim como os naturais, não comportam uma exploração pura e simples. O sistema cultural envolve o gerenciamento, a conservação, o acesso, a distribuição e o investimento. Administrar os recursos culturais, visando atingir distintos objetivos, tornou-se um desafio para Estados, empresas e movimentos sociais.

Desde o final do século XX as tecnologias digitais têm sido um elemento importante na configuração dos recursos culturais, influenciando as maneiras de produção, disseminação e apropriação da cultura no mundo contemporâneo. A mediação tecnológica é, portanto, um elemento determinante e estratégico para refletir acerca das políticas culturais. Essa mediação tecnológica constitui-se num conjunto de práticas sociais, que se desenvolvem em setores institucionais variados e que constroem um espaço de relações e interações bastante complexo. Nessa perspectiva, os processos de mediação “agregariam valor” aos processos culturais, proporcionando ganhos nos âmbitos financeiro, simbólico ou de conhecimento aos atores. As atividades de mediação tecnológica seriam valorizadas – quase que naturalmente – pelo potencial implícito de “geração de valor cultural”.

Por outro lado, na contracorrente dessa concepção, alguns autores enxergariam nos processos de mediação

tecnológica uma imposição de valores, um “adestramento” das competências receptivas dos sujeitos (FOURIE 2001; LÉVY, 1999). Assim, as mudanças tecnológicas que possibilitam a “desintermediação”, a possibilidade dos sujeitos exercitarem sua autonomia no processo de construção de seu próprio conhecimento, alavancado pelos recursos da internet, são valoradas. O contexto que permite a construção de um conceito como o de desintermediação é o do desenvolvimento de produtos e serviços informacionais cada vez mais sofisticados e, ao mesmo tempo, de relativa facilidade de uso por parte dos indivíduos. É o caso dos grandes mecanismos de busca, particularmente o Google e seu primeiro algoritmo, o PageRank, criado em 1998, que se tornou a referência hegemônica. Plataformas que utilizam algoritmos para direcionar conteúdo e publicidade, como Youtube, Facebook, Instagram, Amazon, Netflix, Spotify e muitas outras, dependem da constante utilização dessas plataformas e a interação com o conteúdo que disponibilizam, para que possamos gerar mais e mais dados e ampliar o escopo do big data dessas empresas com novos acréscimos de informação pessoal.

Nesse sentido, é impossível negar que o uso de fórmulas matemáticas para organizar big data não seja um caso bem-sucedido de inovação tecnológica e modelo de negócios.

Por outro lado, cada vez torna-se mais difícil separar previsões de prescrições, pois o processo de filtragem tende a sugerir quais serão nossos próximos passos com base nos passos anteriores (PARISER, 2012). Uma discussão política fundamental necessita ser construída em torno da concepção de tecnologia tal qual ela é manipulada hoje pelo setor extrativista de dados. Isso não deve ser confundido com uma crítica à tecnologia em si, mas uma constatação de que a adoção acrítica da ideia de big data e da cultura dos algoritmos associada contribuiu para a retomada de um certo positivismo e sua concepção monolítica de conhecimento, assim como para práticas monopolistas de negócio (MOROZOV, 2018). É necessário recuperar a dimensão do humano, do social, e reforçar a necessidade do dialogismo, do debate público, de um conjunto de práticas verdadeiramente políticas em contraposição à imposição das visões tecnocráticas.

O primeiro artigo, “Iniciativas brasileiras em torno da construção de uma política nacional para acervos digitais de instituições de memória: o desafio da memória em tempos de cultura digital”, de Calíope Victor Spíndola de Miranda Dias e Dalton Lopes Martins, parte da constatação de transformações sociais decorrentes das novas formas de popularização de conteúdo na internet e sua relação com as instituições de memória, apontando a necessidade de reestruturação de seus processos de representação e apropriação cultural. Para tanto, enfoca

a ideia de acervos digitais pela perspectiva da organização em rede. Os autores realizam uma revisão bibliográfica acerca das iniciativas brasileiras que caminham em direção à construção de uma política para acervos digitais, identificando vertentes em comum entre as iniciativas apresentadas. Seu pressuposto é o de que a inexistência de uma política pública nacional para acervos digitais dificulta os processos de acompanhamento às políticas do setor cultural e, sobretudo, de disponibilização de acervos culturais de forma conectada. Ao analisarem as categorias construídas na pesquisa, apontam a amplitude do problema e a necessidade de se pensar para além dos padrões técnicos, formatos e protocolos quando o tema da digitalização se relaciona às instituições de memória. No artigo seguinte, “As transformações da era digital e o impacto na economia da cultura do livro”, Márcio Rogério Olivato Pozzer e Camila Porsch da Cunha procuram compreender a maneira pela qual as novas tecnologias vêm modificando a cadeia produtiva dos livros, estabelecendo novos padrões de consumo e impactando sua economia. Com um levantamento realizado em cidades do interior gaúcho, incorporando metodologias de distintas naturezas, os autores demonstram que esse impacto tem provocado modificações como a inserção do e-commerce de livros, a criação dos e-books e de editoras colaborativas. O artigo analisa como surgiram novos modelos de negócio, avaliando seu efeito na permanência de editoras

e livrarias no mercado pós-tecnologia, considerando o significativo fechamento de livrarias físicas, considerando as mudanças nos hábitos culturais de crescente parcela de produtores e consumidores – embora conclua que tais transformações não têm significado, necessariamente, maior democratização do acesso à produção e à fruição do livro.

Na sequência, o artigo “Dialogando com e sobre o rural através das novas mídias: estratégias e desafios da comunicação”, traduz, de maneira bastante engenhosa, uma triangulação entre os usos da comunicação digital, especialmente das redes sociais digitais, a sociedade civil e organizações governamentais. O aspecto mais fecundo e original do artigo diz respeito ao ambiente empírico: o trabalho se debruça sobre os usos, apropriações e projeções das identidades em um território do sertão baiano, hoje eivado pelas novas tecnologias e tensionado pelo conjunto de mudanças culturais e comunicacionais.

Finalizando o dossiê, “Softwares livres e políticas culturais no Brasil: o caso do Mapa Cultural” é um artigo que traz uma reflexão tanto necessária quanto urgente, pois mobiliza os recursos gráficos, organizacionais, operacionais e computacionais para demonstrar a relevância da construção dos mapas culturais colaborativos. Trata-se de uma pesquisa que pode evidenciar o caminho de um protocolo, tanto de pesquisa quanto de elaboração e execução das políticas culturais públicas. A construção dos

mapas culturais, de maneira colaborativa e com código aberto de construção e atualização permanente, evidencia o quão estratégico é para a gestão cultural pública estimular a construção de mapas, dados e indicadores culturais extraídos a partir dos usos coletivos e ampliados permitidos pela chamada internet 2.0 e 3.0, na qual cerca de 75% de todos os conteúdos criados e distribuídos na web comercial provém dos usuários.

O conjunto de artigos que compõem esse dossiê propõem, cada um à sua maneira, reflexões em torno das concepções de tecnologia e sua utilização no âmbito das políticas públicas. Procuram, desse modo, recuperar a dimensão do social, a necessidade de diálogos e debates públicos ao abordarem um conjunto de práticas efetivamente políticas, na medida em que se constituem na contracorrente das imposições tecnocráticas. Os artigos desse dossiê, ao explorarem aspectos mais circunscritos desses processos tecnológicos, buscam trazer elementos para contribuir com essa importante discussão.

REFERÊNCIAS

FOURIE, I. ¿Debemos tomarnos en serio la desintermediación? *Anales de Documentación*, Murcia, v. 4, p. 267-282, 2001.

LÉVY, P. Cibercultura. São Paulo:
Ed. 34, 1999.

MOROZOV, E. Big Tech: a ascensão
dos dados e a morte da política.
São Paulo: Ubu, 2018.

PARISER, E. O filtro invisível: o que a
internet está escondendo de você.
Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

YÚDICE, G. A conveniência da
cultura: usos da cultura na era global.
Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.



Iniciativas brasileiras em torno da construção de uma política nacional para acervos digitais de instituições de memória:

o desafio da memória em tempos de cultura digital

*Calíope Victor Spíndola de Miranda Dias¹
Dalton Lopes Martins²*

-
- 1 Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília. E-mail: caliopespindola@gmail.com
 - 2 Professor Doutor da Faculdade de Ciência da Informação e do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília. E-mail: daltonmartins@unb.br

RESUMO

A partir da compreensão acerca das transformações sociais, consequência das novas possibilidades recorrentes da popularização da internet, percebe-se por parte das instituições de memória a necessidade de reestruturação de seus processos de representação e apropriação cultural. Apresenta-se a ideia de concepção de acervos digitais pela perspectiva do fenômeno rede e aponta-se como problema de pesquisa que a inexistência de uma política pública nacional para acervos digitais dificulta os processos de acompanhamento de políticas do setor cultural e, sobretudo, a disponibilização de acervos culturais de forma conectada. O trabalho tem como objetivo realizar revisão bibliográfica acerca das iniciativas brasileiras que caminham em direção à construção dessa política para acervos digitais e identifica vertentes em comum entre as iniciativas apresentadas. Como perspectiva metodológica em uma abordagem qualitativa, abrange a pesquisa exploratória e se desenvolve a partir de pesquisa documental e bibliográfica.

Palavras-chave: *Acervos digitais. Acervos em rede. Políticas para acervos digitais. Instituições de memória.*

ABSTRACT

Understanding social changes, which are the result of the new recurrent possibilities brought by the Internet, shows the need for memory institutions to restructure their processes of representation and cultural appropriation. The concept of digital collections is presented as related to the network phenomenon by analyzing the lack of a respective Brazilian public policy, as it hinders the monitoring of cultural sector policies and—above all—the availability of connected cultural collections. The objective of this study was to perform a bibliographical review of the Brazilian initiatives developing this policy for digital collections further, identifying common aspects among the initiatives presented. This exploratory study made use of a qualitative approach applied on documentary and bibliographical research.

Keywords: *Digital collections. Collection networks. Policies for digital collections. Memory institutions.*

INTRODUÇÃO

A organização de políticas culturais no Brasil, sobretudo daquelas relacionadas ao âmbito federal, padecem de fragilidades sistêmicas, como a descontinuidade de iniciativas, dificuldades orçamentárias, qualificação profissional, entre outros fatores já notoriamente conhecidos e discutidos em muitas pesquisas, análises e reflexões de pesquisadores da área. Não seria diferente quando o tema se aproxima das iniciativas ligadas a projetos de digitalização e instituições culturais, sobretudo aquelas com função memorial, de guarda, preservação, difusão, pesquisa e educação cultural baseadas em acervos físicos e imateriais.

A questão da digitalização e da reflexão sobre a necessidade de políticas culturais para o tema se torna a cada ano mais urgente, sobretudo pela ampliação das possibilidades técnicas, do barateamento da tecnologia e das enormes dificuldades que as instituições culturais brasileiras ainda têm para conceber, coordenar e gerir projetos relacionados ao tema. Inúmeros projetos surgiram ao longo das últimas duas décadas, gerando resultados que precisam ser analisados e questionados sob o ponto de vista dos modelos técnicos adotados e das formas de governança e gestão que foram produzidas. Temas como padrões técnicos de digitalização, tipos

específicos de equipamentos, protocolos, padrões de metadados, modelos conceituais de organização da informação, regras de catalogação, interoperabilidade, *websemântica*, busca agregada, entre tantos outros ainda são complexos e revelam não apenas aspectos técnicos os quais devem ser dominados, mas também uma grande variabilidade de formas de implementação e desenvolvimento que revelam seu lado humano, político e a necessidade de serem pensados à luz de realidades locais que almejam um diálogo amplo e internacional.

O presente trabalho analisa e coloca em perspectiva as pesquisas brasileiras que discutiram e analisaram essas iniciativas de criar e desenvolver uma política nacional voltada para o desenvolvimento dos acervos digitais das instituições de memória do país. Por mais que se sabe que o tema ainda não foi resolvido e carece de soluções práticas com ampla escalabilidade e que atendam a realidade socio-técnica brasileira, compreende-se que colocar essas iniciativas em perspectiva pode colaborar para a construção de um quadro sistemático do campo. Desta forma, quando em momentos propícios para a retomada de tal iniciativa no âmbito político, haverá maior acúmulo e capacidade coletiva de construir respostas contemporâneas e viáveis para o país.

RELATOS EM PERSPECTIVA: A BUSCA PELA PROBLEMATIZAÇÃO POLÍTICA DA DIGITALIZAÇÃO NAS INSTITUIÇÕES DE MEMÓRIA

Inicia-se a reflexão pela apresentação do contexto da palavra memorial por meio do seu uso como um adjetivo, que no Brasil vêm sendo utilizado para definir diferentes formatos de acervos que, conforme apontado, “se inscrevem no processo de construção da memória coletiva e são o material para a escrita da história e para a formação de uma consciência histórica” (PUNTONI, 2017, p. 120). Nesse mesmo sentido, o autor nos chama atenção para o fato de que instituições distintas com acervos constituídos por uma variedade

de documentos heterogêneos, têm percebido seus esforços comuns relacionados aos seus processos de gerenciamento e preservação de suas coleções, bem como suas finalidades sociais.

Em uma sociedade de constantes transformações, sobretudo pelo ponto de vista das tecnologias e da emergência da internet, essas instituições se veem estimuladas e provocadas a se reinventarem socialmente e, principalmente, fazer de seus espaços um campo para a construção de novas narrativas. Nesse sentido, o autor aponta o fenômeno da convergência dos processos entre essas instituições:

Com efeito, cada vez mais um museu se aproxima de uma biblioteca, uma biblioteca de um arquivo e um arquivo de um museu. [...] Mas devemos notar que esta convergência de processos tem aproximado estas instituições, seja por meio da interação resultante de soluções da tecnologia da informação, ou também pelo compromisso público que se tornou possível com a emergência deste novo campo da cultura: a cultura digital. (PUNTONI, 2017, p. 121-122)

Assim, remetendo ao contexto brasileiro, o efeito da cultura digital ganha força no final dos anos 2000 quando, por meio do apoio e incentivo do governo federal e de agências de fomento, grande parte das instituições memoriais do país iniciaram um processo de digitalização de seus acervos. Para o autor, o contexto político apresentava uma nova perspectiva que pensava a atuação do governo federal como instigador e produtor de políticas públicas e menciona que o “Ministério da Cultura foi capaz de estimular a criação e produção de bens culturais, fortalecendo a cultura digital como instrumento de invenção mas, sobretudo, de ampliação do acesso universal aos bens simbólicos” (PUNTONI, 2017, p. 124). A cultura digital, com todas as suas possibilidades de potencializar a oferta de bens e serviços culturais e a difusão do conhecimento, abria um caminho de enriquecimento da sociedade, tornando possível e acessível a informação cultural em todos os níveis sociais. Nesse sentido, ainda segundo o autor “foram nos primeiros anos do

século XXI que passamos a enfrentar o desafio de estabelecer políticas para ativar a cultura digital como um instrumento capaz de potencializar o reenquadramento e o fortalecimento das instituições memoriais” (PUNTONI, 2017, p. 126).

Como marco desse processo, o autor menciona dois encontros organizados pelo Comitê Gestor da Internet no Brasil (CGI.br), que tinham como tema conteúdos digitais na internet e reuniu representantes de instituições memoriais envolvidos em projetos de digitalização para discutir a formulação de estratégias de fomento à produção e disponibilização de conteúdos culturais digitais em língua portuguesa (PUNTONI, 2017).

Com a idealização de um projeto de maior complexidade a Universidade de São Paulo (USP) propôs, sob a coordenação do professor István Jancsó, uma iniciativa de digitalização de todo o acervo da universidade sobre história e cultura do Brasil. Dessa forma, reunindo esforços de diferentes unidades de pesquisa e guarda da USP, se iniciou o projeto Brasileira USP que, segundo o autor,

ambicionava não apenas tornar disponível para a pesquisa uma das maiores coleções brasileiras, mas também propor um modelo de implantação da biblioteca digital que atendesse aos princípios de preservação de acervos memoriais, de democratização do acesso e de suporte à investigação. (PUNTONI, 2017, p. 132)

Seguindo essa linha, surge a proposta do desenvolvimento de uma plataforma livre que pudesse atender a qualquer instituição de memória que desejasse ter o seu acervo digitalizado.

Com os processos fluindo, mais adiante foi montado o Laboratório da Brasileira Digital, que contava com equipamentos tecnológicos que contribuiriam de forma significativa com os projetos de digitalização propostos. Assim, após menos de um ano da disponibilização on-line da primeira versão da Brasileira Digital, o laboratório

lançou a segunda versão, agora “configurada como um sistema integrado de aplicativos para sustentar a implantação e gerenciamento de repositórios digitais” (PUNTONI, 2017, p. 134).

Ao longo de sua trajetória o Projeto Brasiliana USP contou com apoio do governo federal e de agências de fomento, com destaque para o Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES), que apresentava um projeto interno que visava uma política de fomento à cultura por meio do financiamento de iniciativas de digitalização de acervos, projeto este que mais adiante se tornaria referência dentro da área. Dessa forma, dando sequência ao aspecto da política de digitalização e às efetivas contribuições desenvolvidas ao longo deste processo, o autor nos chama a atenção ao trabalho de referência que vinha sendo desenvolvido no Projeto Brasiliana USP.

A sintonia com a evolução da cultura digital fazia com que o Projeto Brasiliana USP, por sua ancoragem institucional e capacidade técnica, fosse um ponto de referência para a formulação de uma política pública de apoio à digitalização dos acervos memoriais. (PUNTONI, 2017, p. 134)

Diante de sua representatividade no campo da digitalização dos acervos e do entendimento da necessidade e importância de uma política que pudesse nortear os novos projetos da área, a Brasiliana Digital, em parceria com a Casa de Cultura Digital e o Ministério da Cultura, organizou o Simpósio Internacional de Políticas Públicas para Acervos Digitais. O evento teve como proposta reunir especialistas e profissionais do mundo para que se pudesse efetivar uma troca de experiências tendo em vista, de acordo com o autor, “a proposição de políticas públicas de digitalização de acervos e a formulação de um modelo sustentável de preservação e acesso universal ao patrimônio cultural brasileiro” (PUNTONI, 2017, p. 135). Os debates e esforços concentrados durante o simpósio geraram como resultado o esboço de uma política pública para o setor que,

conforme aponta Puntoni, posteriormente não teve sua implementação efetivada.

O autor menciona como um marco nessa trajetória a aprovação do Plano Nacional de Cultura (PNC), instituído pela Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010, que determina a necessidade de implementação de

uma política nacional de digitalização e atualização tecnológica de laboratórios de produção, conservação, restauro e reprodução de obras artísticas, documentos e acervos culturais mantidos em museus, bibliotecas e arquivos, integrando seus bancos de conteúdos e recursos tecnológicos. (BRASIL, 2010)

Apesar das propostas idealizadas pelo então Ministério da Cultura apontar um contexto favorável à construção da política pública para acervos digitais, o autor aponta que as metas previstas no PNC, percebidas um tanto quanto ambiciosas, acabam perdendo força política devido à troca de gestão no governo, que não mais apresenta como prioridade ou pauta de discussão os debates em torno da cultura digital. De todo modo, essa desaceleração por parte do governo não influencia os movimentos organizados pelas instituições que seguem, mesmo sem política, digitalizando seus acervos.

Hoje, podemos dizer, são centenas de projetos de digitalização de acervos sendo desenvolvidos no Brasil. Como em outras partes do mundo, a oferta *on-line* aos conteúdos das instituições memoriais tem sido um importante mecanismo de envolvimento de um público mais amplo, com conseqüente fortalecimento do seu capital social e, em muitos aspectos, algo que não é um pequeno retorno financeiro. Os modelos de publicação *on-line* sem restrição de acesso e sem cobrança dos usuários tem se mostrado muito mais responsivos e, conseqüentemente, capazes de obtenção de patrocínios e/ou apoios de fundos de financiamento públicos ou privados.

Ao transformarem seus repositórios digitais em ofertas públicas e gratuitas de parte dos seus acervos, estas instituições não apenas ampliam a sua importância na sociedade, mas se credenciam a receberem apoios que estão se organizando juntamente com a criação de políticas públicas para o setor. (PUNTONI, 2017, p. 138)

A estagnação no processo de desenvolvimento de uma política pública para acervos digitais por parte do governo federal provocou um movimento coletivo entre instituições memoriais. Elas se organizaram de modo a unir esforços e pensar estratégias e medidas que pudessem ajudar a avançar a idealização da política para a área. O coletivo denominado Rede Nacional das Instituições Comprometidas com Políticas de Digitalização dos Acervos Memoriais do Brasil (Rede Memorial), que tinha como exemplo a estrutura de organização da Rede Memorial de Pernambuco, estabeleceu em seu primeiro encontro uma carta de compromisso que visava, principalmente, a implementação de uma política de digitalização de acervos memoriais no Brasil. Nesse sentido, a *Carta de Recife 2.0*, como foi chamada, entendia a importância de dar continuidade aos esforços iniciados pelo antigo Ministério da Cultura e, sobretudo, de manter um diálogo permanente com a nova gestão do órgão. Dessa forma, tendo a responsabilidade voltada às 31 instituições ali representadas, apresentava seis princípios para uma política de digitalização de acervos. Relativo ao desenvolvimento da política essas instituições entendiam que:

Tal política deverá ser construída não apenas a partir de uma profunda reflexão e planejamento, mas também da experiência acumulada pelos atores efetivamente envolvidos com a digitalização dos seus acervos. No contexto de (r)evolução permanente da tecnologia, a fixação de padrões e procedimentos devem estar necessariamente colados no cotidiano da produção desta dimensão da cultura digital. Na lógica peculiar da cultura digital, as

iniciativas ganham vigor e visibilidade a partir da inventividade fragmentada e, ao mesmo tempo, interconectada – característica da imensa rede que se constrói com o esforço colaborativo de milhares (ou milhões) de atores individuais ou coletivos [...] As instituições culturais responsáveis pela preservação e pelo acesso dos acervos que conformam e permitem a existência da memória nacional têm desenvolvido (de forma ainda desconexa) diversas iniciativas de reprodução e publicação na internet de seus acervos. Cabe à Rede Memorial impulsionar um esforço de cooperação e de genuína solidariedade entre instituições e projetos – movimento essencial para a cultura brasileira no século XXI. (REDE MEMORIAL, 2012)

De acordo com Puntoni (2017), ficava claro que o compromisso em torno de padrões de captura, acesso aberto e garantia de preservação digital poderia fortalecer a demanda por novos investimentos e apoios financeiros aos projetos de digitalização. O autor entendia que a padronização dava às possíveis agências de fomento maiores chances de resultados e continuidade aos projetos, fazendo com que os retornos dos investimentos tivessem maior garantia.

Neste cenário de desaceleração cada vez mais evidente em torno das políticas de apoio à cultura, a Rede Memorial (2015, 2016) assume um papel importante de porta-voz das instituições de modo a trabalhar em documentos que manifestam suas inquietações em relação à inexistência de uma política para o setor. Entre esses, Puntoni (2017) menciona a *Carta de Ribeirão Preto* e a *Carta de Salvador* que, de modo geral, defendem a criação de uma política pública para os processos de digitalização dos acervos. O autor entende que “no Brasil há uma dimensão estrutural, histórica, de descuido com a memória e os acervos que lhe dão o suporte e, ainda, nos chama atenção de que as instituições memoriais, principais atores deste campo, ainda são muito frágeis” (PUNTONI, 2017, p. 144-146).

Não foi possível ainda estabelecer uma política pública para a digitalização dos acervos e as articulações em rede das instituições da memória são fracas e pouco operativas por falta de recursos, por falta de capacidade, por falta de orientação. [...] Todavia, a força da cultura digital (do ativismo de seus atores) está hoje claramente associada às instituições memoriais, pelo menos em uma parte importante delas. A manutenção de propostas de redes colaborativas como a da Rede Memorial é mais do que uma possibilidade de resistência, é uma oportunidade de novas realizações. E é preciso estar preparado para contínuas retomadas. (PUNTONI, 2017, p. 146)

Um novo conceito, de fundamental importância para se pensar a questão de políticas para o tema do digital e instituições de memória, foi o desenvolvimento da ideia de sistema memorial. Nesse sentido, Gouveia Júnior et al. (2015) apresentam como ponto de reflexão e, sobretudo como estrutura de desenvolvimento, o sistema memorial que vislumbra conectar instituições memoriais de modo a unir esforços em prol do crescimento social conjunto de tais instituições. O novo formato que se institui a partir da influência das tecnologias digitais e das novas possibilidades de disseminação do conhecimento apresenta novos meios de estruturação e desenvolvimento do campo social, de modo a ampliar as formas de interação não apenas entre os indivíduos, mas também entre as organizações, propiciando uma nova linha de composição pensada a partir do trabalho colaborativo. Dessa forma os autores apresentam a ideia de sistema, que se constrói a partir de um conjunto de instituições e ou organismos que interagem e trocam experiências, materiais e métodos em torno de um objeto comum.

Vale considerar, ainda, que pensar sistemicamente significa defender uma visão não-mecanicista e pós-cartesiana, afastando-se das noções reducionistas, deterministas e analíticas de se pensar o universo-como-máquina.

Significa pensar em redes, em teias de interconexões. O universo, então, é percebido como um todo dinâmico, indivisível, cujas partes estão inter-relacionadas. (GOUVEIA JÚNIOR et al., 2015, p. 81)

Os autores ainda chamam atenção ao fato de que “a noção de sistema memorial começa a fazer parte da agenda política nacional ao mesmo tempo em que novos marcos conceituais e práticos começavam a ser estabelecidos para a gestão da cultura brasileira (GOUVEIA JÚNIOR; GALINDO, 2012 apud GOUVEIA JÚNIOR et al., 2015, p. 82).

A composição em formato rede vislumbra a idealização da construção de um cenário que conecte não apenas objetos culturais, mas que seja também indutor de um contexto de conexão entre ideias, habilidades e experiências que possam ser capazes de estreitar e aprimorar os laços de capital social de modo a fortalecer as relações de colaboração.

Se pensarmos essas teias de relacionamento e troca de informação em um nível maior, isto é, entre comunidades e/ou instituições, o capital social é capaz de conceder benefícios à sociedade, bem como potencializar a aprendizagem, a mobilidade social e o desenvolvimento econômico, desde que exista um conjunto de instituições e sujeitos comprometidos com essa finalidade. (GOUVEIA JÚNIOR et al., 2015, p. 84)

Os autores mencionam também que “estes novos tempos demandam a formação de parcerias e colaborações com base na percepção de que, através da integração de instituições de missão memorial, será possível a prestação de um serviço abrangente e de qualidade” (GOUVEIA JÚNIOR et al., 2015, p. 84). Nesse sentido, com o intuito de avaliar e melhor compreender a composição destas instituições de memória por uma perspectiva sistêmica, os autores apresentam algumas iniciativas que vão em direção ao desenvolvimento deste

trabalho colaborativo em torno dos bens culturais, tendo como destaque o estabelecimento da Rede Memorial. Em princípio, a partir de uma percepção conjunta relacionada a problemas comuns em espaços de memória, representantes de instituições memoriais de Recife se dispuseram a somar pela semelhança e não separar pela diferença, constituindo-se então a Rede Memorial de Pernambuco.

Essa rede local objetivava a promoção da cooperação interinstitucional mediante a realização de programas estratégicos de promoção, preservação e acesso ao patrimônio memorial e à informação de natureza histórica, custodiados por instituições de missão memorial de Pernambuco. (GALINDO, 2010 apud GOUVEIA JÚNIOR, 2015, p. 85)

Ainda pela perspectiva dos sistemas memoriais, os autores afirmam que estes vêm se apresentando de modo a priorizar a *protocooperação* e o compartilhamento de informação e de boas práticas entre instituições, ao mesmo tempo em que se defende a concepção reticular dessa categoria de trabalho, que envolve pessoas, mensagens e valores.

As ações pensadas e realizadas sob a lógica da Rede Memorial tendem a se aproximar das relações ecológicas. Estas se fazem importantes em virtude da percepção de um novo paradigma, que engendra uma visão holística do mundo, e o apreende não como a reunião das partes dissociadas, mas como um todo integrado. Começamos, então, a perceber que o sucesso na gestão partilhada da memória depende da combinação entre mudanças tecnológicas e comportamentais e do intercâmbio e socialização de experiências. Esse conjunto de princípios sustenta a intenção coletiva de se construir uma política de preservação e acesso para os acervos memoriais de instituições, não apenas de Pernambuco, mas de vários lugares do Brasil. (GOUVEIA JÚNIOR et al., 2015, p. 90)

Os autores mencionam, ainda, que essa política deve ser construída não só mediante profunda reflexão e planejamento, mas também através da experiência acumulada pelos atores efetivamente envolvidos com a digitalização dos seus acervos. “Nesse particular, a fixação dos padrões e procedimentos deve, necessariamente, estar atrelada ao cotidiano da produção desta dimensão da cultura digital” (GOUVEIA JÚNIOR et al., 2015, p. 91).

Dessa forma, seguindo pelo entendimento da relevância que das agências de fomento para o desenvolvimento dos acervos digitais no campo da cultura, bem como o seu papel primordial como elemento ativador de circulação cultural, e compreendendo a importância e o papel social, educacional e econômico que os acervos culturais representam para a sociedade, o BNDES tem sido, desde 2004, um grande parceiro no setor cultural. Desenvolve ações de fomento e incentivo direcionadas às instituições memoriais, podendo ser reconhecida como uma das mais importantes instituições apoiadoras do segmento no país, levando o banco a acumular experiência necessária para contribuir na construção de uma política pública para a preservação e o acesso aos acervos memoriais brasileiros (BALBI; ZENDRON; MARCELINO, 2014).

Com o objetivo de fazer um levantamento acerca das ações de fomento realizadas pelo BNDES, o trabalho publicado por Balbi, Zendron e Marcelino (2014) apresenta um apanhado de atividades desenvolvidas a partir do apoio da instituição, além de trazer um panorama a respeito das ações de preservação de acervos memoriais no Brasil. Os autores dizem que a atuação do Estado brasileiro no campo dos acervos de memória muitas vezes se confunde com a história do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan); e compreendendo a existência de uma quantidade vasta de suportes e objetos culturais, definem arquivos, museus, bibliotecas e cinematecas como os principais depositantes de acervos memoriais no país.

Os autores apresentam algumas perspectivas de política pública e listam alguns pontos como principais problemas existentes no setor, entre eles a dificuldade de se constituir políticas de longo prazo, a inexistência de padronização e a escassez de recursos. Ainda, listando algumas iniciativas que vão ao encontro do tema dos acervos culturais, apontam leis e programas de incentivo à cultura, a Política Nacional de Museus e também o Plano Nacional de Cultura. Percebendo a proliferação da internet como uma grande oportunidade de as instituições memoriais disponibilizarem seus acervos on-line e potencializar o acesso e a distribuição da cultura brasileira em escala global, Balbi, Zendron e Marcelino (2014) afirmam que elas têm desenvolvido ações ligadas a projetos de digitalização dos acervos. Porém, conforme já mencionado anteriormente por outros autores, tais ações vêm sendo feitas de forma isolada, sem uma política setorial e, sobretudo, sem padrões de interoperabilidade.

No atual contexto de expansão da cultura digital no Brasil, tornou-se urgente a definição de uma política pública para a digitalização de acervos memoriais. Tal política de relevância nacional deveria envolver não só os três níveis da federação, mas também instituições privadas comprometidas com a guarda de acervos. (BALBI; ZENDRON; MARCELINO, 2014, p. 20)

Os autores apresentam alguns princípios tidos como principais diretrizes abarcadas pelos serviços de referências internacionais, conforme apresentado no Quadro 1.

Quadro 1 – Princípios para uma política pública de digitalização

PADRÃO DE SOFTWARE LIVRE (OPEN SOURCE)
O uso de <i>software</i> livre permite aos usuários executar, copiar ou modificar o sistema. Aplica-se ao conjunto de licenças padronizadas para uma gestão aberta e compartilhada de conteúdo. A utilização do <i>software</i> livre tem sido referendada como recurso estratégico do governo eletrônico.
AÇÕES COMPARTILHADAS
Todas as ações estarão alinhadas à lógica de compartilhamento. O meio digital promove um ambiente de colaboração entre as instituições de guarda memorial, não só por fomentar a comunicação via internet (e-mail, fóruns de discussão etc.), como também por permitir o compartilhamento de soluções, sistemas e acervos. Não por acaso, a internet fundamenta todo o seu funcionamento em protocolos, que são, em última instância, acordos básicos de cooperação. A promoção sustentável de um programa de digitalização de acervos memoriais depende do compartilhamento de recursos, principalmente de infraestrutura tecnológica, mas também de pessoal especializado nas diversas etapas que envolvem digitalização e disponibilização de conteúdos digitais. Outro benefício é evitar o desperdício de recurso e tempo, pela incorporação das melhorias e contribuições do grupo.
TECNOLOGIA LOD (LINKED OPEN DATA, CUJA TRADUÇÃO LIVRE É "DADOS ABERTOS VINCULADOS")
O LOD é um conjunto de melhores práticas para publicação e conexão de dados estruturados na web, permitindo estabelecer links entre itens de diferentes fontes de dados para formar um único espaço de dados global (HEATH; BIZER, 2011 apud SANTAREM SEGUNDO, 2015). O conceito pode ser ilustrado utilizando o diagrama de nuvem do LOD, que apresenta uma rede de datasets (conjunto de dados) cujos dados estão vinculados entre si.

Fonte: Adaptado de Balbi, Zendron e Marcelino (2014).

De modo a compreender parte dos motivos pelos quais o BNDES se propôs a desenvolver ações de incentivo dentro do campo cultural, identifica-se uma relação direta com o estado de conservação precário em que instituições do setor se apresentam. Percebe-se que com base nessa realidade é que se instituíram as diferentes sessões de apoio vinculadas pela instituição que, apontadas pelos autores, dividem-se entre: ações curativas, de curto prazo, com o objetivo de estancar processos avançados de deterioração; ações preventivas, buscando reduzir riscos e evitar os fatores de deterioração física e perda de informações das coleções no longo prazo; e ações de sustentabilidade, que dentre suas propostas incorpora-se a digitalização, visando projetos para criação de bases de dados on-line que reúnam de maneira organizada os acervos memoriais e armazenem arquivos de diversos formatos (texto, imagens,

vídeos etc.) para facilitar o acesso e a pesquisa (BALBI; ZENDRON; MARCELINO, 2014). Os dados apresentados pelo banco apontam, ainda, que a rubrica de digitalização foi a de maior ênfase, e nesse sentido compreendem o destaque diretamente relacionado às diretrizes estabelecidas por parte do Ministério da Cultura que abarcavam metas de digitalização para suas instituições memoriais.

Já o trabalho apresentado por Taddei (2010) pode ser compreendido como resultado dos debates decorrentes do evento reconhecido como referência para a área, o Simpósio Internacional de Políticas Públicas para Acervos Digitais, realizado em 2010 na cidade de São Paulo.

A partir da identificação de elementos que podem ser problemáticos no processo de desenvolvimento dos acervos digitais, o autor apresenta como proposta de resolução desses problemas o desenvolvimento de um conjunto de políticas públicas voltadas para o setor cultural brasileiro, que teriam também como premissa apoiar instituições memoriais na construção dos acervos digitais, de modo a apresentar um conjunto de normas e diretrizes necessárias para o início de uma ação bem-sucedida.

Por meio da perspectiva da digitalização dos acervos brasileiros o autor aponta que a prática vem sendo realizada há décadas, e que se nos primeiros processos o propósito principal da digitalização era garantir a preservação e a integridade física dos objetos, hoje a prática se apresenta também como uma realidade aos meios de acesso e circulação:

Com a proliferação da internet e o barateamento dos equipamentos capazes de acessar os arquivos digitais, a circulação dos acervos dessas instituições por meio digital tornou-se não só uma realidade possível como também desejável, uma vez que vai de encontro da premissa básica de preservar e promover o acesso à história, cultura e conhecimento brasileiros e universais. (TADDEI, 2010, p. 4)

O autor ainda nos chama atenção para o fato de que, devido aos formatos dos objetos que compõem os acervos dessas instituições serem variados, seus processos de digitalização são complexos e não seguem uma linha de desenvolvimento unificada, além de demandarem equipamentos específicos e a dedicação de uma equipe especializada. Taddei (2010) menciona ainda que com o passar do tempo e os avanços tecnológicos, tais processos são passíveis de alteração e, portanto, há necessidade de sua constante revisão. Assim, é perceptível que essas instituições memoriais dispõem de múltiplas responsabilidades, devendo atentar-se não apenas à guarda e à preservação de seus acervos, mas sobretudo propiciar o acesso de seus conteúdos à população, sendo nesse sentido imprescindível a adoção de princípios de circulação e facilitação de acesso por parte do público.

Assim sendo, visualizando um processo de circulação desses acervos culturais de forma mais expressiva, é importante e necessário que essas instituições memoriais desenvolvam seus trabalhos de construções de seus acervos digitais a partir de uma uniformização de padrões:

É necessário organizar o setor dotando-o de um espaço de interlocução, regulação e organização capazes de facilitar os processos de digitalização em instituições públicas ou privadas, assim como determinar, dentro das condições e peculiaridades nacionais, quais os processos e padrões que melhor atendem às premissas de preservação e acesso ao conhecimento brasileiro. (TADDEI, 2010, p. 5-6)

É a partir desses apontamentos que o autor apresenta a proposta de instituição de duas estruturas políticas com o foco em apoiar e fomentar as atividades previstas na esfera da cultura brasileira: o Plano Nacional de Digitalização e Acesso à Cultura e Conhecimento (PNDAC-BR) e o Comitê de Digitalização e Acesso à Cultura e Conhecimento (Codac-BR).

Em linhas gerais, conforme definido pelo autor,

Esse comitê teria autonomia e autoridade para definir os processos e modelos para a digitalização dos acervos públicos e privados brasileiros, servindo como referência para o mercado e diretriz para a esfera pública e órgãos a ela vinculados. [...] O próprio comitê também poderá ser parceiro ideal para colocar em prática ou auxiliar na execução do PNDAC-BR, um conjunto de políticas públicas voltadas para o setor. (TADDEI, 2010, p. 6)

Em relação ao PNDAC-BR, como já mencionado esperava-se que somado ao apoio estratégico do comitê, pudessem ser desenvolvidas políticas voltadas ao setor cultural de modo a propiciar o acesso por parte do público aos conteúdos culturais existentes. Nesse sentido, para que estes processos sejam viabilizados Taddei (2010) apresenta o plano a partir da proposta de três aspectos, sendo eles: acesso a acervos digitais, políticas para a digitalização, e sustentabilidade para projetos de digitalização.

Referente ao primeiro item listado, acesso aos acervos digitais, o autor propõe o desenvolvimento de uma plataforma pensada a partir de um formato rede, que pudesse abarcar troca, organização e acesso aos conteúdos digitais que englobassem de algum modo os aspectos da cultura brasileira provenientes das inúmeras instituições e iniciativas existentes.

A proposta de criação da plataforma *Brasiliana.br*, nome então sugerido por Taddei (2010), é de possibilitar o acesso on-line de qualquer tipo de usuário aos acervos digitais a partir de uma perspectiva de busca e recuperação integrada, deixando o acesso fácil, graças ao buscador único, e principalmente completo, tendo em vista a recuperação não apenas do objeto pesquisado em si, mas também de todas as suas referências disponíveis, construindo dessa forma um contexto dentro da pesquisa.

O intuito desse ambiente é o de facilitar a utilização dos acervos por parte dos usuários em geral, além de dar visibilidade a acervos distribuídos por diversas instituições,

facilitar a busca e padronizar formatos para estimular o uso desses acervos, e dessa maneira, estimular a economia em torno de suportes para acessar e decodificar acervos nos formatos determinados. [...] Servirá também como espaço para a disponibilização de dados consolidados de acesso, indexação de buscas por usuários, metadados compartilhados, e outros itens que forem decididos pelo comitê. Todos os esforços de digitalização do governo federal ou de outras esferas públicas e privadas que dispuserem de recursos federais (em qualquer proporção) deverão se adequar às condições técnicas e exigência do comitê para o pleno funcionamento do Brasileira.br. (TADDEI, 2010, p. 20)

Portanto, compreende-se que a instituição de um Plano Nacional de Digitalização e Acesso à Cultura e Conhecimento pode ser mais um ponto de apoio e garantia aos processos de digitalização. O plano propiciaria um conjunto de políticas públicas que pudessem direcionar e estabilizar as iniciativas de digitalização de acervos culturais e, sobretudo, desenvolver estratégias de fomento a sua disponibilização, circulação e acesso.

O trabalho apresentado por Taddei (2010) carrega uma fundamentação técnica densa e traz contribuições relevantes com elementos sólidos que podem ser usados como base para o desenvolvimento de uma política de acervos digitais. Além disso, abre espaço para discussões relacionadas ao tema, que devem ser pensadas e promovidas a partir do trabalho conjunto entre atores estratégicos. Dessa forma, entende-se que o autor elabora uma documentação que hoje pode ser reconhecida como o primeiro esboço de uma política pública para o setor cultural.

O conjunto de documentos e propostas aqui relatadas serve à sociedade civil como um todo no sentido de mapear as carências e necessidades de todos os setores envolvidos com a preservação e circulação do patrimônio

cultural e conhecimento histórico brasileiros. [...] Os próximos passos incluem a mobilização do setor em encontros técnicos e a pactuação dos atores em torno do projeto de construção do comitê como espaço permanente de diálogo e decisão, e de construção de um plano nacional que atenda as carências e aponte caminhos para o futuro. (TADDEI, 2010, p. 40)

Outra importante contribuição foi feita pela equipe de pesquisa do projeto Acervos Digitais do Centro de Tecnologia e Sociedade (CTS) da Fundação Getúlio Vargas, ao longo do ano de 2014, que promoveu *workshops* com profissionais de instituições de memória envolvidos com projetos de digitalização, no Brasil e em outros países da América Latina. Nesse sentido, buscando apresentar um panorama a respeito da digitalização de acervos no Brasil, o trabalho apresentado por Valente (2017) expõe os aspectos pelos quais a digitalização tem sido fundamentada no país e como isso é percebido pelas instituições memoriais.

De modo a compreender a importância e o papel dos acervos que constituem essas instituições de memórias, a autora os define como “conjuntos de bens que contém informações de diferentes áreas do saber e promovem acesso ao conhecimento, à educação e à cultura, além de preservar a memória e a identidade” (VALENTE, 2017, p. 7). Nesse sentido, pela perspectiva do alcance ao conhecimento, a autora nos chama atenção aos avanços tecnológicos e reflete acerca das transformações resultantes das novas formas de comunicação a partir do advento da internet, que tem proposto às instituições de memória pensar novas estratégias de ações para impulsionar a divulgação e circulação de seus acervos, fazendo com que estes alcancem públicos ampliados.

Do ponto de vista geopolítico, trata-se também da possibilidade de a cultura e a língua de um país encontrarem presença qualificada na rede mundial. No Brasil,

esse potencial está ainda por ser realizado, ou tem sido realizado de forma bastante desigual regionalmente. (VALENTE, 2017, p. 7)

Dando continuidade aos pontos discutidos nos *workshops* a autora apresenta e debate no decorrer do texto quatro eixos entendidos como elementos complexos dentro da perspectiva da digitalização de acervos no Brasil, a saber: (1) tecnologia/padrões/metadados; (2) direito; (3) políticas institucionais; (4) financiamento.

Pelo ponto de vista da tecnologia, aponta-se que um dos fatores de debate em torno da digitalização, armazenamento, preservação e disponibilização dos acervos remete-se ao fato de a implementação e manutenção dessas ações terem um custo financeiro elevado, fazendo com que este seja um ponto complexo dentro da área. Nesse sentido, questiona-se ainda o uso de formatos livres ou proprietários; a autora menciona que apesar de parte dos profissionais de instituições memoriais entenderem o *software* livre como solução de sustentabilidade dos projetos de digitalização, ainda existem questões em relação ao seu uso que envolve os custos financeiros de manutenção. Ainda assim Valente (2017, p. 9) aponta que:

Experiências nacionais mostraram vantagens no desenvolvimento de plataformas em software livre, que podem ser adaptadas por outras organizações, de forma, inclusive, a favorecer a interoperabilidade entre acervos de museus, bibliotecas e arquivos, facilitando o desenvolvimento de metabuscadores.

Valente destaca a importância de pensar parcerias que, em vez de impor modelo tecnológico único, preocupam-se sobretudo com soluções de interoperabilidade, o que por sua vez faz pensar em padrões e formatos livres. Nesse ponto, a autora menciona questões já discutidas anteriormente relacionadas aos debates no Brasil sobre políticas públicas para acervos digitais, em que se vislumbrava

a construção de um protocolo único que pudesse agregar os conteúdos digitais do país. Essa questão foi repensada a partir do entendimento de que modelos de sucesso internacionalmente tinham como preocupação a interoperabilidade entre os protocolos existentes, de modo a incorporar os diferentes acervos digitais em vez de seguir um modelo de protocolo único.

Pelo ponto de vista das políticas institucionais, a autora apresenta alguns projetos de digitalização de acervos em desenvolvimento no Brasil, entre eles a já mencionada Brasileira Digital USP, iniciativa da biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin; a BNDigital, da Fundação Biblioteca Nacional; o projeto Digitalização do Acervo do Museu Imperial, executado pelo Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), apoiado naquela época pelo extinto Ministério da Cultura; e o também já mencionado Instituto Hercule Florence, além do projeto denominado Plataforma Acervos que vem incluindo todos os trinta museus ligados ao Ibram por meio da plataforma livre Tainacan. Contudo, apesar dessas iniciativas, a autora menciona grandes desafios no campo institucional para a digitalização de acervos aqui no Brasil. Dentre os pontos abordados, apresenta que tanto as instituições públicas quanto privadas apontam aspectos estruturais que inviabilizam o desenvolvimento de grandes projetos, entre eles a falta de profissionais capacitados a apoiar e coordenar a execução dos projetos.

Os projetos de digitalização são frequentemente conduzidos por equipes temporárias, como se a digitalização pudesse ser pensada como um projeto com começo, meio e fim. Como já apresentamos, a falta de planejamento quanto a passos futuros, pós-digitalização e disponibilização, pode ser fatal para a sustentabilidade dos acervos digitais. [...] A descontinuidade de projetos é uma realidade. (VALENTE, 2017, p. 15)

As dificuldades encontradas nesse sentido remetem ao contexto da colaboração mencionado anteriormente. A autora acredita que falta uma visão de gestão por parte das instituições que poderiam criar agendas de trabalho compartilhadas, e aponta que instituições de maior porte não abrem caminhos de auxílio às menores, dificultando a criação de redes e o aproveitamento de potenciais de colaboração (VALENTE, 2017). Como solução aos pontos expostos apresentam-se três caminhos que poderiam ser seguidos: a cultura de colaboração; os aspectos institucionais; e a saída por meio do estabelecimento de políticas públicas.

Ao se pensar os níveis institucionais e as parcerias de colaboração, a autora defende trabalhar com plataformas externas a instituições que possuam trabalhos já organizados; e referenciando a fala de um dos participantes dos *workshops*, apresenta como exemplo parcerias entre instituições de memória e a Wikimedia:

Asaf argumentou que tanto as instituições de memória quanto a Wikimedia têm como razão de ser a obtenção, preservação, o fazer acessível e o compartilhamento de conhecimento e de objetos culturais, e que atingem sua missão quando suas obras e conteúdos são efetivamente utilizados. Encontrar formas de colaboração com a Wikipédia seria um modo de dar grande alcance ao conteúdo, já que se trata do site de informações referenciadas mais acessado do mundo, e é traduzido em mais de 40 línguas por voluntários. (VALENTE, 2017, p. 17)

Em relação às políticas públicas, Valente (2017, p. 26) destaca que “amplificar o potencial de acervos digitais passa necessariamente pela elaboração de políticas setoriais que fortaleçam a comunicação entre as políticas institucionais”. Nesse contexto, o trabalho apresenta um apanhado de iniciativas do governo federal, no âmbito do então Ministério da Cultura, que caminham para uma possível solução em torno da ausência de uma política pública no setor cultural. Destaca-se o PNC (Lei n° 12.343/2010), que entre suas

propostas apresentava ao todo 53 metas, nas quase duas são direcionadas aos acervos digitais:

Meta 40: Disponibilização na internet de conteúdos que estejam em domínio público ou licenciados;

Meta 41: 100% de bibliotecas públicas e 70% de museus e arquivos disponibilizando informações sobre seu acervo no SNIIC. (METAS..., 2017)

Referente ao cumprimento dos objetivos propostos, no relatório da meta 40 são apresentadas informações ainda do ano de 2013, que indicam a realização de apenas 5,33% do que foi idealizado. Já sobre a meta 41, sabe-se que as informações estão sendo inseridas no Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC), mas a disponibilização de dados deixou de ser atualizada no ano de 2018, não podendo mais ser avaliada pela sociedade civil. Além de apresentar as dificuldades enfrentadas no contexto dos acervos digitais, apresenta-se também como resultado dos pontos debatidos nos *workshops* encaminhamentos que contribuiriam para a construção de soluções de parte dos problemas aqui abordados. A primeira questão destacada, sob o ponto de vista institucional, “é a importância de elaborar políticas que atendam também ao interesse das instituições quanto ao que poderá ser feito com as obras de um acervo” (VALENTE, 2017, p. 51).

Além disso, também se apresenta como ponto de urgência atentar-se aos aspectos do licenciamento e pensar estratégias que viabilizem caminhos para a resolução desses problemas. Nesse sentido, a autora sugere:

Uma boa prática seria um foco em cuidar, de imediato, do presente para o futuro, ou seja, resolver imediatamente o que fazer com o que entra nos acervos no momento presente, e cuidar do passado então paulatinamente, diminuindo-se assim o passivo futuro. (VALENTE, 2015, p. 51)

CONCLUSÃO: ANÁLISE PRELIMINAR DA REVISÃO DE LITERATURA

A partir da revisão literária apresentada anteriormente, buscou-se construir uma linha de compressão acerca dos pontos elencados pelos diferentes autores, de modo a identificar possíveis tendências e percepções em comum nos elementos apresentados. Como resultado preliminar dessa análise, o Quadro 2 agrupa um conjunto de elementos que, ao longo da literatura revisada, foram se constituindo como componentes pertinentes na estruturação de uma política para acervos digitais em rede.

A estruturação do quadro proposto se deu a partir da perspectiva da técnica de análise do discurso, que possibilitou definir as categorias por meio da interpretação e releitura dos sentidos expressos.

Assim, o conjunto de categorias exposto foi desenvolvido a partir dos próprios textos, por meio da análise das ideias apresentadas dentro do contexto da construção dos acervos digitais. Após definição dessas categorias, buscou-se então identificar elementos listados pelos autores como pertinentes para a composição de uma política de acervos digitais em rede, e agrupá-los ao conjunto de categorias já estabelecidos. A ligação referencial com tais elementos foi desenvolvida através de análise textual.

Quadro 2 – Elementos de estruturação para uma política nacional de acervos digitais em rede

CATEGORIA	ELEMENTOS DE COMPOSIÇÃO DA POLÍTICA	INICIATIVAS ATRIBUÍDAS
GOVERNANÇA E DIRETRIZES	Estabelecer modelos de governança	MARTINS, SILVA E CARMO (2018), TADDEI (2010)
	Definir procedimentos e padrões	BALBI, ZENDRON, MARCELINO (2014), GOUVEIA JÚNIOR ET AL. (2015), MARTINS, SILVA E CARMO (2018), PUNTONI (2017), REDE MEMORIAL (2012, 2015, 2016), TADDEI (2010), VALENTE (2017)
	Estruturar e garantir o diálogo entre os atores estratégicos (âmbito da esfera política federal, sociedade civil e organizações público-privadas)	BALBI, ZENDRON, MARCELINO (2014), GOUVEIA JÚNIOR ET AL. (2015), MARTINS, SILVA E CARMO (2018), PUNTONI (2017), REDE MEMORIAL (2012, 2015, 2016), TADDEI (2010), VALENTE (2017)
	Incluir profissionais das instituições de memória no processo de construção da política	REDE MEMORIAL (2012, 2015, 2016), GOUVEIA JÚNIOR ET AL. (2015)
PADRONIZAÇÃO	definir protocolos de interoperabilidade	BALBI, ZENDRON E MARCELINO (2014), MARTINS, SILVA E CARMO (2018), REDE MEMORIAL (2012, 2015, 2016), TADDEI (2010), VALENTE (2017)
	Estabelecer modelos de digitalização	BALBI, ZENDRON E MARCELINO (2014), PUNTONI (2017), TADDEI (2010)
	Desenvolver diretrizes de ações de preservação digital	BALBI, ZENDRON E MARCELINO (2014), GOUVEIA JÚNIOR ET AL. (2015), MARTINS, SILVA E CARMO (2018), PUNTONI (2017), REDE MEMORIAL (2012, 2015, 2016), TADDEI (2010)

CATEGORIA	ELEMENTOS DE COMPOSIÇÃO DA POLÍTICA	INICIATIVAS ATRIBUÍDAS
ACESSO	intensificar ações de difusão dos acervos	BALBI, ZENDRON E MARCELINO (2014), GOUVEIA JÚNIOR ET AL. (2015), MARTINS, SILVA E CARMO (2018), PUNTONI (2017), REDE MEMORIAL (2012, 2015, 2016), TADDEI (2010), VALENTE (2017)
	Garantir canal de acesso aberto aos acervos culturais	MARTINS, SILVA E CARMO (2018), REDE MEMORIAL (2012, 2015, 2016), TADDEI (2010)
	Construir novas narrativas que refletem o contexto da cultura digital	GOUVEIA JÚNIOR ET AL. (2015), MARTINS, SILVA E CARMO (2018), PUNTONI (2017), TADDEI (2010)
FOMENTO	estabelecer estratégias de incentivo de apoio monetário	BALBI, ZENDRON E MARCELINO (2014), GOUVEIA JÚNIOR ET AL. (2015), PUNTONI (2017), REDE MEMORIAL (2012, 2015, 2016), TADDEI (2010), VALENTE (2017)
CAPACITAÇÃO	desenvolver projetos para qualificação dos profissionais atuantes nas instituições de memória	BALBI, ZENDRON E MARCELINO (2014), MARTINS, SILVA E CARMO (2018), REDE MEMORIAL (2012, 2015, 2016), VALENTE (2017)
	Garantir estrutura física e tecnológica às instituições	MARTINS, SILVA E CARMO (2018), REDE MEMORIAL (2012, 2015, 2016)
DIREITO AUTORAL	definir diretrizes relacionadas a propriedade intelectual	PUNTONI (2017), REDE MEMORIAL (2012, 2015, 2016), BALBI, ZENDRON E MARCELINO (2014), TADDEI (2010), VALENTE (2017)
REDES DE COLABORAÇÃO	estabelecer e motivar redes de apoio e colaboração entre as instituições de memória	BALBI, ZENDRON E MARCELINO (2014), GOUVEIA JÚNIOR ET AL. (2015), MARTINS, SILVA E CARMO (2018), PUNTONI (2017), REDE MEMORIAL (2012, 2015, 2016), VALENTE (2017)

Fonte: Elaboração própria (2019).

É importante destacar, a partir de uma análise em conjunto das categorias apresentadas, que fica evidente a amplitude do problema e a necessidade de se pensar para além dos padrões técnicos, formatos e protocolos quando o tema da digitalização se relaciona

às instituições de memória. Há vários outros fatores que devem ser levados em consideração e precisam ser tratados de forma conjunta para a boa realização de projetos. Isso é importante para que os objetivos de preservação, difusão, educação e fruição cultural dos objetos digitalizados sejam atingidos de maneira a aproveitar os esforços e recursos utilizados nos projetos.

É também claro que as iniciativas brasileiras referenciadas ainda apontam diversos problemas e dificuldades, sobretudo nos quesitos ganho de escala, colaboração entre instituições e impacto de uso, e difusão dos acervos na internet. A falta de uma política norteadora e, sobretudo, de instâncias coletivas de governança dos projetos da área fazem com que as iniciativas isoladas percam a possibilidade de ganhar experiência de outras iniciativas, evitando replicar erros, tecnologias ultrapassadas, modelos de custeio predatórios e pouco escaláveis, formas de contratação pouco eficientes para os fins públicos dos projetos, entre outros elementos que se relacionam à inteligência em escala que projetos colaborativos poderiam trazer. Outro ponto a se destacar é a dificuldade de inserir essas instituições de memória em políticas e práticas características de uma cultura digital vigente em pleno século XXI. Sabe-se que importantes processos da sociabilidade contemporânea dependem das redes sociais para se estabelecerem e, estando os acervos de memória da cultura brasileira ausentes das redes digitais, perde-se inúmeras possibilidades de ações culturais, educacionais e a sensibilização geral da sociedade brasileira em torno da sua memória. Imagina-se que essas instituições poderiam alargar seu campo de ação e, de fato se perceberem não apenas como ações de comunicação institucional, mas também se integrem a dinâmicas de socialização por onde a visita ao acervo, a documentação, a contextualização e a apropriação de sentidos da memória possam experimentar os novos formatos das redes sociais e a dinâmica de relacionamento das redes de hiperlinks entre páginas, sites e demais mídias na web.

Sabe-se que o momento político é pouco propício para a iniciativa de articulações em torno de uma política nacional para o tema, mas espera-se contribuir dando visibilidade e colocando em debate as dimensões necessárias para se compreender sua importância, urgência e necessidade.

REFERÊNCIAS

BALBI, F. M.; ZENDRON, P.; SILVA, G. M. O setor de acervos memoriais brasileiros e os dez anos de atuação do BNDES: uma avaliação a partir da metodologia do Quadro Lógico. *Revista do BNDES*, Rio de Janeiro, n. 41, p. 7-67, 2014.

BRASIL. *Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010*. Institui o Plano Nacional de Cultura – PNC, cria o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais – SNIIC e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 2010. Disponível em: <https://bit.ly/2U9SIT3>. Acesso em: 23 mar. 2020.

GOUVEIA JÚNIOR, M.; GALINDO, M. L.; SOARES, S. M.; NASCIMENTO, A. C. A missão da rede memorial: capital social, sistemas e redes de colaboratividade. *Em Questão*, Porto Alegre, v. 21, n. 1, p. 76-95, 2015.

MARTINS, D. L.; SILVA, M. F.; CARMO, D. Acervos em rede: perspectivas para as instituições culturais em tempos de cultura digital. *Em Questão*, Porto Alegre, v. 24, n. 1, p. 194-216, 2018.

METAS do PNC. *Plano Nacional de Cultura*, Brasília, DF, 15 set. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/39f8ACK>. Acesso em: 23 mar. 2020.

PUNTONI, P. Rede memorial: cultura digital, redes colaborativas e a digitalização dos acervos memoriais do Brasil. In: GÖBEL, B.; CHICOTE, G. (ed.). *Transiciones inciertas: archivos, conocimientos y transformación digital en América Latina*. Berlín: Instituto Ibero-Americano de Berlín, 2017. p. 120-152.

REDE MEMORIAL. *Carta do Recife 2.0*. São Paulo: Rede Memorial, jun. 2012.

REDE MEMORIAL. *Carta de Ribeirão Preto*. Ribeirão Preto: Rede Memorial, out. 2015.

REDE MEMORIAL. *Carta de Salvador*. Salvador: Rede Memorial, jul. 2016.

SANTAREM SEGUNDO, J. E. Web semântica, dados ligados e dados abertos: uma visão dos desafios do Brasil frente às iniciativas. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 16., 2015, João Pessoa. *Anais [...]*. João Pessoa: UFPB, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/2RGMsLA>. Acesso em: 5 abr. 2020.

SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS PÚBLICAS PARA ACERVOS DIGITAIS, 2010, São Paulo. São Paulo: Casa da Cultura Digital, 2010. Disponível em: <https://bit.ly/3bjlSPT>. Acesso em: 18 abr. 2019.

TADDEI, R. *Políticas públicas para acervos digitais: propostas para o Ministério da Cultura e para o setor*. São Paulo: [s. n.], 2010.

VALENTE, M. Notas gerais sobre a digitalização de acervos no Brasil. In: FREITAS, B.; VALENTE, M. (org.). *Memórias digitais: o estado da digitalização de acervos no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2017. p. 7-56.



As transformações da era digital e o impacto na economia da cultura do livro

Márcio Rogério Olivato Pozzer¹
Camila Porsch da Cunha²

-
- 1 Professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul (IFRS), Campus Osório. E-mail: marcio.pozzer@osorio.ifrs.edu.br.
 - 2 Graduanda do curso superior de Tecnologia em Processos Gerenciais do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul (IFRS), Campus Osório, com Bolsa de Iniciação Científica e/ou Tecnológica no Ensino Superior (BICTES). E-mail: cunhapcamila@gmail.com.

RESUMO

As novas tecnologias revolucionaram os padrões culturais da sociedade mundial, alterando cadeias produtivas, estabelecendo novos padrões de consumo e impactando a economia como um todo. No que tange à economia do livro, seu impacto tem resultado em modificações no mercado, como a inserção do *e-commerce* de livros, a criação do *e-book* e de editoras colaborativas. Assim, novos modelos de negócio surgem para que editoras e livrarias possam se manter no mercado pós-tecnologia, diante do significativo fechamento de livrarias “físicas”. A partir da percepção de tais transformações e de sua contribuição na desintermediação das relações contidas na economia da cultura, discute-se o impacto dessas novas tecnologias na produção, circulação e fruição artística e cultural, tratando, de maneira mais específica, sobre os arranjos produtivos do livro e as mudanças nos hábitos culturais de parcela crescente de produtores e consumidores. Essas transformações não têm significado, necessariamente, maior democratização do acesso à produção e à fruição do livro.

Palavras-chave: *Novas tecnologias. Economia da cultura. Desintermediação. Livros.*

ABSTRACT

New technologies have revolutionized the cultural patterns of society, changing production chains, establishing new consumption patterns and impacting the economy as a whole. Regarding the book economy, its impact has resulted in changes in the market such as the appearance of *e-commerce* in books as well as the creation of *e-books* and collaborative publishers. Thus, new business models emerge so that publishers and bookstores can remain in the post-technology market, given the significant closure of “physical” bookstores. Based on the perception of such changes and their contribution to the decrease in intermediation in relations contained within the economy of culture, the impact of these new technologies on production, circulation and artistic and cultural enjoyment is discussed, more specifically the production arrangements of the book and the changes in cultural habits of a growing share of producers and consumers. Such transformations do not necessarily mean greater democratization of access to book production and enjoyment.

Keywords: *New technologies. Economy of culture. Disintermediation. Books.*

INTRODUÇÃO

O desenvolvimento e a aplicação de tecnologias geram transformações políticas, econômicas e sociais de diferentes níveis. A partir da Revolução Industrial estes processos se aceleraram, criando um abismo entre o que era produzido no período anterior e o que passou a ser produzido posteriormente às mudanças tecnológicas, gerando o que Françoise Choay (2006, p. 127) chamou de ruptura em relação aos modelos tradicionais de produção e, portanto, na criação humana. Deste modo, a Revolução Industrial passou a aprofundar a dependência das relações cotidianas em relação à tecnologia, principalmente no que tange às relações de produção, desenvolvendo novos paradigmas, com novos hábitos e padrões de consumo.

Esses novos padrões causaram grande transformação na economia mundial, que passou a se basear sobretudo no consumo de bens de massa. Teixeira Coelho (2007, p. 9) vai um pouco além para localizar o surgimento da indústria cultural e estabelece, quase três séculos antes da Revolução Industrial, um marco fundante, que é o aparecimento da imprensa. Com isso, a partir do surgimento dos primeiros jornais, se “popularizou” o consumo de determinados bens culturais, como os romances de folhetim. E assim se

estabeleceu uma relação visceral, que perdura até a atualidade: a relação entre os meios de comunicação (de massa) e a produção artística e cultural, criando condições para o surgimento de uma cultura de massa.

As transformações políticas, econômicas e sociais seguiram o curso da história, potencializadas, é verdade, pelo surgimento dos meios de comunicação e, a partir da Revolução Industrial, por novas técnicas e tecnologias. Essas mudanças foram tão radicais quanto as vivenciadas a partir do final do século XX, com as inovações e revoluções empreendidas por meio do advento das tecnologias digitais e, sobretudo, da internet.

As modificações que todos os ramos das indústrias culturais atravessam ainda são objeto de poucas reflexões acadêmicas. (FERNÁNDEZ, 2015) Neste contexto, o presente trabalho busca jogar luz sobre as consequências das transformações no âmbito da produção, circulação e fruição cultural, mais especificamente sobre o bem cultural “livro” e seus arranjos produtivos.

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Este trabalho é desdobramento de uma pesquisa que vem sendo realizada no âmbito do Instituto Federal do Rio Grande do Sul (IFRS), em que se analisa o impacto das políticas públicas culturais na economia da cultura de pequenos municípios brasileiros, a partir do estudo de caso de cidades do litoral norte do Rio Grande do Sul, que cultiva como uma de suas principais políticas públicas, por exemplo, a promoção de feiras de livros, as quais, em algumas localidades, já são realizadas há mais de trinta anos – como é o caso de Osório, que em 2019 teve sua 34ª edição.

No decorrer do estudo, a pesquisa se deparou com questões fundamentais, que foram além do recorte inicial dos pequenos municípios e, de alguma forma, estão expressas neste texto, sendo a principal delas a centralidade das transformações tecnológicas nas mudanças dos hábitos culturais, nas relações de produção e,

portanto, nas cadeias produtivas – no caso, a do livro. Trata-se de uma pesquisa complexa, com dimensões qualitativas, quantitativas e bibliográficas, que analisa o funcionamento da economia da cultura de diversas manifestações artísticas e culturais, dentre elas a economia do livro.

Neste sentido, tem-se buscado identificar e definir, por meio de revisão bibliográfica, a cadeia produtiva do livro e como as novas tecnologias têm impactado sua dinâmica. A partir disso, através de entrevistas semiestruturadas com gestores públicos, empresários locais e autores da região, foi elaborado um diagnóstico da ocorrência dos arranjos produtivos na localidade. E, em termos nacionais, tem-se utilizado os dados disponibilizados pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) e pelo Sindicato Nacional dos Editores de Livros (SNEL) em conjunto com a Câmara Brasileira do Livro (CBL), por meio de pesquisas realizadas pela Fundação Instituto de Pesquisas Econômicas (Fipe).

De maneira concomitante, tem-se acompanhado as feiras de livros das cidades da região, eventos que se estabelecem como importantes políticas públicas promovidas pelas prefeituras e constituem, na maioria dos casos, o único canal de venda presencial de livros, uma vez que as cidades contam com cada vez menos livrarias. Neste acompanhamento, além dos aspectos formais observados, como a execução orçamentária, analisada por meio das leis orçamentárias anuais, vem sendo construído um banco de dados com as informações coletadas a respeito dos livros comercializados, valores praticados e perfil dos livreiros participantes. Por fim, por meio de simulações por amostragem, efetuou-se um breve diagnóstico dos preços praticados no comércio eletrônico, demonstrando algumas de suas características de acordo com questões regionais, sobretudo relacionadas ao frete e à oferta de títulos.

ECONOMIA DA CULTURA E AS TRANSFORMAÇÕES TECNOLÓGICAS

A economia da cultura é compreendida como todas as relações econômicas envolvidas na produção, circulação e fruição de bens culturais. Assim, se as transformações tecnológicas geram impacto nas relações políticas, econômicas e sociais em geral, não seria diferente nas relações artísticas e culturais.

Desta maneira, não se pode perder de vista as profundas modificações dos hábitos culturais decorrentes das seguidas transformações tecnológicas, sobretudo as promovidas a partir da Revolução Digital e radicalizadas com a massificação da internet, que impactaram a sociedade de maneira tão profunda que só podem ser comparadas às mudanças trazidas pela Revolução Industrial. A internet modificou padrões de produção, fruição (ou consumo) e circulação dos bens culturais, aprofundando um processo de desintermediação da economia que tem levado ao desaparecimento de uma série de funções profissionais e organizacionais, por exemplo, com o fechamento de rádios, lojas de disco, locadoras de filmes, cinemas de rua, teatros de rua e livrarias. Sendo assim, é evidente que as cadeias produtivas estão sendo modificadas e as relações econômicas estão se transformando, bem como a vida cultural das comunidades.

AS TRANSFORMAÇÕES TECNOLÓGICAS E O IMPACTO NA ECONOMIA DA CULTURA E DO LIVRO

O livro foi o primeiro dentre os bens culturais a sofrer um importante impacto a partir das mudanças tecnológicas que transformaram as relações econômicas envolvidas em sua cadeia produtiva. Isso se deu ainda no século XV, quando Johannes Gutenberg combinou elementos que permitiram a produção em escala de livros impressos, tornando-os rentáveis aos produtores e acessíveis para uma parcela maior de pessoas. Essa inovação mexeu com questões políticas e sociais, chegando a causar certas rupturas nas relações instituídas, que deixaram marcas profundas no mundo até os dias

atuais, como é o caso da Reforma Protestante, potencializada pela impressão de bíblias, para ficar apenas em um exemplo.

O maior acesso à alfabetização e a Revolução Industrial apenas potencializaram a expansão do “mercado” de livros, que, embora crescente, sofria, na mesma proporção, com o convívio de medidas restritivas, que censuravam parte de seus conteúdos. Esses problemas, que atravessaram séculos de história, persistem, em alguma medida, até a atualidade. Dentre as modificações decorrentes dos avanços tecnológicos nos últimos anos, por um lado, destacam-se a inserção do livro digital no mercado editorial nacional e internacional e, por outro lado, as transformações substantivas que as atividades comerciais vêm sofrendo em seus paradigmas, sobretudo por conta da expansão do comércio eletrônico. Isso não é, evidentemente, uma especificidade do mercado de livros, como citado, mas este, como outros tantos segmentos, tem sido profundamente afetado.

Ressalta-se que não são apenas os livros novos que podem ser adquiridos pela internet. Existem também sebos “virtuais” que comercializam livros usados. Estes se somam à venda de uma “nova” modalidade de livros, os *e-books* que, aliados a um modelo de editoras “colaborativas” – que também passaram a figurar no mercado –, retomam uma “antiga” promessa, nascida com o advento da internet, de abrir espaço para um processo com potencial de democratização do acesso à produção e ao consumo de conteúdos, no caso, de livros.

Contudo, os buscadores da internet e sites “especializados” impõem seus próprios filtros para os públicos que atendem. Conhecidos como *gatekeepers*, os filtros utilizados na criação dos chamados “nichos cativos” são algoritmos de monitoramento que sites de venda usam para armazenar dados dos usuários, tornando possível o direcionamento de suas pesquisas de acordo com o “perfil de consumidor”, de modo que ofereçam sempre produtos semelhantes. Desta forma, as lojas virtuais conseguem direcionar e disparar ofertas baseadas

nos “gostos” prévios de seus clientes. Até aí, nenhuma novidade: podemos considerar esse recurso legítimo já que, de certa maneira, “sempre foi assim”, na medida em que os comerciantes escolhem o que fica exposto na prateleira. Mas com a tendência monopolista se acentuando no capitalismo contemporâneo, sobretudo com as gigantes da internet – Google, Apple, Facebook e Amazon (GAFA) –, os filtros impostos por elas não respeitam mais fronteiras físicas e chegam a passar despercebidos, ficando “escondidos” atrás de uma suposta liberdade que a internet promete fornecer a seus usuários, mas é falsa, uma vez que as “bolhas” têm se fechado cada vez mais por ação desses algoritmos “inteligentes”, que acabam restringindo novas experiências e novas oportunidades aos usuários da internet. Além disso, a variável “geográfica” é fundamental na geração de algumas desigualdades, uma vez que livrarias e lojas virtuais que comercializam tanto livros físicos quanto *e-books* precisam cobrar o frete de entrega desses produtos. Ainda que algumas livrarias virtuais ofereçam opções para retirada do produto em loja física, majoritariamente trabalham com entrega em domicílio. Desta forma, observa-se que os fretes praticados por esse tipo de comércio “penalizam” as cidades fora dos grandes centros urbanos, restringindo o acesso aos livros por seu alto valor de compra, fator que, em se tratando de pequenos e médios municípios brasileiros, se soma à falta de equipamentos culturais acessíveis à parte da população mais vulnerável, bem como ao recente fechamento de livrarias.

Em simulação efetuada pelos próprios autores, conforme a Tabela 1, na compra da obra *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, nas livrarias Amazon, Saraiva e Livraria Cultura, constatou-se que os valores de frete praticados pela Livraria Cultura apresentaram o maior custo de entrega aos consumidores. Analisou-se que, em relação às capitais (Porto Alegre, São Paulo e Macapá), o valor cobrado pode aumentar em até 36,65% para entrega nas cidades do interior que participaram do estudo (Osório, Campos do Jordão e Oiapoque). Nas demais livrarias consultadas, o valor de

frete permaneceu o mesmo para as capitais e cidades de interior. Entretanto, houve variação discrepante no custo do serviço de um estado para o outro, como no caso do estado de Amapá, onde, comparado ao estado de São Paulo, o custo de frete foi elevado em até 135,7%. Nesse sentido, na compra de livros físicos em livrarias virtuais, o custo do frete pode encarecer o produto em até 53,1% nas cidades de Porto Alegre e Osório, 36,9% em São Paulo e Campos do Jordão, e 101,7% em Macapá e Oiapoque, levando em consideração o preço máximo do livro simulado, que foi de R\$ 30,80 (mesma editora e mesma edição).

Tabela 1 – Simulação de valores de frete praticados por livrarias virtuais

CIDADE (UF)	LIVRARIA	VALOR DO LIVRO	TIPO DE FRETE	PRAZO DE ENTREGA	VALOR DO FRETE
Osório (RS)	Amazon	R\$ 27,71	Entrega padrão	8 dias úteis	R\$ 7,90
Porto Alegre (RS)	Amazon	R\$ 27,71	Entrega padrão	5 dias úteis	R\$ 7,90
Osório (RS)	Saraiva	R\$ 30,80	Econômico	10 dias úteis	R\$ 8,59
Porto Alegre (RS)	Saraiva	R\$ 30,80	Econômico	5 dias úteis	R\$ 8,58
Osório (RS)	Livraria Cultura	R\$ 27,71	Econômico	11 dias úteis	R\$ 16,62
Porto Alegre (RS)	Livraria Cultura	R\$ 27,71	Econômico	8 dias úteis	R\$ 13,47
São Paulo (SP)	Amazon	R\$ 27,71	Entrega padrão	5 dias úteis	R\$ 4,90
Campos do Jordão (SP)	Amazon	R\$ 27,71	Entrega padrão	10 dias úteis	R\$ 7,90
São Paulo (SP)	Saraiva	R\$ 30,80	Econômico	4 dias úteis	R\$ 6,19
Campos do Jordão (SP)	Saraiva	R\$ 30,80	Econômico	7 dias úteis	R\$ 6,19
São Paulo (SP)	Livraria Cultura	R\$ 27,71	Econômico	5 dias úteis	R\$ 9,27
Campos do Jordão (SP)	Livraria Cultura	R\$ 27,71	Econômico	8 dias úteis	R\$ 11,37
Macapá (AP)	Amazon	R\$ 27,71	Entrega padrão	30 dias úteis	R\$ 11,90
Oiapoque (AP)	Amazon	R\$ 27,71	Entrega padrão	30 dias úteis	R\$ 11,90
Macapá (AP)	Saraiva	R\$ 30,80	Econômico	9 dias úteis	R\$ 14,59
Oiapoque (AP)	Saraiva	R\$ 30,80	Econômico	13 dias úteis	R\$ 14,59
Macapá (AP)	Livraria Cultura	R\$ 27,71	Econômico	14 dias úteis	R\$ 22,92
Oiapoque (AP)	Livraria Cultura	R\$ 27,71	Econômico	20 dias úteis	R\$ 31,32

Fonte: Elaboração própria (2020).

Um fator determinante tem se instalado no mercado de livros ao longo dos últimos anos: o fechamento de livrarias. A partir de dados da Relação Anual de Informações Sociais (Rais), do Ministério da Economia, a Confederação Nacional do Comércio de Bens, Serviços e Turismo (CNC) realizou um levantamento do número de livrarias e papelarias em funcionamento no Brasil entre 2007 e 2017, e concluiu que nesses dez anos foram fechados cerca de 21 mil estabelecimentos do gênero. (PESQUISA..., 2018)

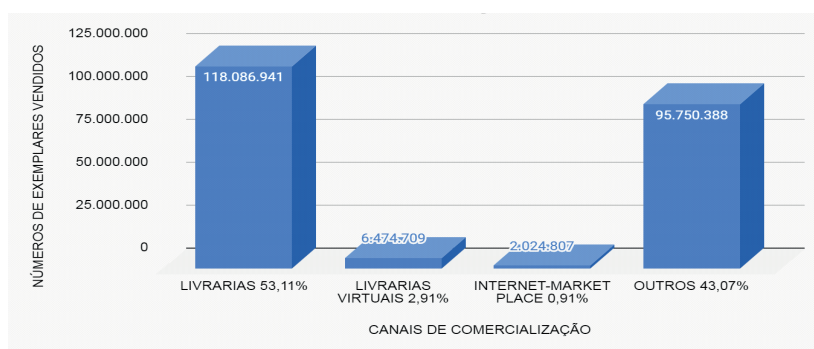
Diante desse novo contexto para o mercado de livros, se faz necessário abordar as consequências socioeconômicas que o fechamento de livrarias pode causar, uma vez que se insere em uma dinâmica econômica e social que tem impactado as relações comerciais em geral, protagonizadas pela expansão do comércio eletrônico e retração do comércio “tradicional”, aquele realizado presencialmente, principalmente nas lojas “de rua”, fora dos shoppings centers. Assim, essa transformação se apresenta de forma diferente nos grandes centros e nas pequenas cidades.

Sobre a expansão do comércio eletrônico, não se pode deixar de mencionar que apenas 67% dos domicílios brasileiros declararam ter acesso a internet no ano de 2018, conforme dados da *Pesquisa sobre o uso das tecnologias de informação e comunicação nos domicílios brasileiros* (NÚCLEO DE INFORMAÇÃO E COORDENAÇÃO DO PONTO BR, 2019) – um grande avanço em comparação ao ano de 2008, quando esse percentual era de apenas 18%. Entretanto, permanece um grande desafio para a democratização do acesso no que se refere à formulação de políticas públicas no setor, visto que, em sua maioria, o percentual de domicílios sem acesso à internet corresponde a pessoas em situação de maior vulnerabilidade socioeconômica, como famílias com renda familiar *per capita* de até 1,5 salário mínimo.

Apesar da complexidade do cenário em que o comércio eletrônico está sendo inserido, ao analisar as livrarias exclusivamente virtuais é possível observar que seu percentual tem crescido, ainda que

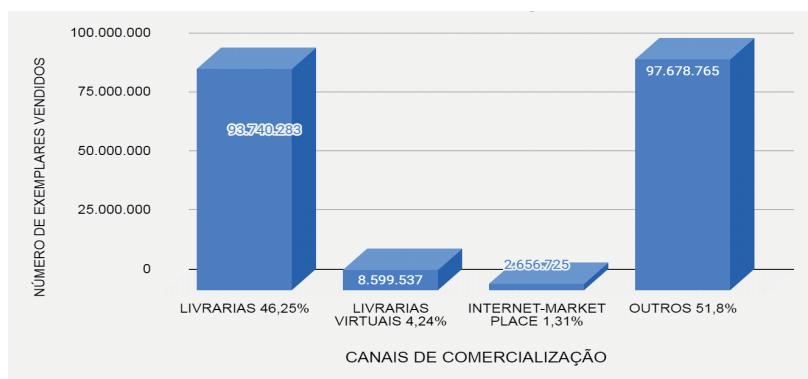
lentamente, no mercado editorial brasileiro. Segundo dados apresentados pelo relatório de *Produção e vendas do setor editorial brasileiro 2018* ([2019]), desenvolvido pela Fipe, CBL e pelo SNEL, em se tratando dos canais de comercialização, as livrarias exclusivamente virtuais venderam, em 2018, 8.599.537 exemplares. Assim, sua participação passou de 2,91%, em 2017, para 4,24% do mercado no ano de 2018, conforme ilustram as Figuras 1 e 2. Estima-se que as livrarias exclusivamente virtuais faturaram cerca de R\$ 125 milhões em 2018, o que representa um crescimento de 25,2%, aproximadamente, em relação ao ano anterior.

Figura 1 – Percentual da participação de vendas no mercado em 2017 por canais de comercialização



Fonte: Elaboração própria (2020) com base no relatório de *Produção e vendas do setor editorial brasileiro 2018* ([2019]).

Figura 2 – Percentual da participação de vendas no mercado em 2018 por canais de comercialização



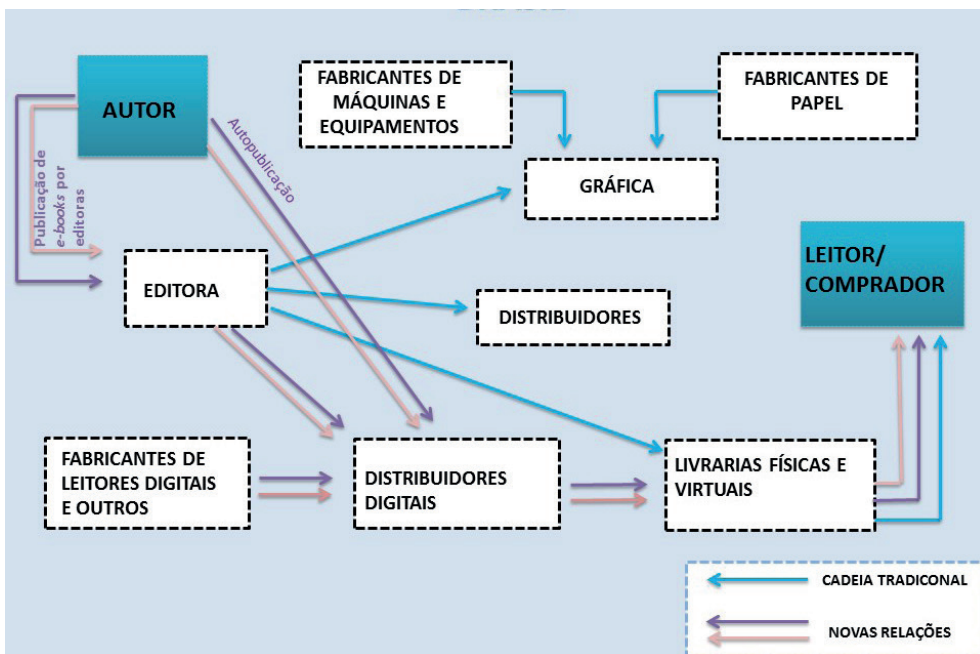
Fonte: Elaboração própria (2020) com base no relatório de *Produção e vendas do setor editorial brasileiro 2018* ([2019]).

No entanto, mesmo que as livrarias exclusivamente virtuais representem um pequeno percentual no mercado editorial, esse setor vem administrando uma inovação que altera profundamente a natureza de seu produto e impacta, em variados aspectos, todas as suas atividades e as de sua cadeia produtiva, conforme analisa Mello (2012). A reação do setor, de acordo com números, mostra-se preocupante, na medida em que o mercado editorial atravessa sucessivas quedas no percentual de faturamento dos exemplares vendidos, bem como o crescente fechamento de livrarias, já citado anteriormente. Um exemplo do cenário atual é a crise enfrentada pela rede de livrarias Saraiva, que passa por recuperação judicial e, somente no ano de 2018, teve prejuízo acumulado de R\$ 106,9 milhões. (VALOR ONLINE, 2019)

Com isso, é prematuro apontar que dispositivos como *e-readers*, *tablets*, Kindle e similares, *softwares* e demais *hardwares* desenvolvidos especificamente para a leitura dos *e-books* sejam responsáveis por mudanças de hábitos de leitura dos brasileiros. Mas é correto afirmar que essas tecnologias instituíram novos elementos na cadeia produtiva do livro e que, de alguma maneira, sua comercialização passa a servir como uma espécie de termômetro de vendas

do mercado editorial. Recentemente, clubes de livro por assinatura têm conquistado espaço no comércio de livros através de ferramentas *e-commerce*. Essa iniciativa oferece novas experiências literárias a seus assinantes, que recebem uma obra literária em casa todos os meses. Essa “nova modalidade” que se insere na cadeia produtiva de livros passou a integrar o relatório de *Produção e vendas do setor editorial brasileiro* em 2018, quando comercializou 2.187.531 exemplares de livros, o equivalente a 1,08% de participação no setor. (PRODUÇÃO..., 2019) Na Figura 3 é possível visualizar modificações resultantes da inserção de novas tecnologias no mercado editorial, sobretudo a partir do comércio eletrônico, as quais alteraram o fluxo da cadeia produtiva do livro no Brasil.

Figura 3 – A cadeia produtiva do livro no Brasil



Fonte: Elaboração própria (2020), adaptada de gráfico do Banco Nacional do Desenvolvimento (2016).

O modelo de negócio que se tem desenhado no Brasil a partir dessas tecnologias é a adoção de marcas fixas de leitores de *e-books* para cada grande livraria, na perspectiva de fidelizar o cliente e, evidentemente, efetuar vendas casadas, uma vez que o aparelho tem um valor unitário muito mais elevado do que os livros em geral. Vale destacar ainda que nenhum desses aparelhos foi desenvolvido por empresas nacionais, como no caso do Kindle, criado pela gigante Amazon há cerca de 20 anos. Entretanto, conforme apontam Ferreira, Miranda e Moras (2018) em pesquisa realizada com quatro grandes editoras, percebe-se que a difusão do uso de equipamentos *e-reader* não alcançou ainda público suficiente em relação aos seus competidores de mercado – *tablets* e celulares, por exemplo.

As transformações tecnológicas e as gradativas alterações dos hábitos culturais introduziram também mudanças significativas no mercado editorial que, em tese, alargaram as possibilidades de publicar livros. Tais transformações contribuíram também para o advento do processo de desintermediação econômica na cadeia produtiva. Conforme aponta Mello (2012, p. 447), além dos trâmites tradicionais, os autores agora se encontram diante da possibilidade de autopublicação ou “*self-publishing*”. Essa nova modalidade pode ocorrer através de canais virtuais disponibilizados por serviços oferecidos no mercado, como editoras ou até mesmo lojas on-line – destacando-se a Amazon –, o que amplia as possibilidades de colocar obras ao alcance do público, bem como de aumentar o “leque” de escritores no mercado, por conta da menor dependência das editoras. No entanto, conforme aponta Fernández (2015, p. 348, tradução nossa), a liderança do mercado editorial por empresas americanas, tais como a Amazon, surge a partir da criação de “nichos cativos”, nos quais as limitações tecnológicas dificultam a entrada e permanência de pequenas e médias empresas no ainda chamado setor editorial, facilitando a dominação de poucos atores no segmento.

Ainda assim, dados divulgados pela CBL demonstram que, efetivamente, a promessa de maior viabilidade para publicação de novos títulos através da expansão das “facilidades” tecnológicas não tem se concretizado em números. Entre os anos de 2017 e 2018, a quantidade de títulos lançados no Brasil sofreu uma variação de -4% , o que corresponde a uma diferença negativa de 2.051 títulos em 2018, considerando os 48.879 novos títulos de 2017. (PRODUÇÃO..., [2019]) Em comparação com outro período, no ano de 2014 esse número era $85,35\%$ maior, com cerca de 60.829 novos títulos circulando pelas “prateleiras”. (PRODUÇÃO..., [2016]) Além disso, no ano de 2018, o número total de exemplares produzidos no país sofreu uma queda de 11% , o que em termos absolutos significa uma redução de 43,37 milhões de exemplares em relação ao ano de 2017. (PRODUÇÃO..., [2019])

Tais dados demonstram que as “facilidades” de acesso à produção do livro geradas pelas novas tecnologias não têm sido necessariamente efetivas, não resultando na ampliação da oferta.

O PODER PÚBLICO E O SEU PAPEL NA ECONOMIA DO LIVRO

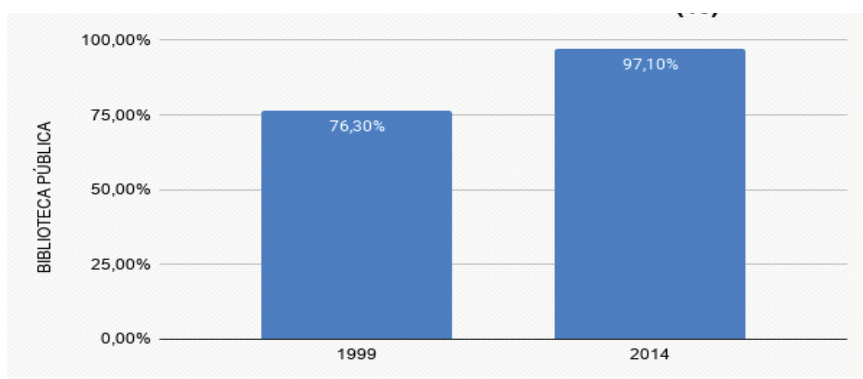
O papel desempenhado pelo poder público é central na economia da cultura, constituindo-se como um dos principais dinamizadores econômicos ou, em algumas localidades, o único. O poder público promove políticas que fomentam a produção artística e cultural, assim como sua fruição pela população. Desta maneira, prefeituras, governos estaduais, governo distrital e governo federal participam da economia da cultura adquirindo bens culturais, como apresentações de shows, espetáculos de dança, livros, entre outros; disponibilizando espaços e equipamentos que possibilitem o contato com as artes; formando público por meio de diversos instrumentos; e, inclusive, formando artistas por meio da educação formal e informal, entre outras ações, projetos e programas.

No que tange à economia do livro, destacam-se as aquisições de livros, sobretudo didáticos, pelo poder público, desempenhando

inclusive um papel “indutivo”, ao pautar temas como o ensino de artes, sociologia, filosofia, história e cultura afro-brasileira e indígena, que, ao se tornarem componentes curriculares obrigatórios nas escolas, viram a produção de títulos e exemplares a esse respeito subirem sensivelmente. Além disso, merece destaque o papel que as bibliotecas desempenham, por serem o lócus em que a maioria da população pode vir a ter acesso a tais bens culturais. Estas, ainda que de maneira incipiente, passam a disponibilizar acervos digitais, com acesso a livros e revistas eletrônicas, até mesmo inaugurando novas modalidades de contratos entre bibliotecas, instituições e editoras.

Neste sentido, verifica-se que, dentre os equipamentos culturais, as bibliotecas públicas são os que se encontram melhor distribuídos pelo território nacional. Segundo dados do IBGE (2015), conforme ilustram as Figuras 4 e 5, a proporção de municípios brasileiros que possuíam biblioteca pública passou de 76,3%, no ano de 1999, para 97,1% em 2014, o que significa um crescimento de cerca de 27% nesse período, chegando próximo à “universalização” desse “serviço público”. Ainda que os acervos e as condições dessas bibliotecas sejam muito díspares e desconhecidos, é inegável o avanço substancial em termos de política cultural.

Figura 4 – Percentual de municípios com o equipamento cultural biblioteca pública em 1999 e 2014



Fonte: Elaboração própria (2020) com base no IBGE (2015).

Contudo, em relação às transformações tecnológicas abordadas até aqui, o poder público tem desempenhado papel tímido. Além do acesso a acervos digitais, como citado acima, oferecido por algumas bibliotecas públicas que, via de regra, estão concentradas em instituições universitárias, pode-se apontar a disponibilidade de *wi-fi* gratuito em praças e outros equipamentos públicos, ofertado por muitos municípios brasileiros, além de casos escassos de regulamentações urbanas que visam fomentar equipamentos culturais de rua (fora de shoppings centers), como cinemas, teatros e, mais recentemente, livrarias, através de isenções fiscais, como do Imposto Predial e Territorial Urbano (IPTU).

É relevante apontar a importância do papel que as crescentes e, em algumas localidades, persistentes feiras de livros têm desempenhado perante as políticas públicas promovidas pelos governos, sobretudo municipais. Tais políticas são variadas, de acordo com as localidades, diferindo em suas dimensões, na forma como as editoras participam e, principalmente, nos resultados efetivamente obtidos. O certo é que, em todos os casos, a “formação de público” tem centralidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As transformações tecnológicas estão em curso permanentemente e não há perspectiva de cessarem. Assim, seus impactos são sentidos no cotidiano, carecendo de dados e informações para análises mais completas e que deem conta da complexidade que o tema carrega. É certo que o discurso ufanista de que as novas tecnologias e a internet, em especial, cumpririam um papel democratizante no acesso à produção e fruição cultural não tem sido verificado efetivamente, ao menos no que se refere à economia do livro. Nesse sentido, não se pode negar ou afirmar o potencial democratizante que o acesso à internet carrega; contudo, é evidente que as regulamentações precisam avançar no sentido da proteção de dados de seus usuários, para que estes possam desfrutar de maneira integral

do espaço virtual, de suas ferramentas e oportunidades. Filtros como os *gatekeepers* reduzem as opções dos usuários, delimitando seu acesso aos serviços e produtos culturais disponíveis, o que impacta as relações culturais. Outro fator limitante é o acesso à internet, que, apesar de ter números crescentes ao longo das últimas análises, ainda necessita progredir na sua difusão para a população brasileira socialmente mais vulnerável.

As novas tecnologias e o comércio eletrônico impactaram a cadeia produtiva do livro de maneira muito profunda, afetando hábitos culturais e até mesmo a dinâmica urbana das localidades, na medida em que têm criado o efeito perverso de fechamento de livrarias. O mercado editorial e de livros em geral não tem tido condição de superar os problemas decorrentes das transformações tecnológicas, assimilando uma série de resultados negativos, como demonstrado anteriormente, com queda nos percentuais de venda de livros, apesar do aumento da participação de livrarias virtuais e de outros segmentos relacionadas à internet.

Nem mesmo as grandes livrarias e editoras, que dispõem de recursos, estão resistindo ao cenário atual. Além disso, as editoras e livrarias de pequeno e médio porte não estão acompanhando as novas relações inseridas na cadeia produtiva, contribuindo para o declínio e a escassez desses equipamentos culturais. Considerando os altos custos de capitalização das plataformas digitais, que requerem investimento em contratação de serviços especializados e geram custos pelo aumento na oferta de prestação de serviços, é evidente que os elos mais “fracos” da cadeia produtiva são afetados. Em contrapartida, editoras colaborativas e clubes de livro por assinatura estão se inserindo no mercado recentemente. São resultados das adaptações que os comerciantes propõem para “contornar” o avanço das novas tecnologias. Desta forma, necessitam de análises e acompanhamento do seu desenvolvimento.

Por fim, os poderes públicos parecem estar ainda distantes da compreensão desses problemas, patinando na definição de marcos

legais que supram as novas demandas referentes aos direitos autorais, ou até mesmo uma melhor regulamentação do comércio eletrônico e, principalmente, que desenvolvam políticas públicas com efetividade na produção literária, na comercialização dos livros e nos hábitos de leitura.

REFERÊNCIAS

BANCO NACIONAL DO DESENVOLVIMENTO. *Cadeia produtiva do livro no Brasil*: infográfico. Rio de Janeiro: BNDES, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2V2KBme>. Acesso em: 28 jan. 2020.

CHOAY, F. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade: Unesp, 2006.

COELHO, T. *O que é indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

FERNÁNDEZ, P. E. Gestión de la cultura literaria desde la economía política de la comunicación y la cultura: desafíos en la era digital. *Question*, Buenos Aires, v. 1, n. 46, p. 343–360, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/3b65OBB>. Acesso em: 9 ago. 2019.

FERREIRA, F. C. M.; MIRANDA, L. F. M.; MORAS, M. Impacto dos e-books na cadeia editorial brasileira: uma análise exploratória. *Revista de Administração de Empresas*, São Paulo, v. 58, n. 5, p. 494–505, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3emSPNY>. Acesso em: 24 jan. 2020.

IBGE. *Perfil dos estados e dos municípios brasileiros: cultura*: 2014. Rio de Janeiro: IBGE, 2015. 103 p. Disponível em: <https://bit.ly/2RzNLMp>. Acesso em: 8 ago. 2019.

MELLO, G. Desafios para o setor editorial brasileiro de livros na era digital. *BNDES Setorial*, Rio de Janeiro, n. 36, p. 429–473, set. 2012. Disponível em: <https://bit.ly/2VszJNo>. Acesso em: 8 ago. 2019.

NÚCLEO DE INFORMAÇÃO E COORDENAÇÃO DO PONTO BR (ed.). *Pesquisa sobre o uso das tecnologias de informação e comunicação nos domicílios brasileiros: TIC domicílios 2018*. São Paulo: Comitê Gestor da Internet no Brasil, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3cgiztc>. Acesso em: 20 mar. 2020.

PESQUISA mostra que o Brasil perdeu 21 mil livrarias nos últimos 10 anos. *Publishnews*, São Paulo, 10 dez. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3ejlFfp>. Acesso em: 28 jan. 2020.

PRODUÇÃO e vendas do setor editorial brasileiro: ano-base 2015.
São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, [2015]. Disponível em: <https://bit.ly/3bihpxa>. Acesso em: 20 mar. 2020.

PRODUÇÃO e vendas do setor editorial brasileiro: ano-base 2018.
São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, [2019]. Disponível em: <https://bit.ly/3b8bJFZ>. Acesso em: 11 de ago. 2019.

VALOR ONLINE. Em recuperação judicial, Saraiva tem prejuízo de R\$ 106,9 milhões em dezembro. *GI*, Rio de Janeiro, 4 fev. 2019. Disponível em: <https://glo.bo/39ZmVna>. Acesso em: 28 jan. 2020.



Dialogando com e sobre o rural através das novas mídias:

*estratégias e desafios de
comunicação*

*Juliana Maria Magalhães Lopes Cerqueira¹
Denes Dantas Vieira²*

-
- 1 Mestra em Extensão Rural pela Universidade Federal do Vale do São Francisco. Jornalista graduada pela Universidade do Estado da Bahia. E-mail: jmm.lopess@hotmail.com
 - 2 Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Professor do Programa de Pós-Graduação em Extensão Rural da Universidade Federal do Vale do São Francisco. E-mail: denes.vieira@univasf.edu.br

RESUMO

Este artigo analisa as estratégias de comunicação relacionadas às mídias digitais do Instituto Regional da Pequena Agropecuária Apropriada e da Companhia de Desenvolvimento e Ação Regional, instituições que atuam no Território de Identidade do Sertão do São Francisco, Bahia. Como instrumentos metodológicos para a coleta de dados foram utilizados a entrevista e a análise documental. O estudo aponta que as mídias digitais despontam enquanto uma realidade nova, repleta de desafios para os profissionais de comunicação. Em relação às estratégias utilizadas, a produção de conteúdo para as redes sociais on-line emerge como prioridade, tendo como foco a linguagem visual.

Palavras-chave: *Comunicação. Extensão rural. Mídias digitais.*

ABSTRACT

This article analyzes the communication strategies related to digital media from the Regional Institute for Appropriate Small Farming and Animal Husbandry and the Companhia de Desenvolvimento e Ação Regional, institutions that act on the Identity Territory of the Sertão do São Francisco, Bahia. Interviews and document analysis were performed for data collection. The results indicate that digital media are emerging as a new reality full of challenges for communication professionals. Regarding the strategies used, the production of content for online social networks appeared as a priority, with strong focus on visual language.

Keywords: *Communication. Rural extension. Digital media.*

INTRODUÇÃO

Desde as últimas décadas do século XX até os dias atuais, muitos pesquisadores e acadêmicos têm se dedicado a buscar compreender o papel e a dimensão das novas Tecnologias da Informação e Comunicação (TIC) na sociedade. Com o desenvolvimento acelerado das TIC e o acesso cada vez maior a essas tecnologias, a discussão sobre a temática tem abrangido diversos campos do conhecimento e ganhado espaço até mesmo no debate popular. A influência das novas mídias nas relações interpessoais e em setores como a política, por exemplo, provocam reações e discussões das mais diversas na população. Não é necessário ser um estudioso para perceber que o mundo mudou, e muito, nos últimos anos.

O desenvolvimento e a popularização de dispositivos móveis, como os *smartphones* e *tablets*, tornaram perceptíveis essas transformações. No entanto o que parece extremamente novo, principalmente em países desiguais e em desenvolvimento como o Brasil, teve suas bases constituídas nos anos 1970. As tecnologias que temos hoje à palma da mão e que muitas vezes parecem que chegaram às nossas casas como um passe de mágica só foram possíveis porque anteriormente ocorreram inovações em áreas como

microeletrônica, computação e telecomunicações; e são fruto de processos que intrinsecamente ligados à reestruturação do capitalismo e seu modelo de desenvolvimento.

As mídias digitais são uma realidade na vida dos agentes sociais das zonas urbanas e também do campo. Mesmo que em boa parte da zona rural brasileira não haja infraestrutura adequada, as populações desses espaços utilizam as novas tecnologias de comunicação, ainda que de forma restrita, e sentem as influências das TIC no seu cotidiano. Este artigo é fruto de uma pesquisa de mestrado que investigou a relação entre as mídias pós-massivas e o campo da extensão rural (serviço de educação não formal voltado para o público rural).

O objetivo da pesquisa foi analisar as estratégias de comunicação relacionadas às mídias digitais de instituições que trabalham com Assistência Técnica e Extensão Rural (Ater) no Território de Identidade do Sertão do São Francisco, Bahia. Neste território, formado por dez municípios, há uma forte presença de instituições públicas e da sociedade civil organizada prestadoras de serviços de Ater, devido à economia da região ser baseada, principalmente, na agricultura e pecuária.

Os objetos de estudo da investigação foram o Instituto Regional da Pequena Agropecuária Apropriada (Irpaa) e a Companhia de Desenvolvimento e Ação Regional (CAR). O primeiro é uma organização não governamental (ONG), com sede em Juazeiro, que atua há quase três décadas no território do Sertão do São Francisco. O Irpaa tem como meta mais importante, conforme informa em seu site, a convivência com o Semiárido através de ações desenvolvidas nos eixos terra e território; clima e água; educação contextualizada; produção agroecológica apropriada; e comunicação. A escolha por esta entidade se deu porque ela é referência no campo da extensão rural na região e pelo fato de a comunicação ser um dos seus eixos. Já a CAR é uma empresa pública vinculada à Secretaria de Desenvolvimento Rural (SDR) do estado da Bahia, com sede em

Salvador, que desenvolve projetos de assistência técnica e extensão rural e tem como missão promover o desenvolvimento regional através da inclusão socioprodutiva.

Este artigo apresenta parte da pesquisa contida na dissertação *Mídias digitais: estratégias de comunicação no campo da extensão rural*. Neste artigo, fazemos uma breve revisão bibliográfica sobre as chamadas novas mídias e as redes sociais na internet; e apresentamos os resultados da pesquisa de campo obtidos através de entrevistas com profissionais de comunicação das duas entidades estudadas e análise documental, realizadas entre outubro de 2018 e janeiro de 2019.

MÍDIAS DIGITAIS

A história dos meios de comunicação tem como marcos a inserção de novas tecnologias e seus impactos na produção e consumo de informação. Da prensa de Gutenberg às mídias digitais, previsões apocalípticas apostavam no fim de uma mídia assim que uma nova fosse desenvolvida. Foi assim com o rádio quando surgiu a TV e aconteceu da mesma forma com a televisão após a criação da internet. O que temos percebido, no entanto, é que os veículos não deixaram de existir; há, pelo contrário, um processo de convergência dos meios. Porém, estamos vivenciando algo inédito na forma de nos comunicarmos e, se durante quase todo o século XX predominou o debate sobre os meios de comunicação e a cultura de massa, o campo incorporou a discussão sobre tipos de mídia que rompem com a hegemonia da perspectiva massiva.

As mídias digitais, chamadas também de mídias interativas ou novas mídias, correspondem àquelas em que os dados (sons, imagens, letras) são convertidos em sequências numéricas ou de dígitos e interpretados por um processador capaz de realizar cálculos complexos em frações de segundo (MARTINO, 2015). Elas impactaram o paradigma tradicional da comunicação, em que um emissor transmite uma mensagem para os demais receptores. Atualmente

há uma pluralidade de receptores–emissores e uma infinidade de suportes e plataformas para produção de mensagens on–line, o que alterou os processos de produção, transmissão e distribuição da informação.

Lemos e Levy (2010) denominam essa característica das mídias digitais de função pós–massiva, a qual, segundo os autores, permite uma produção livre, de circulação aberta e cooperativa de produtos, próxima da conversação (fluxo comunicação todos–todos em oposição ao um–todos). As mídias pós–massivas propiciaram o surgimento de um novo perfil de consumidor, o que também é produtor da informação. Além de experimentar práticas que eram restritas aos jornalistas e produtores de conteúdo, os novos consumidores interagem cada vez mais com o conteúdo publicado, demonstrando sua aceitação ou não, e interferem no conteúdo que é veiculado, pautando a mídia.

De acordo com Lemos e Levy (2010, p. 46), a cibercultura – que tem como princípios básicos a emergência de novas vozes e discursos através da liberação do polo de emissão, a conectividade generalizada e a reconfiguração social, política e cultural – possibilita “recombinar e criar processos de inteligência, de aprendizagem, e de produção coletivos e participativos”.

O caminho percorrido por um sujeito na internet deixa rastros, que nada mais são do que informações sobre seus gostos, opiniões, perfil de consumo, que se convertem em novas informações e variados tipos de capital. Neste contexto, a discussão em torno dos algoritmos tem crescido. Os algoritmos são procedimentos computacionais que podem ser comparados a receitas “em que a máquina obedece cada passo estipulado pelo programador para produzir um determinado resultado, tais como coleta de informações de usuários na internet, cálculos, etc.” (FIGUEIREDO, 2019, p. 162). São os algoritmos que definem, por exemplo, a ordem do conteúdo da linha do tempo do Facebook, sugestões de páginas para serem

curtidas no Instagram e o alcance de publicações nos sites de redes sociais – plataformas centrais nos processos de mediação do mundo digital.

REDES SOCIAIS NA INTERNET

As redes sociais na internet (RSI) são diversas e possuem uma capilaridade e alcance muito grande atualmente. Empresas, serviços, governos e instituições dificilmente estão fora desses espaços. Elas foram mudando ao longo do tempo, acompanhando a própria evolução da web e das novas tecnologias. De acordo com Santaella e Lemos (2010), as redes sociais na Internet são “plataformas–rebento” da Web 2.0. Anteriormente, na Web 1.0, predominava a navegação unidirecional, em uma lógica monomodal. A interatividade em rede era possibilitada apenas em tempo real, através de programas como ICQ e MSN. Em seguida, redes como Orkut, MySpace e LinkedIn já traziam a possibilidade de compartilhamento de arquivos e interesses em rede, característica que Santaella e Lemos (2010) denominam como redes monomodais múltiplas.

Ainda de acordo com as autoras, em 2004, com a criação do Facebook, entramos na era das RSI 3.0 (redes multimodais), que tem como características a integração com outras redes, uso de jogos sociais e aplicativos para mobilidade. A tela do computador deixou de ser a principal forma de acesso à internet. Com os dispositivos móveis, a população se conecta com a web por múltiplas telas. Consequentemente, isso mudou e muito a forma de estarmos conectados. Primeiro, porque se antes precisávamos de um aparelho fixo, isso limitava o tempo de conexão. Agora, estamos sempre on-line, através dos dispositivos móveis e das redes *wireless*. Isso provoca uma mudança na nossa relação espaço-tempo. “Na era da mídia *always on* o passado importa pouco, o futuro chega rápido e o presente é onipresente” (SANTAELLA; LEMOS, 2010, p. 61). Basta observar o crescimento de funcionalidades nas redes sociais digitais que se dedicam à captura e divulgação do momento presente,

a exemplo do Stories do Instagram, ferramenta com grande aceitação entre os usuários da rede.

Além de estarmos sempre *on*, estamos também em várias redes ao mesmo tempo; que, na maioria das vezes, estão integradas, até porque muitas pertencem às mesmas empresas. Facebook, Instagram e WhatsApp são do mesmo dono, por exemplo. Estar presente em diferentes redes, com finalidades específicas, provocou uma mudança no modo de nos comunicarmos e o surgimento de novas linguagens. A linguagem mimética é um bom exemplo de expressão desse tempo. A todo momento, uma infinidade de mensagens são ressignificadas através de imagens e poucas palavras com uma capacidade de difusão na rede muito grande. Nas redes há pouca aceitação para textos longos, apelidados até, na linguagem popular, como “textão” (textos que em média possuem mais de três parágrafos). Por outro lado, o audiovisual ganha uma força imensa, mas com mudanças também. O ao vivo, o espontâneo, o enquadramento de *selfie* são linguagens cada vez mais populares. Todas essas transformações oriundas das redes sociais on-line interferem também na sociabilidade fora do digital e nas mídias tradicionais, que absorvem, ainda que de forma lenta, as novas linguagens.

COMUNICAÇÃO NA CAR E IRPAA

Núcleo de comunicação da SDR

Com a criação da SDR do estado da Bahia, em 2014, todas as assessorias de comunicação das secretarias vinculadas ao órgão se fundiram em um único núcleo de comunicação que abarca todo o trabalho da SDR. Além da CAR, o núcleo de comunicação da SDR atende a mais seis pastas. Ele fica localizado na sede da CAR, em Salvador. De acordo com a coordenação, o núcleo funciona como uma agência de comunicação, buscando integrar diversos profissionais da área. O núcleo possui duas linhas de atuação: publicidade e criação, responsável pelo conteúdo das redes sociais on-line

e pela parte de design gráfico; e jornalismo e assessoria de imprensa, que tem como foco relacionamento com os meios de comunicação e divulgação das ações da Secretaria.

Três jornalistas, uma publicitária, um designer, uma estagiária, uma pessoa responsável por eventos e uma secretária administrativa compõem o núcleo de comunicação da SDR. Há ainda mais duas jornalistas que fazem parte do quadro do núcleo, uma que atende especificamente a Coordenação de Desenvolvimento Agrário, e outra o Projeto Pró-Semiárido. Para a pesquisa, foram entrevistadas a coordenadora do núcleo, a assessora de comunicação do Pró-Semiárido e a profissional que coordena as redes sociais.

Apesar da SDR atuar em todo o estado da Bahia, todos os profissionais de comunicação trabalham em Salvador, inclusive a assessora do Pró-Semiárido. O núcleo da SDR é responsável por toda a comunicação da CAR, sendo que no âmbito do Pró-Semiárido a assessoria tem certa autonomia para produzir conteúdo relacionado especificamente ao projeto. No núcleo, há uma divisão de tarefas e atribuições bem claras. Há a área de criação, que pensa conteúdo para as redes sociais on-line e que praticamente fica fixa no escritório. Há a parte específica de eventos e os jornalistas, que fotografam, escrevem e que atuam mais fora do escritório, acompanhando as agendas do secretário, cargos diretivos e eventos por todo o estado. Os jornalistas são os principais responsáveis pela captação e produção de conteúdo, para site, imprensa e redes sociais. No escritório, as coordenações geral e das redes sociais filtram e editam o material produzido em campo antes de ser divulgado.

Dentre as atividades desenvolvidas pelo núcleo relacionadas à CAR, estão: alimentação do site institucional e redes sociais; produção de notícias e *releases*; relacionamento com a imprensa; cartilhas, livros, *folders* e editais; boletins informativos internos e externos; e produção de conteúdo gráfico.

A assessoria de comunicação do Pró-Semiárido tem três eixos de atuação: difusão e gestão do conhecimento, estabelecidos desde

o início do projeto; e educomunicação, criado com o projeto já em execução, no ano de 2017. No âmbito da difusão, o trabalho desenvolvido é o de assessoria de imprensa, com foco na cobertura das atividades e eventos dos três escritórios do Pró-Semiárido. Já o segundo eixo de atuação, o de gestão do conhecimento, está voltado para produção de materiais, tanto impressos como audiovisuais, que subsidiam o trabalho dos técnicos e que também têm a finalidade de registro. O último eixo, o de educomunicação, surgiu com o projeto Jovens Comunicadores. Pensado e escrito pela assessora do Pró-Semiárido a partir do diálogo com comunicadores do Irpaa e do Serviço de Assessoria a Organizações Populares Rurais (Sasop), o projeto consiste em formar a juventude rural em comunicação, o que abrangem desde o debate teórico e crítico da comunicação até a apropriação das ferramentas de mídia.

Estratégias relacionadas às mídias digitais na CAR

O núcleo de comunicação da SDR mantém o site institucional da CAR, uma *fanpage* no *Facebook* e outra no *Flickr*, site de compartilhamento de imagens. No site da CAR, na aba redes sociais, há um link que redireciona o usuário para o *Instagram*, entretanto ao clicar no ícone não somos direcionados para uma conta da CAR, mas para a página da SDR. Além de site e redes sociais, a comunicação da empresa pública utiliza e-mail e o aplicativo de mensagem *WhatsApp*. No âmbito da SDR, há a utilização de outras mídias e plataformas, a exemplo do boletim eletrônico. Entretanto, a pesquisa focou apenas no que tinha relação com a comunicação da CAR. Todo material divulgado no site institucional da CAR e nas redes sociais on-line é de responsabilidade do núcleo da SDR. No Quadro 1 apresentamos o histórico e o alcance de públicos das redes sociais on-line utilizadas pela CAR.

Quadro 1 – Redes sociais on-line da CAR

REDE SOCIAL	HISTÓRICO	AUDIÊNCIA
Página do Facebook	2012	4.124 seguidores
Instagram (SDR)	2015	2.497 seguidores
Flickr	2015	6 seguidores

Fonte: Elaboração própria (2019).

De acordo com as profissionais, dos quatro anos iniciais da SDR, há apenas dois – desde 2017 – existe trabalho voltado diretamente para as mídias sociais. CC2³ explica que a CAR não possui perfil no Instagram porque precisava se organizar primeiro com o da SDR. “A gente não tem condições de fazer tudo, a gente não pode abraçar tudo de uma vez só” (CC2, informação verbal, 2019). Conforme já mencionado, no núcleo existe uma pessoa que coordena e produz o conteúdo das redes sociais on-line. Entretanto, para CC2 há a necessidade de se criar uma miniestrutura para as redes sociais. A jornalista e a publicitária apontam que o núcleo precisa de uma dedicação exclusiva para isso, que acompanhe e analise as postagens, porque este trabalho envolve uma série de etapas. “Rede social não é só o post, a gente precisa ter o monitoramento, ter estratégias, você tem que acompanhar, tem que viver as mídias sociais pra poder desenvolver” (CC2, informação verbal, 2019). As integrantes do núcleo da CAR destacam que elas não são especialistas em mídias sociais.

A profissional responsável pelas redes sociais on-line atua mais como coordenadora dessa produção, pois quem vai a campo, participa dos eventos e tem o contato com o público atendido pela empresa são os jornalistas da equipe. “A gente acaba fazendo rede social aqui da visão deles, é restrito” (CC2, informação verbal, 2019). Quando estão em campo, os jornalistas enviam conteúdo

.....
3 Para nos referirmos aos entrevistados, utilizamos a identificação Comunicador Irpaa 1 (CI1), Comunicador Irpaa 2 (CI1), Comunicador Irpaa 3 (CI3), Comunicador Irpaa 4 (CI4); e Comunicador CAR 1 (CC1), Comunicador CAR 2 (CC2) e Comunicador CAR 3 (CC3).

através do grupo de WhatsApp do núcleo, para quem está no escritório editar e divulgar o material. “*O jornalista quando sai, ele não sai com a cabeça para produzir conteúdo para as redes, ele sai com conteúdo para produzir texto*” (CC3, informação verbal, 2019). “*O ideal seria ter uma pessoa para produzir conteúdo para as redes sociais*”, complementa CC2 e acrescenta que um desafio é trabalhar as diferentes linguagens das redes.

O trabalho das mídias sociais, desenvolvido pelo núcleo da SDR, segue um planejamento. Existe um calendário composto por datas pontuais (a exemplo das datas comemorativas dia de Conservação do Solo”, Dia do Trabalhador Rural), dias das entregas dos projetos e dias de participação nas redes do governo do estado. Nem todo o conteúdo que vai para o site (notícias e reportagens) é divulgado nas redes sociais, há uma seleção do tipo de material que vai para essas mídias. As profissionais avaliam que as ilustrações (fotografias e designs gráficos) alcançam mais engajamento nas redes sociais.

CC3 conta que o tipo de conteúdo pensado para ser divulgado parte da avaliação do público. De acordo com ela, as pessoas se interessam por temas ligados à transparência e gasto do dinheiro público, por exemplo, mas ao mesmo tempo procuram informações diferentes, como frutos e culturas regionais. “*No site você já pode dizer ‘foi investido tanto’, mas na rede social as pessoas passam direto quando não interessam, né*” (CC3, informação verbal, 2019). As postagens que apresentam maiores índices de engajamento (curtidas, comentários, compartilhamentos), aponta CC2, são aquelas “*nada a ver*”, ou seja, as que não estão diretamente ligadas com o trabalho da Secretaria e dos órgãos que a compõem, mas que estão dentro do universo da agricultura familiar, do rural e das oportunidades geradas pelas redes sociais e internet.

Outra estratégia utilizada pelo núcleo é a produção de conteúdo junto a influenciadores digitais. Uma das ações desenvolvidas pela CAR é favorecer a participação das cooperativas e associações de agricultores em eventos nacionais e internacionais de gastronomia.

A comunicação tem apostado em aproveitar os espaços desses eventos para gravar depoimentos sobre os produtos da agricultura familiar baiana com chefes de cozinha com alto número de seguidores nas redes sociais.

Em relação ao monitoramento das estratégias de comunicação, o núcleo utiliza as ferramentas gratuitas, disponibilizadas pelos próprios sites e aplicativos, a exemplo do Facebook e do Instagram. Através das ferramentas gratuitas, o núcleo já analisou que o seu maior público das redes sociais on-line, cerca de 70%, tem entre 24 e 35 anos e é oriundo dos centros urbanos. *“O público nosso do rural tá no WhatsApp, não tá no nosso Instagram, nem tá no nosso Facebook, é muito pouco o engajamento desse pessoal nessas redes, a gente descobriu que nossa maior rede é o WhatsApp”* (CC3, informação verbal, 2019). Apesar de atingir o público-alvo da SDR e da CAR, o aplicativo de mensagem ainda não é trabalhado de forma específica.

Já no âmbito Pró-Semiárido, especificamente do projeto Jovens Comunicadores, as novas mídias estão presentes nos temas das formações (na oficina de marketing digital e nas demais como tema transversal) e no desenvolvimento da parte prática. De acordo com CCI, é estimulado aos jovens participantes do projeto que divulguem as suas realidades através de denúncias e reivindicação de direitos, o que vem resultando na criação de diversas páginas e perfis nas redes sociais on-line. Ainda em relação a estas, a assessoria produziu uma cartilha somente sobre este tema voltada para o público rural.

Eixo de comunicação do IRPAA

Apesar de o trabalho ser realizado desde o início da criação do Irpaa, a comunicação só se constituiu enquanto eixo em 2010, período em que o setor passou a ganhar mais investimento para ampliação de profissionais e melhoria da infraestrutura. A missão maior do eixo de comunicação, desde o seu surgimento, é divulgar a proposta de convivência com o Semiárido, anunciar as boas experiências da

região. O trabalho do setor segue um planejamento anual, realizado junto com os outros Eixos, e se divide em quatro linhas de atuação: a institucional, que corresponde à produção de material didático e institucionais, a exemplo de *folders* e vídeos; a externa, voltada para o trabalho de assessoria de comunicação e que inclui relação com a imprensa, sugestão de pautas, produção de *releases*, entre outros; a interna, responsável pela produção de informativos, circulares e e-mails; e a mobilização social, que tem como foco a formação de jovens e agricultores sobre o direito à comunicação e o papel das mídias na sociedade.

O eixo é composto por quatro comunicadores, um homem e três mulheres, todos formados em jornalismo. Os profissionais do eixo de comunicação trabalham na sede do Irpaa, localizada no município de Juazeiro. As ações e atividades desenvolvidas pelo eixo variam bastante, passando desde a elaboração de materiais didáticos, peças publicitárias, conteúdo jornalístico até formações políticas. Os comunicadores organizam seu trabalho dentro das linhas de atuação do eixo, mas não há uma divisão de tarefas específicas para cada profissional, e sim um revezamento de funções e atividades, conforme as habilidades/afinidades e a disponibilidade de agendas de cada profissional. Como o Irpaa atua em quatro estados e seu público-alvo são as populações das zonas rurais, o ritmo de viagens dos comunicadores é bastante intenso, assim como a participação em momentos formativos e espaços políticos, tanto externos quanto internos.

Entre as atividades frequentemente executadas pelo eixo estão: produção de *releases* e notícias; orientação dos meios de comunicação de massa; formações com estudantes, agricultores e comunicadores populares; produção, gravação e edição de programa de rádio; atualização do site institucional e de Facebook, Instagram e YouTube; coberturas jornalísticas; organização de eventos; produção de peças publicitárias; produção, gravação e edição de vídeos; revisão de materiais didáticos; acompanhamento de trabalhos gráficos;

e produção de boletins informativos impresso e digital (*newsletter*). Os comunicadores consideram como três atividades básicas ou fixas do setor, realizadas rotineiramente, a produção do programa de rádio e a alimentação do site e das redes sociais on-line.

Estratégias relacionadas às mídias digitais no Irpaa

A produção de conteúdo para mídias de suportes digitais está entre as atividades “fixas”, descritas pelos comunicadores do eixo. O site institucional, *e-mail*, redes sociais on-line (Facebook, YouTube, Instagram), WhatsApp e o boletim informativo em formato *newsletter* são as plataformas utilizadas pelos profissionais. Não existe um planejamento de comunicação específico para as mídias digitais, com determinação de produção de conteúdo, formatos e periodicidade. A única meta estabelecida explicitamente é a atualização diária no site institucional, o que reverbera na alimentação da *fanpage* e do perfil do Facebook, já que todo conteúdo postado no site também é direcionado para esta rede social. O trabalho com essas novas mídias se dá muito a partir das demandas diárias e do *feedback* das experiências do eixo com as TIC, como explica CII (informação verbal, 2019), “é um engatinhar a todo instante. A gente vai aprendendo com a prática, o que é que não dá certo, o que dá certo, a partir de experiências que a gente tem”.

Dentro do universo das mídias digitais, boa parte do trabalho dos comunicadores do Irpaa está voltada para as redes sociais on-line. A primeira rede que a instituição passou a fazer parte foi o Facebook, em 2011. Nela o Irpaa mantém um perfil, criado primeiro, e uma *fanpage*. De acordo com CII, o eixo mantém os dois espaços, perfil e página, por entender que são diferentes e abarcam públicos e alcances distintos. Sobre as redes sociais on-line utilizadas pelo Irpaa, o Quadro 2 apresenta o histórico de inserção nestes espaços e alcances de público. A entidade também possui um perfil no Twitter, mas que não é atualizado desde agosto de 2012.

Quadro 2 – Redes sociais on-line do irpaa

REDE SOCIAL	HISTÓRICO	AUDIÊNCIA
Perfil do Facebook	2011	4.983 amigos
Página do Facebook	2014	5.135 seguidores
Instagram	2015	1.805 seguidores
YouTube	2013	444 inscritos
Twitter	2011	149 seguidores

Fonte: Elaboração própria (2019).

Os comunicadores do Irpaa apontam que, com a popularização das TIC e das mídias digitais, a rotina de produção do eixo ganhou outra dinâmica. Anteriormente, o trabalho era direcionado principalmente para produção radiofônica e o site. Essas mudanças no trabalho dos comunicadores vão desde a produção de informação, passando pelos canais de distribuição até a interação com o público. No que tange à produção de conteúdo, os entrevistados relatam que têm de lidar agora com a dinâmica de produzir e divulgar imediatamente. Para isso envolve-se uma série de fatores, como a disponibilidade de internet no local da cobertura jornalística, por exemplo – o que nem sempre disponível é possível – e a agilidade do trabalho profissional. Esse novo contexto tem feito com que os comunicadores experimentem novas linguagens e adaptem aquelas que já utilizavam.

Fazem parte da rotina agora, mesmo que de forma pontual – geralmente quando ocorrem eventos estratégicos para a instituição –, as transmissões ao vivo no Facebook e Instagram, as chamadas *lives*. A própria compreensão da concepção de vídeo por estes profissionais foi alterada. Desde os primeiros anos do Irpaa a produção audiovisual, principalmente aquela com fins didáticos (ex.: vídeo sobre criação de galinhas), é uma prática rotineira. Com a inserção das novas mídias, a produção de vídeo ganhou outro caráter: deixaram de ser apenas longos e educativos, mas também são produzidos vídeos curtos e de finalidade mais informativa.

O trabalho com imagem, fotos e artes gráficas tem sido priorizado como linguagem para as redes sociais. Através da própria experiência com a audiência on-line, os comunicadores têm percebido que conteúdos, baseados principalmente em textos, não atraem o público e diminuem a interação. A partir disso, eles têm investido em publicações que exploram bastante a imagem, a exemplo dos *cards* constituídos por fotos e a frase de uma pessoa sobre determinado tema. “*A gente tem o trabalho estratégico muito com a imagem né, a gente busca muito isso com a imagem*” (CI3, informação verbal, 2019).

Na produção de conteúdo jornalístico (*releases*, reportagens para site e programas de rádio), as mídias digitais também têm provocado mudanças na rotina dos comunicadores, principalmente no que diz respeito à fase de apuração de informações. CI2 destaca que tem havido demandas de produção de matérias à distância, quando um dos comunicadores não consegue estar em uma comunidade ou atividade/evento. WhatsApp é a plataforma digital que mais dá suporte para essas atividades. Antes do WhatsApp, os comunicadores faziam esse tipo de produção utilizando o telefone, o que cumpria a demanda de informação para os textos do site, mas não garantia sonoridade para o programa de rádio, função que o aplicativo de mensagem instantânea permite com maior praticidade.

O Irpaa possui diversos grupos no WhatsApp, a exemplo de um geral composto pelos colaboradores da instituição, outros de acordo com os projetos desenvolvidos pela entidade e até dos próprios eixos temáticos. Entretanto estes canais não são institucionais. Nesses grupos informais, os comunicadores acabam descobrindo pautas e trabalham em cima delas, o que facilita o trabalho. Por outro lado, eles relatam que o grande volume de informações nesse aplicativo dificulta o acompanhamento dos fatos e filtragem das informações que poderiam render pautas e conteúdo.

Como canal institucional no WhatsApp há apenas um número de contato que é gerenciado pelo eixo da comunicação. Este canal

de informação tem trazido possibilidades inexistentes até então, a exemplo da interação com os ouvintes do programa radiofônico. Como o programa é gravado na entidade, não havia divulgação de número de telefone para os ouvintes entrarem em contato. Agora, através do WhatsApp, é comum essa interação dos ouvintes, que entram em contato para pedirem “alôs” no programa e divulgação de informações.

Com relação à distribuição do programa de rádio produzido pelo Irpaa e veiculado em dez espaços radiofônicos, as mídias digitais facilitaram a divulgação desse material. Há cerca de quatro anos o programa era gravado em CD e enviado, toda semana, através de carros de linha, para as rádios comunitárias do território. Atualmente, o “Viva bem no Sertão” é disponibilizado na plataforma pCloud e o link do programa neste site é enviado por e-mail para as rádios. O programa de rádio também pode ser ouvido e baixado no site do Irpaa.

No âmbito das formações de comunicação realizadas pelo Irpaa, a temática das mídias digitais também está inserida, tanto na parte prática quanto na teórica, sendo muito mais intensa nesta última. Aliado ao debate sobre a comunicação comunitária, direito à comunicação e democratização das mídias, os comunicadores também refletem nesses espaços sobre o papel das mídias sociais. Na parte prática destas formações, a utilização das mídias digitais está voltada praticamente para o uso dos celulares e *smartphones* e os recursos que eles oferecem na produção de fotos, vídeos, gravação de áudio, edição de conteúdo e acesso às redes sociais on-line. “*Onde a gente chega as pessoas têm celular que tem câmera, que grava voz, tira foto e que muitas vezes suporta um pequeno editor de vídeo*” (CII, informação verbal, 2019).

ANÁLISE DAS ESTRATÉGIAS DE COMUNICAÇÃO

Castells (1999) aponta que estamos vivenciando um momento de intervalo da história, caracterizado por uma nova estrutura social e uma nova economia. Fruto deste processo são as novas mídias, as chamadas mídias digitais ou mídias sociais. Esses novos meios romperam com a hegemonia dos veículos massivos e estão proporcionando novas formas e novos desafios, no ato de comunicar. Na sociedade em rede, descrita por Castells (1999), o modelo de desenvolvimento do informacionalismo atinge a todos, mesmo que em estágios diferenciados. No campo da extensão rural, mais precisamente na comunicação (objeto de estudo desta pesquisa), percebemos que as mídias digitais ainda são consideradas uma realidade muito nova e que a apropriação e o uso delas é algo recente. De forma geral, os dois setores de comunicação estudados fazem uso semelhante dessas mídias, concentrando a produção de conteúdo para as redes sociais on-line, plataformas emergentes dos processos de sociabilização atuais. Contudo CAR e Irpaa utilizam algumas estratégias diferenciadas, como apontadas a seguir.

Tanto a CAR quanto o Irpaa possuem site institucional, fazem uso da rede social on-line Facebook e do aplicativo de mensagem instantânea WhatsApp. A CAR ainda possui conta no Flickr e o IRPAA utiliza o YouTube e produz um boletim em formato de newsletter. Na CAR, a produção de conteúdo para essas mídias é pensada por uma pessoa específica e segue um planejamento, composto por um calendário de datas de publicações. Na empresa pública há ainda uma separação entre o conteúdo que é divulgado no site e o das redes sociais. No Irpaa, a produção para as mídias sociais não segue um planejamento específico e parte muito do dia a dia, da experiência cotidiana e das habilidades/afinidades de cada profissional, já que todos os integrantes do eixo participam da produção. Os comunicadores da ONG, diferente da SDR, não fazem a distinção do conteúdo que vai para o site e para as redes.

Percebe-se que as mídias digitais fazem parte da realidade e da rotina produtiva dos setores, ocupando, sobretudo, bastante espaço no que diz respeito à produção da comunicação. As mídias sociais provocaram mudanças na rotina do eixo de comunicação do Irpaa, proporcionando a interação com novas plataformas, e também com o seu público. Em relação ao rádio, por exemplo, observa-se que houve a convergência midiática deste veículo com o WhatsApp e o pCloud, o que ampliou o contato com os ouvintes e facilitou a produção de conteúdo. Com relação às estratégias de comunicação das mídias sociais voltadas para o público rural, observa-se que nas duas instituições não há produção direcionada. Na CAR já há a percepção de que o público da SDR está concentrado no WhatsApp, mas ainda não foi desenvolvido um trabalho específico para atingi-lo.

Fotografias e artes gráficas têm sido uma opção comum das duas instituições. O Irpaa também tem experimentado a linguagem audiovisual de uma outra forma com o “ao vivo”, e CAR se dedicado às “oportunidades” da internet com conteúdo *memético* e associação com influenciadores digitais. Nos dois casos, a escolha por uma ou outra linguagem parte da avaliação da recepção do público, do que está dando resultado positivo (engajamento). Em uma rede social, ressalta Recuero (2017, p. 10), a posição dos atores é produto e produtora de interações, ou seja, “a rede influencia e é influenciada pela posição de seus usuários”. Todos os profissionais entrevistados relataram que é tudo muito novo, que estão “fazendo-aprendendo”, e que é necessário se aprofundar e se formar na área, assim como um trabalho mais dedicado às novas mídias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A comunicação nas entidades CAR e Irpaa é oriunda de naturezas diferenciadas, mas elas trabalham com o mesmo público e, às vezes, em parceria. Entretanto no que tange às estratégias de comunicação relacionadas às mídias digitais, não há trabalhos específicos

direcionados ao público rural, sobretudo àquelas difusionistas. Público este em que o acesso às TIC deve crescer nos próximos anos. Dentro do trabalho com as novas mídias, o que mais têm se aproximado desse público de forma direta são as formações de educação, desenvolvidas principalmente pelo Irpaa.

As redes sociais on-line Facebook e Instagram despontam como as plataformas em que os profissionais mais se dedicam e buscam produzir conteúdo. O aplicativo de mensagem instantânea WhatsApp, e a sua forma de comunicação direta emerge como um meio que deverá ser trabalhado intensamente no futuro próximo. Em relação a essas mídias, o uso da imagem, como fotografias e artes gráficas, são as estratégias mais utilizadas e as que produzem mais engajamento com o público.

As mídias digitais provocaram mudanças significativas na rotina de trabalho dos profissionais de comunicação, que vão desde a facilidade em obter e divulgar informações à dificuldade de lidar com o grande volume e a instantaneidade dos dados. Os profissionais ainda estão se adaptando a essas mudanças e buscando compreender esse universo das mídias sociais. Há a carência de formação específica nesta área. As mídias digitais no campo da extensão rural é uma temática ainda pouco estudada na academia, mas que merece mais atenção, uma vez que estamos imersos em uma nova estrutura social em que as TIC são pilares.

REFERÊNCIAS

CASTELLS, M. *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 1999. (A era da informação: economia, sociedade e cultura, 1).

FIGUEIREDO, C. Algoritmos, subsunção do trabalho, vigilância e controle: novas estratégias de precarização do trabalho e colonização do mundo da vida. *Revista Eptic*, São Cristóvão, v. 21, n. 1, p. 156-172, jan./abr. 2019.

LE MOS, A.; LEVY, P. *O futuro da internet: em direção a uma ciberdemocracia planetária*. São Paulo: Paulus, 2010.

MARTINO, L. M. S. *Teoria das mídias digitais: linguagens, ambientes, redes*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2015.

RECUERO, R. *Introdução à análise de redes sociais on-line*. Salvador: Edufba, 2017.

SANTAELLA, L.; LEMOS, R. *Redes sociais digitais: a cognição conectiva do Twitter*. São Paulo: Paulus, 2010. (Coleção Comunicação).



Softwares livres e políticas culturais no Brasil:

o caso do Mapa Cultural

Claudio Luis Camargo Penteado¹

Luana Hanae Gabriel Homma²

Lucca Amaral Tori³

Jana Tiemi Gabriel Homma⁴

-
- 1 Doutor em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Professor no Centro de Engenharia, Modelagem e Ciências Sociais Aplicadas da Universidade Federal do ABC (Cecs-UFABC). E-mail: claudio.penteado@ufabc.edu.br.
 - 2 Doutoranda e bolsista pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Humanas e Sociais da UFABC. E-mail: luana.homma@ufabc.edu.br.
 - 3 Mestrando no Programa de Pós Graduação em Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades do Núcleo de Estudos das Diversidades, Intolerâncias e Conflitos da Universidade de São Paulo (Diversitas-USP). Bolsista pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). E-mail: lucca.tori@gmail.com.
 - 4 Bacharelanda em Ciências e Humanidades na UFABC. E-mail: janatghomma@gmail.com.

RESUMO

Neste artigo apresentamos uma discussão da importância estrutural e da estratégia do uso de *softwares* livres na gestão de políticas culturais por meio do estudo de caso do Mapas Culturais, *software* de gestão cultural de mapeamento cultural colaborativo. Para produzir este estudo, foram utilizados dados coletados em entrevistas com agentes e gestores de diferentes regiões do país, realizadas pelo LabLivre da Universidade Federal do ABC (UFABC). A partir da análise de três exemplos (Mapa Cultural do Ceará, o Mapa nas Nuvens, do Distrito Federal, e o Londrina Cultura). Pôde-se identificar que o Mapa Cultural, enquanto plataforma de código aberto, permite que estados e municípios tenham uma plataforma versátil, possibilitando o uso e adaptações sem necessidade de desembolso de grandes verbas e pagamento para licenças de uso.

Palavras chave: *Software livre. Gestão cultural. Mapas Culturais. Software cultural.*

ABSTRACT

In this paper, we discuss the structural and strategic importance of using free software in cultural policy management through the case study of the cultural management software Mapas Culturais, a collaborative cultural mapping platform. The data were collected by interviews with agents and managers from different regions of the country and was conducted by LabLivre/UFABC. By analyzing three examples (Mapa Cultural do Ceará, Mapa nas Nuvens (DF), and Londrina Cultura), it was possible to identify that Mapa Cultural as open source software allows states and cities to have a versatile platform, enabling its use and adaptation without the need for disbursement of large amounts and payment for licenses.

Keywords: *Free software. Cultural management. Mapas Culturais. Cultural software.*

INTRODUÇÃO

Com o rápido avanço tecnológico da sociedade contemporânea, principalmente das tecnologias de informação e comunicação (TIC), pode-se dizer que vivemos em uma sociedade cada vez mais baseada na cultura do software (MANOVICH, 2013). Por mais importante que seja, o software mantém sua relevância pouco reconhecida, muitas vezes permanecendo oculto para seus usuários. Em uma sociedade em que a informação passa a ser matéria-prima (CASTELLS, 2016), o uso de *softwares* se torna elemento estrutural em diversas atividades humanas, estando presente também na área da cultura, em sua produção, criação, difusão, compartilhamento ou, ainda, na gestão de políticas culturais, sendo estes fatores estratégicos para a produção e gestão cultural. A escolha de determinados *softwares* pode trazer diversos impactos para os agentes e gestores públicos de cultura. Observando a complexidade dos usos dos *softwares*, tanto de forma estrutural quanto estratégica nos campos da cultura, nota-se um importante debate entre as diferenças de uso do software proprietário e do software livre. A partir da discussão sobre softwares livres, gestão pública e produção cultural, este artigo busca compreender como os softwares livres podem contribuir para as políticas

culturais, tendo em conta especificamente o Mapas Culturais, um software livre desenvolvido com base em uma parceria entre gestão pública e o Instituto Tim, apropriado por diversos municípios e estados. Busca-se compreender como essa apropriação se dá pelos diferentes níveis governamentais e quais as implicações e potencialidades da utilização de uma ferramenta livre para a gestão pública de cultura.

O Mapas Culturais foi desenvolvido em 2013 pelo Instituto TIM com a Secretaria Municipal de São Paulo como ferramenta de gestão cultural: uma plataforma de mapeamento cultural colaborativo, em que qualquer pessoa pode cadastrar espaços, agentes, eventos, entre outros. Sendo um software livre, pode ser apropriado por qualquer pessoa com conhecimento de programação, possibilitando alterações no código-fonte de acordo com as próprias necessidades e realidades, sem custo de aquisição de permissão. O Mapas é colaborativo desde seu desenvolvimento até sua utilização, inclusive no modo como se alimenta a ferramenta, uma vez que possibilita que qualquer pessoa envolvida em atividades culturais da localidade se cadastre autonomamente no mapa enquanto agente cultural.

Este artigo é resultado das pesquisas referentes a softwares e cultura no Brasil realizadas pelo Laboratório de Tecnologias Livres da Universidade Federal do ABC (LabLivre-UFABC) e pelo Ministério da Cultura (MinC)/Secretaria Especial de Cultura do Ministério da Cidadania.⁵ A primeira etapa, realizada em 2016 e 2017, consistiu em um mapeamento dos softwares usados por produtores culturais, por meio de um levantamento on-line via sites de download, questionários e entrevistas semiestruturadas com produtores culturais. Foram realizadas 110 entrevistas com produtores, realizadores, artistas e agentes públicos e privados do campo da cultura, em dez capitais e no Distrito Federal, distribuídas entre as cinco macrorregiões brasileiras, que buscaram compreender a influência

.....
5 Desde 2019 a Secretaria Especial de Cultura está vinculada ao Ministério do Turismo, e não mais ao Ministério da Cidadania.

dos softwares na gestão, produção e divulgação, e indicaram a relevância “invisível” do software no cotidiano da produção cultural (apesar de quase todos usarem softwares em suas atividades, poucos citaram seu uso antes das perguntas diretas sobre eles). Outro tema relevante nas entrevistas com os agentes foi a importância dos editais de fomento, sendo pontuada a dificuldade de participar destes, principalmente pela burocracia e pelos custos da documentação. Essas informações e um estudo da produção acadêmica no campo de políticas culturais (BITTENCOURT; SOUZA, 2019) evidenciaram questões para uma segunda etapa da pesquisa realizada em 2018. Por meio de diversas frentes se buscou chegar a uma tipologia de concepções, modelos e normas de criação, desenvolvimento e uso das TIC voltadas à gestão cultural nas três esferas de governo (federal, estadual e municipal), bem como do aprimoramento das tecnologias de software de gestão cultural usadas pelo MinC. As entrevistas realizadas nessa segunda etapa com gestores de cultura de nove estados e quinze municípios brasileiros buscaram traçar um panorama sobre a gestão cultural no Brasil e serviram de base para a realização deste artigo. Foram contempladas as cinco regiões do Brasil em entrevistas semiestruturadas, realizadas presencialmente, gravadas em áudio e transcritas integralmente. O artigo está dividido em quatro partes: após esta breve introdução, o texto apresenta uma discussão sobre a relação entre software livre e política cultural; o funcionamento do Mapas Culturais e a identificação do uso pelas gestões de cultura são discutidos na terceira seção. Em sequência são apresentados três exemplos de usos e alterações da plataforma: o Mapa Cultural do Ceará (Secretaria de Cultura do Ceará), o Mapa nas Nuvens (Secretaria de Cultura do Distrito Federal) e o Londrina Cultura (Secretaria Municipal de Cultura do município). Por fim, apresentam-se as considerações finais sobre a importância do uso de softwares livres para a gestão de políticas culturais.

SOFTWARE LIVRE E POLÍTICA CULTURAL

Elemento sociotécnico fundamental para a intensificação da globalização como um todo e na perspectiva cultural em específico, o desenvolvimento das novas tecnologias digitais, principalmente com o computador e as redes digitais, alterou a dinâmica e as práticas sociais. Na década de 1990 a internet (baseada na cultura da liberdade) começou a se popularizar com o advento de novos aplicativos organizados por remissões horizontais e assim, com o tempo, o número de navegadores foi aumentando, resultando em uma quantidade crescente de usuários e criando uma teia mundial (CASTELLS, 2016).

No início dos anos 2000 a maioria das mídias haviam se tornado “novas mídias” e, nesse sentido, disseminou-se para milhões de pessoas a possibilidade de escreverem seus próprios blogs, colocarem suas fotos e vídeos nas redes, compartilharem diferentes sites, além de usarem ferramentas gratuitas de edição de mídias que em um período anterior teriam custado dezenas de milhares de dólares (MANOVICH, 2013). Em relação a essas inovações, Manovich (2013) diz que estamos em um mundo de permanente transformação, não mais definido pelas máquinas das indústrias pesadas, mas pelo software, que está sempre se transformando. A sociedade contemporânea pode ser considerada como a sociedade de software, e nossa cultura pode ser denominada cultura de software, “porque o software, hoje, desempenha um papel central na formação de ambas e muitas das suas estruturas imateriais que formam a ‘cultura’” (MANOVICH, 2008 apud SILVEIRA, 2012, p. 68).

Uma das mais importantes noções nos estudos de software está no chamado software cultural, ou seja, aqueles que fazem parte de um subconjunto que permite a publicação, a criação, o acesso, o compartilhamento e a remixagem tanto de textos quanto de sons e imagens: “São utilizados profissionalmente, mas estão cada vez mais presentes no cotidiano das pessoas. A maioria das pessoas

do Ocidente utilizam todos os dias um software cultural para realizar algo de seu interesse ou necessidade” (SILVEIRA, 2012, p. 68), embora possam não perceber. Manovich (2013, p. 2) diz que as humanidades deveriam dar mais atenção a essa questão, pois: “salvo algumas áreas culturais de trabalhos manuais ou belas artes, o software substitui uma vasta matriz de tecnologias de aspectos físicos, mecânicos e eletrônicos utilizados antes do século XXI para criar, armazenar, distribuir e acessar artefatos culturais”.

O termo software cultural foi cunhado por Balkin em 1998, que o considera uma ferramenta de ferramentas, mas, “Ao contrário de martelos e pregos, as ferramentas de compreensão tornam-se parte do nosso aparelho de entendimento, o que para Balkin pode torná-las parte daquele que as utiliza” (SILVEIRA, 2012, p. 68). O software cultural seria uma ferramenta de compreensão, uma vez que acaba nos constituindo, moldando não só nosso modo de fazer, mas também nossa visão e compreensão (SILVEIRA, 2012).

Como a cultura está em tudo, em uma perspectiva antropológica, ela não poderia estar fora disso, desde as culturas tidas como mais tradicionais até principalmente a cultura digital, audiovisual e da música, que tem os softwares culturais como imprescindíveis. Pode-se dizer que os softwares, nos seus mais diversos formatos e aplicações, condicionam a cultura, assim como também são condicionados por ela (LABLIVRE, 2019). Para muitos, o software continua invisível, mesmo sendo a base de sustentação para se conseguir realizar boa parte das possibilidades que o digital nos dá. Pode-se então dizer que: “todos os sistemas sociais, econômicos e culturais da sociedade moderna funcionam com o software. O software é a cola invisível que une tudo” (MANOVICH, 2013, p. 8). Considerando a importância do software na sociedade contemporânea, é possível diferenciar duas grandes bases de software: livres e proprietários. Os livres se caracterizam pela livre apropriação do código de programação, sendo possível identificar quatro liberdades que o caracterizam: de uso, de cópia, de modificação e de

redistribuição (SILVEIRA, 2004). O presidente da Free Software Foundation, Richard Stallman, parte de uma comparação com uma receita de bolo para explicar os softwares: estes são conjuntos de instruções, enquanto o computador seguiria tais instruções (SILVEIRA, 2004). Silveira (2004, p. 9) faz uma provocação: “Imagine se as pessoas fossem impedidas de trocar receitas? Ou se fossem proibidas de melhorar a receita que conseguiram de sua mãe e do seu vizinho?”. Tais questionamentos podem parecer exagerados, mas deve-se observar que tanto uma receita quanto um software são, em essência, um conjunto de informações para se executar uma função.

Nesse sentido, um software proprietário tem seu modelo de desenvolvimento e de distribuição fundamentados em licenças restritivas de uso. Ainda tendo como base a analogia da receita, seria como se um bolo fosse entregue ao consumidor sem ter sua receita revelada, “pois as pessoas estariam impedidas de modificar e redistribuir aquela receita” (SILVEIRA, 2004, p. 10).

O modelo do software proprietário é aquele que esconde os algoritmos (as informações) que o compõem, mesmo que estes sejam compostos por conhecimentos que foram acumulados pela humanidade. Assim: “a indústria de software proprietário se direcionou para tentar bloquear e evitar que o caminho de seu desenvolvimento fosse semelhante ao desenvolvimento do conhecimento científico” (SILVEIRA, 2004, p. 10). Quando um usuário compra um software proprietário, ele não adquiriu o produto em si, mas sua licença de uso, uma vez que “a propriedade do software continua com a empresa que o desenvolveu” (SILVEIRA, 2004, p. 10). Este é, então, o modelo econômico de base comercial em relação ao software e que se tornou hegemônico (apesar da vastidão de softwares livres existentes).

Os softwares estão em constantes atualizações para atender às mudanças sociais e tecnológicas. O software proprietário, ao controlar o código-fonte, deixa os usuários reféns das empresas

detentoras das licenças. Já os softwares livres, que são desenvolvidos constantemente de forma descentralizadas pelas comunidades de desenvolvedores, permitem que os usuários sempre possam usar as versões mais atualizadas e, caso tenham conhecimento técnico, fazer eles mesmos uma adaptação ou melhoria para atender as suas demandas (SILVEIRA, 2004).

Considerando que vivemos em um momento em que os programas de computador se tornaram indispensáveis ao nosso cotidiano cultural, observou-se também o surgimento dos softwares culturais (LABLIVRE, 2019). Conforme citado, tais programas podem estar em um modelo fechado e controlado (proprietário), ou aberto (livre), tendo desenvolvimento a partir de interesses e tendências culturais específicas, podendo ser adaptados, a depender dos agentes culturais (LABLIVRE, 2019). Nesse sentido,

em um contexto dominado por softwares proprietários, os softwares culturais livres surgem como alternativas que contribuem para a ampliação da nossa diversidade cultural e criativa, produzindo alternativas tecnológicas que possibilitam o livre acesso e um constante processo de desenvolvimento e democratização da cultura. (LABLIVRE, 2019, p. 15)

No caso da administração pública também identificam-se vantagens no uso de softwares livres. Do ponto de vista macroeconômico, os ganhos são notáveis, uma vez que se reduz o envio de *royalties* pelo pagamento de licenças de software, inclusive sendo mais viável e sustentável para uma informatização genuína do país; outro ponto é a questão da segurança, uma vez que os softwares de código aberto permitem uma análise mais profunda e ampla, evitando rotinas duvidosas, o que não é possível com os softwares proprietários, com os quais os usuários não controlam o uso das informações inseridas nos sistemas (SILVEIRA, 2004).

Outras questões fundamentais do uso do software livre em administração pública dizem respeito à independência em relação a

fornecedores, não se aprisionando aos modelos dos softwares proprietários (SILVEIRA, 2004). Em muitos casos, uma gestão contrata a licença de uso de um software, por exemplo, para a gestão de acervo de bibliotecas públicas e, em geral, quando termina o contrato, caso não seja renovado, a gestão pública perde os dados inseridos ou precisa pagar novamente para ter acesso a eles.

Por fim, há a dimensão democrática, expressa de duas formas: a primeira se relaciona com a consolidação das tecnologias digitais como meios de expressão cultural, comunicação e transações econômicas. A limitação de acesso passa a ser vista como uma violação dos direitos fundamentais: “em uma sociedade em rede, baseada na comunicação mediada por computador, não é possível concordar que as linguagens básicas dessa comunicação sejam propriedade privada de alguns poucos grupos econômicos” (SILVEIRA, 2004, p. 42). O segundo argumento está associado ao uso inovador, criativo, interativo e cooperativo dos softwares culturais, que deixam de ser apenas terminais para inserção de informações e passam a criar canais de interação nos quais os usuários participam das dinâmicas do próprio software, como o caso do Mapas Culturais, tornando os processos mais abertos e participativos.

Sobre o uso das tecnologias digitais na administração pública voltada à cultura, a gestão do ex-ministro Gilberto Gil (2003–2008) é vista como fundamental, uma vez que foi o momento em que ocorreu uma preocupação explícita em relação à chamada cultura digital no MinC. Nesse sentido, deu-se relevância às possibilidades dos softwares livres e de ativistas da cultura digital, possibilitando a criação de projetos fundamentais como os Blogs de Cultura, a Rede Cultura Viva e os Laboratórios Experimentais de Cultura Digital (LABLIVRE, 2019). Assim, é visível a localização do Mapas Culturais em um trajeto de políticas culturais que buscam maior acesso e divulgação de dados relacionados à cultura no Brasil, bem como o desenvolvimento de uma cultura colaborativa e transparente.

Um importante instrumento baseado em software livre e usado em algumas das secretarias de cultura (municipais, estaduais e até mesmo no âmbito federal) é a plataforma Mapas Culturais, ferramenta que pode ser alimentada tanto pela gestão pública quanto pelos próprios agentes de cultura. Seu uso tem se mostrado crescente pelos gestores públicos, sendo uma de suas qualidades o fato de ser um software livre e facilitar na adaptação da ferramenta a depender dos diferentes contextos (HOMMA; TORI; HOMMA, 2019). Essa plataforma será analisada nas seções a seguir.

POLÍTICAS CULTURAIS E O USO DO MAPAS CULTURAIS

O Mapas Culturais foi desenvolvido pelo instituto TIM em conjunto com a Secretaria Municipal de São Paulo, na gestão do prefeito Fernando Haddad, e incluído mais tarde pelo MinC no Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC).

Sendo o Mapas Culturais uma plataforma em software livre, ele deve se manter a partir da noção das quatro liberdades já descritas anteriormente. Para isso, o(s) criador(es) evidencia(m) um conjunto de regras que condicionam o uso e a distribuição do software da maneira desejada – as licenças. O Mapas Culturais está sob licença AGLP (*Affero General Public License*), o que significa que, além de permitir o compartilhamento e a alteração do código e de todas as suas versões posteriores (que devem estar sob mesma licença), garante a liberdade do uso do software por meio de uma rede em que se disponibilize ao público o código fonte dos programas em questão (GNU OPERATING SYSTEM, 2007).

A plataforma Mapas Culturais tem como objetivo possibilitar que gestores, agentes culturais e pessoas interessadas em cultura possam “conhecer, compartilhar e participar da produção cultural de um território” (INSTITUTO TIM, [201–], não paginado). Ou seja, além de disseminar informações sobre a produção cultural naquele território, a plataforma permite a inserção de dados pelos usuários que realizam o cadastro, aumentando a quantidade de

informação disponível. Possibilita-se não apenas uma maior divulgação das produções culturais, mas também a criação de indicadores, o monitoramento e um planejamento melhor das políticas públicas de cultura, como pontua uma das gestoras entrevistadas: “*um dos principais benefícios dos Mapas é esse, de conseguir estruturar a informação, que é uma coisa que sempre foi muito falha na área de cultura, que é conseguir pensar indicadores, economia da cultura e tudo mais*” (Gestora 1, informação verbal, 2018).⁶

Além disso, o fato de a plataforma ser um software livre possibilita que qualquer pessoa com conhecimentos de programação utilize e modifique as funcionalidades com base nas próprias necessidades e particularidades. Estando sob visão cooperativa de produção de tecnologias, a noção de software livre permite um maior desenvolvimento de ferramentas, uma vez que disponibiliza soluções encontradas por outros programadores do mesmo software, sendo ainda vantajoso financeiramente para o poder público, que não gera gastos em resoluções de problemas já pensadas por outros desenvolvedores:

A ideia do sistema foi tão fomentado de forma a ser software livre, de ter a ideia de redes, que o cara que tenta fechar o código ali, para ele vai ser prejudicial porque acaba, porque, por exemplo, [...] com a ideia do software livre e todo mundo colaborando, a galera do Ceará faz uma melhoria bastante interessante, injetaram recurso, a galera de Pernambuco também faz, então, todo mundo une. (Gestor 2, informação verbal, 2018)

O código-fonte⁷ e as instruções para desenvolvedores estão disponíveis no GitHub, permitindo que não apenas seja utilizada por diversos municípios, estados ou instituições, mas que ainda seja

6 Entrevista concedida por gestores da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará. Entrevistadores: Debora Machado; Luana Homma; Marcus Casasco. Fortaleza, maio 2018. 1 arquivo mp3 (88 min).

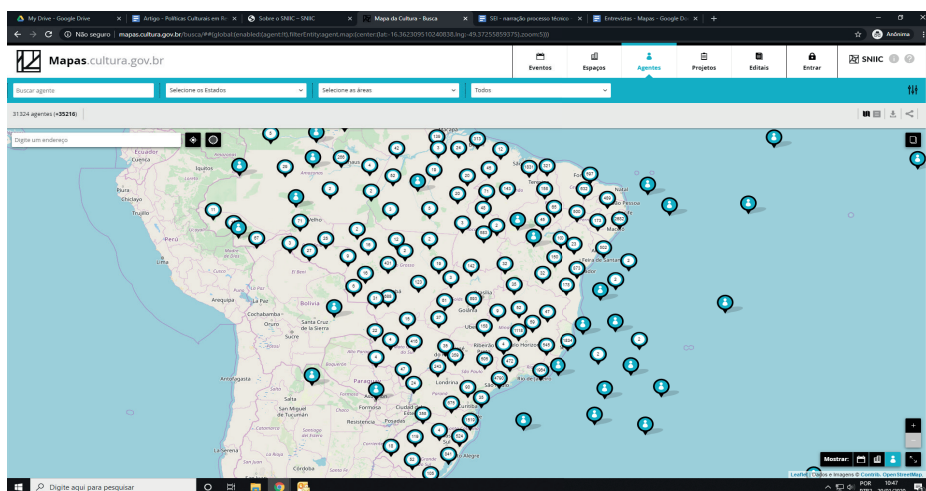
7 Disponível em: <<https://bit.ly/33XJqaP>>. Acesso em: 31 jan. 2020.

modificada de acordo com suas necessidades e possibilidades. O GitHub é uma plataforma de colaboração de códigos abertos que “permite que os desenvolvedores e organizações publiquem seus códigos e colaborem nos códigos publicados pelos outros desenvolvedores” (ROCHA; MARTINS, 2019, p. 162).

O Mapas Culturais passou a ser utilizado em diversos estados e municípios, ajudando-os a alcançar algumas das metas do Plano Nacional de Cultura, criado em 2005 para “orientar o desenvolvimento de programas, projetos e ações culturais que garantam a valorização, o reconhecimento, a promoção e a preservação da diversidade cultural existente no Brasil” (BRASIL, [201-]).

O Mapa de Cultura Federal é composto por cinco seções: eventos, espaços, agentes, projetos e editais. Em cada uma delas é possível utilizar da ferramenta de pesquisa a partir de palavras-chave específicas para cada forma de expressão cultural ou grupo envolvido (audiovisual, cultura digital ou cultura indígena, por exemplo). A partir disso, pode-se navegar pelas regiões do Brasil, observando onde existem resultados que encaixam em determinada busca, ou apenas ver todos os resultados disponíveis na plataforma.

Figura 1 – Apresentação georreferenciada dos agentes cadastrados no Mapa da Cultura federal⁸



8 Disponível em: <<https://bit.ly/39piUYQ>>. Acesso em: 31 jan. 2020.

O primeiro Mapa Cultural, a plataforma SP Cultura, é um dos que possui o maior número de cadastros de eventos (11), espaços (3.278), agentes (55.308) e projetos (2.603).⁹ Inicialmente, vinte bolsistas da Agência Popular Solano Trindade ficaram responsáveis pela coleta de dados para o lançamento da plataforma em 2013, tendo feito “pesquisas e testes preliminares do software no distrito do Campo Limpo, zona sul de São Paulo, possibilitando a primeira leva de inserção de dados na ferramenta” (RIGOLON et al., 2018, p. 25). O Mapas possibilitou ainda que, a partir de 2018, a Secretaria Municipal de Cultura da cidade de São Paulo conseguisse digitalizar a inscrição em editais (RIGOLON et al., 2018).

Além do Mapa da Cultura Federal e do SP Cultura, foram identificados outros 43 mapas de estados, municípios e associações de municípios brasileiros, bem como mapas temáticos do próprio MinC: Museus BR, Mapa das Bibliotecas, Rede Cultura Viva e Pontos de Memória, além do Mapa IberCultura Viva, do programa IberCultura Viva. Algumas das plataformas utilizadas (Mapa da Cultura RS; Mapa Cultural do Tocantins; Lugares da Cultura, do Município de São José dos Campos, SP; O Mapa Cultural SC Amunesc etc.) não estão mais disponíveis ou estão com links quebrados, impossibilitando o acesso.

No geral, os mapas de municípios e estados seguem o mesmo modelo: iniciam-se com a apresentação da plataforma, passando pela exibição da quantidade de Eventos, Agentes, Espaços, Projetos, Oportunidades (havendo variações quanto à existência ou não de alguns destes ou a ordem em que são apresentados) e, por fim, a sessão Desenvolvedores, com um texto-padrão que evidencia as maneiras de interação com o Mapas Culturais (a partir da API/GitHub). Pode-se notar que são poucas as mudanças no código disponibilizado pelo Instituto, o que se condiciona por não haver interesses ou necessidades em realizar alterações e pela falta de equipe técnica qualificada, como indicado em entrevistas.

.....
9 Disponível em: <<https://bit.ly/39pjHZO>>. Acesso em: 31 jan. 2020.

Três exemplos de maiores usos e alterações na plataforma Mapas Culturais a partir das necessidades/possibilidades locais foram identificados neste mapeamento: o Mapa Cultural do Ceará,¹⁰ o Mapa nas Nuvens,¹¹ do Distrito Federal, e o Londrina Cultura.¹² Esses casos serão apresentados com mais detalhes nas seções seguintes.

O Mapa Cultural do Ceará

O Mapa Cultural do Ceará surgiu em 2015 com alterações na plataforma original, sendo feitos também diversos manuais de uso para os agentes culturais (RIGOLON et al., 2018). Nas entrevistas realizadas com gestores de cultura no Brasil, o caso do Mapa Cultural do Ceará foi indicado como exemplo a ser seguido por ao menos duas outras secretarias (do estado de Pernambuco e do município de Londrina). Sua relevância se dá pela centralidade da plataforma nas políticas da Secretaria do Estado, isto é, para participar dos editais os produtores de cultura devem se inscrever no Mapa Cultural do Ceará e, por esta mesma plataforma, realizar a inscrição para o edital em questão. Assim, alguns problemas identificados pelos gestores, como as dificuldades dos agentes de cultura se inscreverem nos editais, são resolvidos pela inscrição diretamente na plataforma, atendendo a um entrave reportado por alguns produtores culturais da dificuldade no processo de participação em editais, por envolver gastos com impressão e envio de documentos. Outra vantagem reportada é a que a inscrição pelo Mapas, de forma digital e simplificada, torna o processo de edital mais eficiente e eficaz, como apontou a gestora da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará: *“A gente já viu, só nesse processo de passar para o digital, o ganho de tempo, também de benefício para o cidadão de conseguir se inscrever, de não precisar de cinco vias de papel e várias coisas.*

.....
10 Disponível em: <<https://bit.ly/3aGCote>>. Acesso em: 31 jan. 2020.

11 Disponível em: <<https://bit.ly/33WNFdi>>. Acesso em: 31 jan. 2020.

12 Disponível em: <<https://bit.ly/2wPgbun>>. Acesso em 31 jan. 2020.

Gastava uma média R\$ 200 para fazer uma inscrição, agora é tudo gratuito” (Gestora 3, informação verbal, 2018).

Contudo a exclusão digital ou dificuldade de acesso, principalmente da parcela mais pobre dos agentes de cultura, é um importante dilema. De qualquer forma, políticas de ampliação de acesso às redes devem acompanhar as políticas voltadas para a cultura digital. A preocupação com a digitalização aparece como fundamental na Secretaria de Cultura do Ceará, uma vez que o órgão possui um setor de governança digital que, desde 2016, se volta para tais questões, trazendo as tecnologias para o planejamento e gestão cultural:

Em 2016, a gente conseguiu minimamente estruturar uma área de governança digital [...] e a gente tem, na medida do possível, todas as dificuldades que uma Secretaria tem, de orçamento, de estrutura, implantar uma política de governança digital. Acho que o primeiro salto que a gente deu, assim mais concreto, foi dar uso aos Mapas Culturais, estruturar [...]. A gente acha o Mapas muito quadrado, mas [...], por exemplo, a gente criou um site de entrada com tutoriais, com vídeos, fazer um pouquinho do processo para deixar mais claro, entendível dentro do Mapas. (Gestora 3, informação verbal, 2018)

A partir dessa preocupação com a chamada governança digital, a Secretaria de Cultura do Estado do Ceará encabeça outros projetos que englobam outras pastas no estado e segue pensando em necessidades no uso do Mapa Cultural, o que é facilitado por este ser um software livre, de código aberto:

Nosso desafio hoje é aprimorar esse ambiente digital e fazer melhor, melhor uso da experiência e tudo. Mas essa parte é só uma dimensão das possibilidades de uso e das possibilidades de qualificar as políticas a partir desse mapa cultural. [...] Nosso próximo desafio agora é criar um portal muito parecido com o que MinC faz hoje, de incentivo, de colocar ali toda a parte de relacionamento

entre os proponentes do projeto, que são apoiados pelo mecenato estadual, que é como se fosse a nossa Lei Rouanet estadual, junto às empresas, a relação da sociedade com o Fundo Estadual de Cultura e as empresas que apoiam. (Gestora 3, informação verbal, 2018)

Apesar da preocupação com a adaptação das plataformas, ainda notam-se algumas questões problemáticas por parte dos produtores culturais. Nas entrevistas realizadas durante o projeto, estes relataram ter o cadastro no Mapa Cultural apenas pela obrigatoriedade apresentada em edital, sendo que, apesar de a entenderem como uma boa plataforma, a utilizam pouco ou acreditam que existam limitações:

[...] eu só participei do Mapa Cultural do Ceará porque foi uma premissa, foi uma exigência para a gente participar do Edital de Cultura e Artes daqui, antes a gente se inscrevia no Sinf, que era Sistema de Informação Cultural, [...] esse ano eles criaram o Mapa Cultural do Ceará [...]. Sendo bem sincero, eu odeio essa burocracia toda, acho ela toda um saco! Mas eu entendo que o governo cobra caro para poder te dar dinheiro, e o que ele cobra é tua paciência, o teu tempo [...]. E no caso do Mapa Cultural do Ceará, eu achei ele incrivelmente melhor do que o Sinf, certo? Porque ele traz realmente um mapa, porque ele traz a possibilidade de você inserir o teu histórico mesmo. (Produtor 1, informação verbal, 2018)¹³

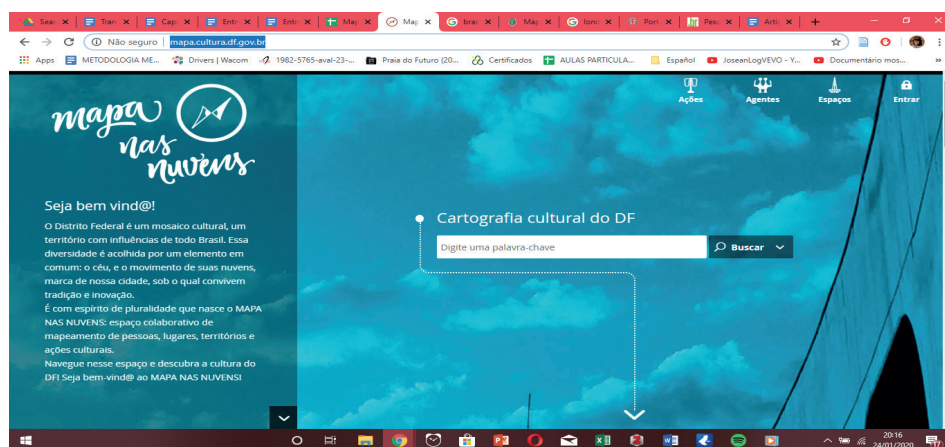
O Mapa nas Nuvens

O Mapa nas Nuvens do Distrito Federal surgiu em 2016, incluindo alterações visuais na plataforma original: a página de entrada possui uma barra lateral fixa com a explicação acerca da plataforma, além disso os ícones foram modificados por ícones relacionados à

.....
13 Entrevista cedida por produtor cultural 1 na área de Livro, Escrita e Leitura. [mar. 2017]. Entrevistadores: Giuliana Fiacadori; Marcus Casasco. Fortaleza, 2017. 1 áudio mp3 (46min.)

Brasília: em “agentes”, o ícone utilizado faz referência ao monumento Dois Candangos, localizado na Praça dos Três Poderes, enquanto o ícone utilizado para “espaços” diz respeito à Torre de TV de Brasília.

Figura 2 – Página inicial do Mapa nas Nuvens¹⁴



Em entrevista realizada com gestora de cultura do governo do DF em 2017, a plataforma foi citada, sendo compreendida no âmbito das outras existentes e pontuando-se como inovação a questão da customização da plataforma, realizada em parceria com o Observatório de Economia Criativa da UnB: “Então a gente pegou o projeto do Mapa e fez a cara do DF nele para que a gente pudesse ter uma atratividade para o nosso público, que são as pessoas do DF” (Gestora 5, informação verbal, 2017).¹⁵ A compreensão dos gestores foi de que a representação gráfica dos Mapas poderia ser alterada para que se tornasse mais atrativa para os usuários. Nesse sentido, a customização se relaciona com o principal objetivo de uso da plataforma, segundo a gestora, que seria o de conhecer os produtores culturais do DF. Ou seja:

14 Disponível em: <<https://bit.ly/2UPUQJc>>. Acesso em: 31 jan. 2020.

15 Entrevista concedida por gestora da Secretaria de Cultura do DF. Entrevistadores: Luana Homma; Lucca Tori; Paulo Souza. Brasília, 2017. 1 arquivo mp3 (26 min).

A gente precisa saber quem a gente é, que a gente não tem isso mapeado fora uma tabela em Excel por conta do sistema de editais da gente, que gera uma tabela de Excel dos projetos que são enviados. Então agora a gente está tentando informatizar um pouco mais esses processos da secretaria. (Gestora 4, informação verbal, 2017)

Apesar de não ter novas funcionalidades, o Mapa nas Nuvens inova ao modificar a apresentação visual da plataforma, o que pode alterar a aderência e a facilidade de uso, especialmente dos cidadãos do DF. Portanto o fato de ser um software livre, que permite tais modificações, é fundamental.

O LONDRINA CULTURA

O Londrina Cultura também surge no ano de 2016 e sua grande diferença em relação aos outros mapas é a criação do aplicativo Londrina Cultura, lançado em novembro de 2018 para dispositivos Android e atualizado pela última vez uma semana depois de seu lançamento. Com mais de 500 downloads, segundo a Google Play,¹⁶ este aplicativo traz informações de eventos e locais (os mesmos cadastrados na interface web).

Neste sentido, o acesso da população é facilitado, uma vez que 56% dos usuários acessam a internet exclusivamente via *smartphone* (as outras versões também têm versão *mobile*, no entanto um aplicativo pode ser facilitador), 40% acessam a internet tanto por telefone celular quanto computador, enquanto apenas os 3% restantes acessam a internet exclusivamente de um computador (COMITÊ GESTOR DA INTERNET NO BRASIL, 2019). Assim, buscou-se resolver uma questão colocada em entrevista com gestor de cultura em Londrina: “*Há uma dificuldade muito grande com a plataforma*

.....
16 Disponível em: <<https://bit.ly/2wGvI5o>>. Acesso em: 31 jan. 2020.

porque ela não tem uma interface amigável para o usuário final” (Gestor 5, informação verbal, 2018).¹⁷

Baseando-se na experiência já relatada do Ceará, a gestão de Londrina, apesar de ainda não realizar o processo via plataforma (o que colocam ser uma meta), coloca como condição para a participação de produtores a existência do cadastro do agente:

nós pretendemos, no que se refere à questão da apresentação de propostas, acontecer por ali. [...] Ainda estão aquém da realidade, os editais que a gente tem lançado. A gente tem passado a colocar como requisito que o proponente esteja cadastrado no Londrina Cultura. (Gestor 5, informação verbal, 2018)

Apesar de o código aberto permitir o uso e alterações de plataformas e funcionalidades, foi possível observar dificuldades estruturais de falta de recursos e de pessoal com conhecimento técnico adequado para efetivar tais possibilidades, ponto colocado por diversos entrevistados. Outra questão levantada é a dificuldade de acesso por parte dos cidadãos e produtores culturais: apesar da busca por ser uma plataforma simples e inteligível.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de ter tido grande centralidade, especialmente nas gestões de Gilberto Gil (2003–2008) e Juca Ferreira (2008–2010), a cultura digital não aparece efetivamente nas preocupações dos gestores culturais dos estados e municípios, conforme verificado nas entrevistas durante a pesquisa. No geral, as tecnologias são pensadas enquanto ferramentas capazes de facilitar processos, mas são poucas as secretarias que têm na composição de suas equipes funcionários preocupados com a inovação digital e que participem efetivamente da elaboração das políticas culturais.

.....
17 Entrevista concedida por gestor da Secretaria de Cultura de Londrina. Entrevistadores: Giuliana Fiacadori; Paulo Souza. Brasília, 2018. 1 arquivo mp3 (35 min).

Como se buscou apresentar neste artigo, o Mapa Cultural é um dos poucos exemplos de softwares livres de cultura que estão sendo integrados nas gestões de cultura, principalmente por meio de incentivos do antigo MinC;¹⁸ enquanto software livre permite que estados e municípios tenham uma plataforma versátil, possibilitando o uso e adaptações sem necessidade de desembolso de grandes verbas e pagamento para licenças de uso. Entretanto ainda existem barreiras para os usuários, principalmente pela dificuldade da compreensão e utilização, e para os gestores, pela falta de pessoal técnico com conhecimento em programação para explorar as possibilidades de adaptações e melhorias da plataforma. Nos exemplos apresentados, todos eles tinham programadores responsáveis por fazer os ajustes no software, destacando-se o grande incentivo na Secretaria de Cultura do Ceará.

Em um país de dimensões continentais, com diversas expressões e identificações culturais, os softwares livres são importantes não apenas por reduzir gastos com licenças, mas por fornecer bases técnicas para que cada localidade ou organização possa adaptar a plataforma já existente às suas necessidades, além de criar possibilidades de desenvolver inovações na gestão. Contudo há necessidade de ampliar o acesso às tecnologias e à capacitação tecnológica dos servidores da cultura, principalmente na área de programação.

.....
18 Com a transformação do Ministério em Secretaria de Cultura em 2019, ocorreu um processo de desincentivo do uso de softwares livres.

REFERÊNCIAS

- BITTENCOURT, L.; SOUZA, P. R. Políticas públicas de cultura no Brasil: revisão e análise da produção acadêmica de 2010 a 2017. In: PELLEGRINI, J. et al. (Org.). *Software e cultura no Brasil: produção, gestão e políticas públicas*. São Bernardo do Campo: KMA, 2019. p. 76-103.
- BRASIL. Ministério da Cidadania. Secretaria Especial da Cultura. Entenda o Plano. *Plano Nacional de Cultura*, Brasília, DF, [201-]. Disponível em: <<https://bit.ly/2JkOL2d>>. Acesso em: 20 jan. 2020.
- CASTELLS, M. *A sociedade em rede*. 17. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2016.
- COMITÊ GESTOR DA INTERNET NO BRASIL. TIC Domicílios – 2018: indivíduos. *Cetic.br*, São Paulo, 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/2wwaVMI>>. Acesso em: 28 jan. 2020.
- GNU Operating System. GNU Affero General Public License. *Free Software Foundation*, Boston, 2007. Disponível em: <<https://bit.ly/2WP4DIK>>. Acesso em: 20 jan. 2020.
- HOMMA, L. H. G.; TORI, L. A.; HOMMA, J. T. G. Cultura, TICs e gestão pública: percepções e perspectivas dos gestores de estados e municípios brasileiros. In: PELLEGRINI, J. et al. (Org.). *Software e cultura no Brasil: produção, gestão e políticas públicas*. São Bernardo do Campo: KMA, 2019. p. 104-127.
- INSTITUTO TIM. Mapas Culturais. São Paulo, [201-]. Disponível em: <<https://bit.ly/2JmITp7>>. Acesso em: 20 jan. 2020.
- LABLIVRE. Software é cultura! In: PELLEGRINI, J. et al. (Org.). *Software e cultura no Brasil: produção, gestão e políticas públicas*. São Bernardo do Campo: KMA, 2019.
- MANOVICH, L. *Software takes command: extending the language of new media*. London: A&C Black, 2013.
- RIGOLON, T. et al. Painel Mapas Culturais: uma experiência de análise de dados. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*, São Paulo, n. 7, p. 21-38, 2018.
- ROCHA, C.; MARTINS, R. A. P. Colaboração aberta e sua relação com a contratação de software na administração pública. In: PELLEGRINI, J. et al. (Org.). *Software e cultura no Brasil: produção, gestão e políticas públicas*. São Bernardo do Campo: KMA, 2019. p. 161-181.

SILVEIRA, S. A. *Software livre: a luta pela liberdade do conhecimento*. São Paulo: Editora FPA, 2004.

SILVEIRA, S. A. Parte III: aspectos da cibercultura. In: PINEZI, A. K. M.; PENTEADO, C. L. C.; SILVEIRA, S. A. *Cultura, tecnologia, redes e espaços de sociabilidade e socialização*. Santo André: Editora UFABC, 2012.

SISTEMA NACIONAL DE INFORMAÇÕES E INDICADORES CULTURAIS. Sobre o SNIIC. *SNIIC*, Brasília, [201-]. Disponível em: <<https://bit.ly/2ULpHXo>>. Acesso em: 20 jan. 2020.



Artigos



Gestão de carreiras criativas: passado e futuro da pesquisa acadêmica

Roberto Guanabara Calasans¹

Eduardo Paes Barreto Davel²

-
- 1 Mestre em Administração pela Universidade Federal da Bahia. Professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia. E-mail: roberto.calasans@gmail.com.
 - 2 Pós-doutorado em Administração pela Nova School of Business and Economics da Universidade Nova de Lisboa (Portugal). Ph.D. em Administração pela École des Hautes Études commerciales de Montreal (Canadá). Professor na Escola de Administração da Universidade Federal da Bahia. E-mail: davel.eduardo@gmail.com.

RESUMO

Os estudos sobre gestão de carreira evoluíram muito em conteúdo, métodos e teorias, mas o principal foco permaneceu na análise da carreira, somente tangenciando as questões de gestão. A produção acadêmica em carreiras criativas ainda é discreta, fragmentada e frágil sobre aspectos de gestão. Essa pesquisa buscou revisar e integrar a produção acadêmica sobre gestão de carreiras no contexto do trabalho criativo. Para isso, foi feita uma revisão das pesquisas acadêmicas publicadas, nacional e internacionalmente, delimitando as principais teorias e dimensões. A análise do material pesquisado permitiu o desenvolvimento de quatro perspectivas para os estudos nesse campo: axiológica, tecnológica, coletiva e social. Os resultados desta análise contribuem para (1) uma melhor compreensão das dimensões de gestão da carreira criativa; (2) a identificação de desafios para estudos sobre esse tema; e (3) uma discussão de orientações para pesquisas futuras.

Palavras-chave: *Gestão de carreiras. Carreiras criativas. Carreira artística. Identidade.*

ABSTRACT

Career management studies have evolved in terms of contents, methods and theories, but its main focus still lies on career analysis and not on its management. Academic production on creative careers is still discrete, fragmented and even more fragile in terms of management. This study reviews and integrates academic production on career management in the field of creative work. Thus, a literature review was conducted on the basis of research nationally and internationally published to identify the main theories and dimensions. For such, we developed four perspectives for the studies in this field of knowledge: axiological, technological, collective and social. Results from that analysis produce (a) a better understanding of the dimensions of creative career management, (b) the identification of challenges for studies on this topic, and (c) a discussion on the guidelines for future research.

Keywords: *Career management. Creative career. Artistic career. Identity.*

INTRODUÇÃO

A gestão de carreiras é um campo de estudos que se desenvolveu com maior força a partir da segunda metade da década de 1970 e tem evoluído constantemente ao longo desses anos. Partindo de um contexto em que a principal preocupação era o seu desenvolvimento dentro das organizações, as teorias sobre carreiras focaram nos principais componentes da carreira e na integração entre os objetivos do indivíduo e da organização (KILIMNIK; VISENTIN, 2014). Com o passar dos anos e o aumento da quantidade de estudos no campo das carreiras, houve mais dispersão. Ocorreu uma migração de temáticas focadas na relação entre o indivíduo e a organização para a análise de fatores pessoais, mais voltados para a vida profissional de uma pessoa ao longo da sua trajetória de vida (ARTHUR; HALL; LAWRENCE, 1989). Dessa mudança de direção surgiram diversas teorias e conteúdos que guiaram os estudos em carreira ao longo dos últimos vinte anos, como as teorias da carreira proteana, sem fronteiras e multidirecionais. Outros temas relevantes são as transições, as âncoras e as metáforas que, dentre outros assuntos, analisam e descrevem os processos e características de uma carreira.

Apesar de toda a evolução em quantidade e temáticas de pesquisa no campo das carreiras, é possível perceber um foco muito mais voltado para a carreira como teoria, seus conceitos, elementos e características. Dessa maneira, identifica-se uma escassez de estudos que analisem os processos e possibilidades de sua gestão, campo que surge como passível de novas contribuições acadêmicas e práticas. Ou seja, o enfoque na gestão da carreira é limitado e quando poucas pesquisas o abordam, o que é considerado de forma implícita é a gestão da carreira de trabalhadores de uma organização feita pela própria área gestão de pessoas da empresa, num contexto em que as pessoas passavam grande parte da vida em uma organização. Mergulhadas no setor artístico e na economia criativa, muitas carreiras não seguem os padrões tradicionais previstos pela maioria das pesquisas em carreiras. As pesquisas que estudam as carreiras criativas ainda revelam uma fragmentação de temáticas e abordagens. Com efeito, a construção de teorias no campo de pesquisa em carreiras criativas é discreta e pulverizada, com determinado desencontro de abordagens. Aproveitando-se das pesquisas já existentes no campo de carreiras, os trabalhos que analisam as trajetórias artísticas ainda enfocam, principalmente, os processos de carreira e não as dinâmicas de sua gestão.

O objetivo desta pesquisa é revisar e integrar a produção acadêmica sobre gestão de carreiras no contexto do trabalho criativo. Para isso foi necessário mapear, selecionar e analisar os principais trabalhos no campo da carreira e de gestão da carreira, relacionando-os com os estudos sobre carreiras criativas. Dessa maneira, há um entendimento dos diversos caminhos que esse campo de pesquisa seguiu no seu desenvolvimento, os impactos que proporcionou nas pesquisas sobre carreiras criativas. Em grande parte do estudo, as pesquisas associam carreiras criativas a carreiras artísticas. Então, criatividade e arte estarão conectados em muitos momentos.

O método utilizado foi o mapeamento, a seleção e a análise das pesquisas existentes e publicadas, nacional e internacionalmente,

que tratam do tema da carreira, da gestão da carreira e da carreira criativa. As buscas foram realizadas nas bases da Sage Publications Journal, Academy of Management, Emerald Insight, Routledge, Periódicos CAPES e Spell. Livros também foram pesquisados nas bases da Amazon, da Estante Virtual e da Library of Congress (Estados Unidos). Foram utilizadas as seguintes palavras-chave: carreira, carreira criativa, indústria cultural, indústria criativa, carreira artística e seus equivalentes na língua inglesa. A partir dessas pesquisas foram selecionados os textos que, após leitura do título e do resumo, apresentaram maior relevância para o alcance dos objetivos propostos por este estudo. Os resultados desta pesquisa delimitam algumas lacunas existentes no campo de estudos sobre gestão de carreiras criativas, apontando para perspectivas futuras da pesquisa acadêmica nesse campo.

GESTÃO DE CARREIRAS: PRINCIPAIS DISCUSSÕES

O termo “carreira” é usado para descrever as experiências de trabalho que uma pessoa desenvolve ao longo da sua vida profissional. O termo carrega múltiplas interpretações e implicações para os indivíduos (ADAMSON; DOHERTY; VINEY, 1998; COLLIN, 2007). Apesar de existirem registros de trabalhos sobre carreiras desde 1937, somente a partir da segunda metade da década de 1970 estabeleceu-se um campo de pesquisa sobre carreiras na área de administração em âmbito internacional (KILIMNIK; VISENTIN, 2014). Esses trabalhos analisaram os componentes das carreiras e a sua ligação com as organizações, através da integração de objetivos individuais e organizacionais.

Na sequência, as carreiras foram estudadas sob diversos aspectos. Para a análise de carreiras foram desenvolvidas teorias e diferentes dimensões foram discutidas. Dentre as principais teorias discutidas, destacam-se: (1) as carreiras tradicionais, que relacionam a trajetória profissional à ascensão hierárquica em uma organização (ALVES, 2012); (2) as carreiras sem fronteiras, caracterizadas pelo

controle do indivíduo sobre os aspectos de sua carreira, que é dinâmica e flexível (BENDASSOLLI; WOOD JR., 2010); (3) as carreiras proteanas, que enfatizam a satisfação pessoal do indivíduo (HALL, 2002); e as carreiras multidirecionais, nas quais ser bem-sucedido não significa crescer hierarquicamente, mas trilhar diferentes caminhos ao longo da vida profissional (ROSA; ZAMPLER; STEFANO, 2017). Dentre as dimensões estudadas, destacam-se as transições de carreira (KILIMNIK; VISENTIN, 2014), as âncoras (SCHEIN, 1993), as relações entre trabalho e vida pessoal (MEIJERS, 1998), as metáforas de carreira (INKSON, 2004), as identidades e as redes de relacionamento (IBARRA; DESHPANDE, 2007).

Como fruto de nossa análise, podemos entender as pesquisas sobre carreira e sua gestão a partir de dois eixos: um mais descritivo e outro mais axiológico. O eixo descritivo refere-se a um conjunto de pesquisas que buscam compreender o processo de carreira, descrevendo suas transições, seus significados, suas metáforas, mas sem se preocuparem com uma intervenção ou gestão da carreira feita pelos indivíduos ou pelas organizações. O eixo axiológico concentra pesquisas que privilegiam a produção de um conhecimento direcionado para a ação e para a preocupação com aspectos de gestão. Ou seja, as pesquisas desse eixo buscam produzir conhecimento que possa ser utilizado pelos indivíduos na gestão de suas próprias carreiras ou na gestão da carreira de outros indivíduos. Esses indivíduos podem ser artistas ou gestores de artistas.

Carreiras como compreensão de um processo: a dimensão da descrição da carreira

O conjunto de pesquisas focadas na descrição do processo de carreira cresceu bastante ao longo dos anos. Este se consolidou como um campo estudado sob múltiplas lentes que buscam, de maneira geral, compreender e explicar como a carreira de um indivíduo é construída e evolui, pelo planejamento e acompanhamento da organização ou pelo direcionamento estabelecido pela própria

pessoa. Assim, torna-se comum analisar a carreira com uma visão de processo, deixando de lado a preocupação com sua gestão.

Tipos e sentidos das carreiras

Tradicionalmente, os estudos sobre carreiras estão voltados para o universo organizacional, focando o desenvolvimento profissional dentro do conceito de emprego e empregabilidade (ALVES, 2012). Nas carreiras tradicionais, a visão do sucesso está diretamente relacionada a fatores como reconhecimento, promoções e remunerações. O crescimento profissional de um indivíduo diz respeito à ascensão na hierarquia de uma organização ao longo da carreira.

A carreira proteana é um conceito que tem como objetivo principal a satisfação pessoal do indivíduo. Estando muito ligado à autonomia e à instabilidade, substitui as relações profissionais de longo prazo pelas de curto prazo (HALL; ZHU; YAN, 2002). Nesse contexto, o sucesso psicológico do indivíduo é a principal orientação de motivação e busca profissional, associado diretamente às esferas profissional, individual e familiar em um único contexto (ALVES, 2012). O conceito de carreiras sem fronteiras, surgido em meados da década de 1990, caracteriza-se pela independência do indivíduo no controle da sua carreira, sua mobilidade profissional, aprendizado e desenvolvimento (ALVES, 2012). Segundo essa abordagem, o trabalho é dinâmico e flexível em termos de locais e horários, podendo ser oferecido em mais de uma organização. Não há estabilidade e o desenvolvimento profissional é horizontal. Nesse contexto, o indivíduo passa por diversas empresas e posições hierárquicas ao longo de sua carreira.

As carreiras multidirecionais vão de encontro às carreiras tradicionais, por serem flexíveis, dinâmicas e abertas a diferentes direções e possibilidades, inclusive de mudança total nos objetivos e metas do profissional. Ser bem-sucedido, nas carreiras multidirecionais, não significa apenas subir na hierarquia, pois existem outros caminhos a serem trilhados (ROSA; ZAMPLER; STEFANO, 2017).

Além disso, outros estudos trabalham com a pesquisa de carreira, tomando como referência o conceito de metáforas (INKSON, 2004, 2007). Por exemplo, nove metáforas-chave podem agir como estruturas para muitas teorias de carreira, o que gera questões específicas. As metáforas-chave propostas por Inkson (2004) são as carreiras como herança, como construção, como ajuste, como ciclo, como jornada, como encontros e relações, como papéis, como recurso e como história. A metáfora limita o pensamento profissional a estereótipos poderosos, mas amplia as visões através da consideração de alternativas e da criação de novas metáforas.

Principais dimensões de estudo da carreira

Diversas dimensões da carreira têm sido estudadas ao longo dos anos. Algumas tiveram mais destaque, seja na quantidade de trabalhos realizados, seja na relevância real de cada tema. Uma dimensão que tem sido bastante estudada há décadas é a transição de carreiras. O trabalho “Career transitions: varieties and commonalities”, de Meryl Reis Louis (1980) é o precursor (KILIMNIK; VISENTIN, 2014). A transição caracteriza-se por ser o período em que um indivíduo está trocando de papéis ou está em busca de um objetivo diferente. Ela seria uma etapa do desenvolvimento profissional e socioprofissional, podendo ser involuntária (demissão, divórcio) ou voluntária (retorno aos estudos, após um tempo afastado) (KILIMNIK; VISENTIN, 2014).

O termo âncora de carreira (inclinação profissional) é usado para designar a autoimagem de uma pessoa em relação aos seus talentos, habilidades, motivos, necessidades, atitudes e valores no que diz respeito ao trabalho (SCHEIN, 1993). Essa autoimagem orienta e influencia a carreira do indivíduo, de maneira que ele não desistirá da sua escolha profissional, ainda que seja forçado a desempenhar outra função (SILVA, 2010). Schein (1996) propõe oito âncoras: competência técnica/funcional, competência gerencial geral, autonomia/independência, segurança/estabilidade,

criatividade empreendedora, serviço/dedicação a uma causa, puro desafio e estilo de vida.

Diversas pesquisas abordam a necessidade de aquisição de habilidades específicas, visando atingir uma identidade de carreira. Essas habilidades são um conjunto de significados que combinam motivação, interesses e competências com papéis de carreira de um indivíduo (MEIJERS, 1998). O posicionamento da identidade está diretamente ligado ao histórico particular, contextos culturais e interacionais em que o indivíduo está inserido (LAPOINTE, 2010). Outras pesquisas tratam da necessidade de mudança de identidade com o objetivo de adequar-se às realidades organizacionais a que está submetido, abordando as mudanças positivas de identidade e suas potenciais implicações na criatividade do indivíduo (HALL, 2002; IBARRA, 2003; IBARRA; BARBULESCU, 2010).

Redes de relacionamento constituem outra dimensão bastante considerada nas pesquisas. Elas são vistas como fundamentais para a construção da carreira, sendo estudadas a partir da maneira com a qual as afetam. São os recursos sociais a partir dos quais as carreiras se moldam (IBARRA; DESHPANDE, 2007). O termo “capital social” é usado para descrever a importância das redes de relacionamento como recurso para compreender as mudanças nas formas de organização (TEMPEST; MCKINLEY; STARKEY, 2004). É fundamental que o indivíduo cultive uma rede de relações, visando a construção de uma imagem positiva no mercado de trabalho, sendo um empreendedor de si mesmo, uma marca (BENDASSOLLI; WOOD JR., 2010).

Carreiras como ação sobre um processo: a dimensão da gestão da carreira

A análise das pesquisas existentes no campo das carreiras demonstrou uma forte tendência a abordar o tema de um ponto de vista descritivo, contemplativo ou retrospectivo. Com efeito, a maior parte dos trabalhos se preocupa em teorizar ou interpretar os componentes ou dimensões da carreira. Quando o objetivo é pensar

em estratégias ativas que justifiquem a utilização dos termos gestão ou administração, são escassas as pesquisas existentes. Essa lacuna é bastante recorrente nas pesquisas encontradas, embora seja possível identificar em alguns campos poucos trabalhos que busquem analisar de maneira dinâmica as estratégias possíveis de aplicação nas carreiras.

Quando se fala de carreiras artísticas, alguns autores se preocupam com esse aspecto, como na utilização das mídias sociais e de novas tecnologias de gestão por artistas independentes na construção da carreira (AMARAL; TARGA, 2017; HAYNES; MARSHALL, 2017). Há também pesquisas que procuram demonstrar os aprendizados que administradores podem obter através da experiência de artistas e atletas (OLIVEIRA, 2011). Essas pesquisas trazem soluções para auxiliar os gestores de carreiras a encontrar caminhos para melhor gerir suas trajetórias profissionais.

Em outras áreas essa realidade se mantém, mas, ainda assim, é possível encontrar alguns trabalhos que tenham a perspectiva axiológica como foco. Há pesquisas que apresentam a elaboração de planos de carreira, por parte das organizações, como instrumento efetivo de gestão integrada de pessoas (DIAS; OSWALDO, 2012). Outras pesquisas sugerem o empreendedorismo tecnológico como opção de carreira na aposentadoria (FREIRE et al., 2014). Embora seja possível encontrar pesquisas que utilizem da perspectiva axiológica para o desenvolvimento de carreiras, elas são, ainda, muito pouco expressivas e representativas na produção acadêmica.

GESTÃO, CARREIRA E TRABALHO CRIATIVO: PESQUISAS EXISTENTES

as carreiras criativas não estão necessariamente ligadas à carreira nas artes (música, teatro, dança, artes plásticas etc.). Na verdade, elas dizem respeito a pesquisas que versam sobre a mobilização da criatividade no dia a dia e no escopo da carreira, seja ela em

organizações artísticas ou não. Elas incluem, por exemplo, trabalhos em agências publicitárias, que se utilizam da criatividade para a criação das suas peças (MCLEOD; O'DONOHUE; TOWNLEY, 2009). Dessa maneira as carreiras artísticas estão inseridas no constructo das carreiras criativas, por também estarem ligadas à necessidade da criatividade no seu escopo profissional.

A evolução dos estudos sobre gestão, carreira e trabalho criativo

Estudos que abordam as carreiras criativas não são um fenômeno recente. É possível encontrar registros deste tipo de trabalho desde o início da década de 1980, no livro *Careers and creativity*, que relaciona carreiras e criatividade nas forças sociais das artes (WHITE, 1980). No contexto da gestão, ainda nessa década (em 1985) foi estabelecido o pressuposto da indústria cultural que define a convergência entre artes, negócios e tecnologia (BENDASSOLLI et al., 2009). Ao longo dos anos, uma série de novos estudos relacionaram conceitos de gestão e carreiras com o trabalho dos profissionais criativos.

Apesar do constante crescimento na quantidade de trabalhos nesse campo, é a partir dos anos 2000 que a pesquisa acadêmica nas indústrias criativas ganha corpo. Se avolumam as pesquisas e os conteúdos estudados. É nesse momento que podemos perceber uma fragmentação de temáticas, que vão desde as várias áreas do campo (por exemplo música, teatro, cinema), quanto de temáticas como os riscos da carreira criativa e o trabalho criativo (MENGER, 1999; TEMPEST; MCKINLAY; STARKEY, 2004). Na produção acadêmica brasileira observa-se esse movimento de maneira ainda mais tardia, a partir do final da década de 2000. Apesar disso, diversos estudos mostram-se relevantes para o campo, analisando tanto a gestão das carreiras como relacionando-as com as principais teorias do campo (BENDASSOLLI; ANDRADE, 2011; TAVARES; PIMENTA; BALASSIANO, 2010).

Assim como nas pesquisas gerais sobre carreiras, no campo específico das carreiras criativas há uma tendência à realização de

pesquisas predominantemente descritivas, em detrimento das axiológicas. Percebe-se claramente uma ênfase na análise de situações e descrição de casos visando relacioná-los às principais teorias e sentidos de carreiras já estabelecidos na produção acadêmica sobre carreiras. Apesar disso, alguns temas se destacam nos estudos sobre carreiras criativas.

Principais dimensões de estudo da carreira criativa

Muitas pesquisas abordam o processo de construção, desenvolvimento e manutenção da carreira de um artista. Embora casos e perspectivas diferentes sejam abordados nessas pesquisas, existem alguns tópicos em comum que são estudados ou citados na maioria delas. Por exemplo, podemos destacar os riscos e as incertezas inerentes à carreira artística, a relação entre amadorismo e profissionalismo e as tensões na relação entre arte e gestão do trabalho criativo. Um tema abordado com frequência em pesquisas sobre carreiras artísticas é a incerteza do mercado de trabalho, em que há constante aumento do emprego e do desemprego, como uma condição de inovação, auto realização e atração (MENGER, 1999). Menger analisa quatro questões principais que implicam diretamente nas carreiras artísticas: o status nos padrões de emprego, as razões da escolha ocupacional, a diversificação do risco ocupacional e o excesso na oferta de artistas. A alta atratividade das ocupações artísticas deve ser equilibrada com o risco de falha e de uma profissionalização malsucedida, transformando empregos não rotineiros em empreendimentos efêmeros (BARLEY, 1989; MENGER, 1999; DUARTE; SILVA, 2013).

A construção das carreiras num ambiente de forças contraditórias, originárias dos laços entre cultura e economia, é analisada por meio da relação entre dois paradoxos: amadorismo-profissionalismo e valorização extrínseca-intrínseca do trabalho. Bendassolli e Wood Jr. (2010) discutem esses paradoxos a partir de entrevistas com artistas e profissionais atuantes nas indústrias criativas, visando contribuir para o entendimento das carreiras sem fronteiras.

Seguindo um caminho similar, pode-se analisar a carreira artística além da noção de uma trajetória individual, enfocando a compreensão de como duas pessoas (um artista e o seu representante) podem sustentar o curso de uma carreira. Essa compreensão suscita, ainda, a definição de carreiras “simbióticas”. É o que acontece na análise das tensões existentes nessa relação entre a gestão da carreira e a arte, no contexto da relação do cineasta espanhol Pedro Almodóvar com o seu irmão e produtor executivo Agustín Almodóvar (ALVAREZ; SVEJENOVA, 2002).

Há pesquisas que focam a carreira artística sob a ótica das principais teorias de carreira. Assim, analisa-se as configurações e os desdobramentos da carreira de artistas, visando a compreensão dos pontos específicos que convergem com as teorias tradicionais de carreira proteana e sem fronteiras (ALVES, 2012). Os estudos de carreira sem fronteiras se desenvolvem, ainda, através de um estudo de caso da trajetória de um indivíduo criativo comprometido com o objetivo de alcançar uma identidade/imagem distinta e autêntica em relação ao tempo e ao público (SVEJENOVA, 2005).

A trajetória artística está diretamente relacionada com as estruturas dos campos de carreira. Por esse motivo demonstra-se, a partir de biografias de músicos do jazz, como o caminho dos artistas é afetado por mudanças estruturais ocorridas nesses campos (KIRSCHBAUM, 2007). Com efeito o conceito de identidade torna-se central, uma vez que ele gera e energiza as artes, tanto para grupos quanto para indivíduos. A produção artística é estimulada e sustentada por um mundo da arte: é moldada sob o comprometimento de e da audiência, seja na identidade individual ou na de grupos sociais (FAULKNER, 2003; FAULKNER; ANDERSON, 2003; WHITE, 1980).

GESTÃO DE CARREIRAS CRIATIVAS:

PERSPECTIVAS PARA O FUTURO DA PESQUISA

Constatamos que os estudos de carreiras em geral passam por diversas transformações ao longo dos anos. Com as carreiras criativas não tem sido diferente, especialmente com as constantes mudanças políticas, sociais e tecnológicas (MAUDONNET, 2015). Essas transformações inauguram frentes de pesquisa significativas, com valor tanto para renovar as pesquisas acadêmicas como para fortalecer a prática dos profissionais das organizações e indústrias criativas. A análise das pesquisas existentes nos conduz a elaborar e propor quatro tipos de perspectivas em gestão de carreiras criativas: axiológica, tecnológica, coletiva e social. Essas perspectivas são orientações para pesquisas futuras na área de gestão de carreiras criativas.

Na perspectiva axiológica, o enfoque da pesquisa recai na construção de conhecimentos sobre gestão de carreiras que permitam aos criativos e seus gestores melhor atuação no planejamento e na ação durante a carreira (gestão de carreiras voltada para a ação). Na perspectiva tecnológica, a preocupação dos pesquisadores se volta para considerar como as mudanças tecnológicas afetam o contexto dessa carreira. Na perspectiva coletiva, as pesquisas se orientam para pensar a carreira como uma gestão de grupo de criativos. A perspectiva social privilegia uma visão do indivíduo criativo e de sua carreira orientados para valores comunitários, associativos e solidários.

A perspectiva axiológica na gestão de carreiras criativas.

Esta perspectiva procura construir conhecimentos sobre a gestão de carreiras que permitam mais atuação de criativos e seus gestores no planejamento e na ação durante a carreira. Ela é voltada para a ação, no sentido prático da gestão, não se resumindo à descrição de um fenômeno ou de uma teoria de carreira. Pesquisas dentro dessa perspectiva analisam as decisões e implicações da gestão,

buscando indicar caminhos efetivos no processo de uma carreira criativa (PINHEIRO et al., 2016). Dessa maneira, há uma busca por conceitos que possibilitem a compreensão da carreira a partir de um contexto de planejamento, tomada de decisão e gestão, tendo a ação como sua principal âncora de conhecimento (AMARAL; TARGA, 2017). Pesquisadores podem mobilizar teorias baseadas em prática (FELDMAN; WORLINE, 2016; GOLSORKHI et al., 2015; NICOLINI, 2013; VAARA; WHITTINGTON, 2012) e em processos (LANGLEY; TSOUKAS, 2017) para entender e propor novas produções acadêmicas sobre o processo, a estratégia e a prática da gestão de carreiras criativas.

A perspectiva tecnológica na gestão de carreiras criativas.

A perspectiva tecnológica leva em consideração como as constantes transformações tecnológicas afetam e se articulam com os contextos da carreira. Há uma obsessão com as mídias eletrônicas por parte da geração X, para quem o *e-business* oferece grandes desafios e oportunidades de novos tipos de trabalho (BARUCH, 2004). Esse diálogo entre o trabalho criativo e as novas tecnologias pode levar a grandes benefícios em vários aspectos, como a sua incorporação em serviços de venda de ingressos, divulgação de trabalhos, estabelecimento e manutenção de redes de relacionamento com pares e público consumidor. Por isso é importante para os profissionais das indústrias criativas estarem constantemente atentos a essas mudanças para que possam com elas lidar de maneira criativa e adequada (MAUDONNET, 2015). O enfoque nas transformações tecnológicas podem abrir caminho para a descobertas de novas dimensões e dinâmicas que animam e conformam as carreiras e suas práticas de gestão.

A perspectiva coletiva na gestão de carreiras criativas.

Essa perspectiva pensa a carreira como uma gestão de grupo de criativos, expandindo o conceito de carreira individual para além de uma pessoa. Ela faz parte de um movimento crescente que enxerga

a liderança em termos da colaboração entre duas ou mais pessoas (CREVANI; LINDGREN; PACKENDORFF, 2007). Essa perspectiva implica pluralidade, que é a influência de múltiplos líderes em situações organizacionais específicas (DENIS; LANGLEY; SERGI, 2012). Pode caracterizar, por exemplo, a gestão de uma banda musical ou de uma equipe de roteiristas de series televisivas, na qual não é a carreira de um único indivíduo que está sendo gerida, mas a de um grupo de pessoas. Apesar de esse ser, talvez, o exemplo mais claro da perspectiva coletiva, diversos contextos criativos podem se enquadrar nela, desde que representem uma coletividade como valor primordial do processo organizativo e criativo. Pesquisas futuras poderão rever a forma de pensar e praticar a carreira e sua gestão como uma prática coletiva. Ou seja, a visão da carreira como atividade coletiva pode modificar drasticamente a visão vigente que se calca predominantemente no indivíduo e em sua trajetória de vida. Então, como seria pensar a carreira e sua gestão a partir da trajetória de vida e de práticas de um coletivo?

A perspectiva social na gestão de carreiras criativas.

A perspectiva social de carreiras criativas privilegia a orientação do criativo para valores comunitários, associativos e solidários (HALL, 2000). Nesse contexto o indivíduo não tem como objetivo principal de sua carreira a conquista de sucesso e/ou a obtenção de altos lucros com o seu trabalho. Ela está relacionada ao pertencimento a uma cultura étnica, racial, linguística, religiosa, regional ou nacional, que forma o indivíduo e direciona a sua carreira em prol da comunidade em que vive (HALL, 1999). Essa realidade visa a construção de carreiras sob visões comerciais comunitárias e sem fins lucrativos, priorizando o desenvolvimento de um grupo social, ou da comunidade em que está inserido (MARKUSEN et al., 2006). Nessa abordagem da carreira criativa, diversos outros setores da sociedade podem se inserir e contribuir para o desenvolvimento desse setor. Essa perspectiva abre novas avenidas de pesquisa para repensar um dos pressupostos básicos da gestão de

carreiras nas indústrias criativas: a carreira é energizada pelas experiências artísticas (arte) e pelas condições econômicas advindas da arte (comércio). No entanto, as dimensões sociais também podem ser fator motivador e mobilizador para estruturar uma carreira que tem a criatividade como eixo. Novas pesquisas nessa linha também podem contribuir muito para gerar outras visões sobre as carreiras criativas e suas formas singulares de gestão.

CONCLUSÕES

Este artigo promoveu um entendimento sobre a relação existente entre as perspectivas descritiva e axiológica nos estudos sobre carreiras e, mais especificamente, sobre carreiras artísticas. A revisão de pesquisas publicadas permitiu identificar e explicar que grande parte dos trabalhos trata das carreiras através de uma visão descritiva, focada nas teorias, seus conceitos, elementos e características. Assim, observa-se uma lacuna significativa no que diz respeito a pesquisas que promovam uma perspectiva pautada pela prática, por processos e estratégias de ação para pensar a gestão de carreiras criativas.

Os principais temas identificados nas pesquisas sobre carreira criativa estão ligados aos riscos e incertezas inerentes desse campo de trabalho e aos dilemas entre arte-gestão. Nesse setor há uma grande instabilidade profissional, com a constante abertura e fechamento de postos de trabalho, numa lógica de gestão por projetos. Com isso, não há espaço para muita acomodação por parte dos profissionais, uma vez que há um alto risco de ficarem desempregados. Além disso, é necessário encontrar formas de conciliar os aspectos artísticos com os de gestão.

Existe ainda uma quantidade relevante de trabalhos que associam as carreiras artísticas às principais teorias de carreira. As mais abordadas são as carreiras sem fronteiras, as âncoras e as metáforas de carreira, que são bastante discutidas num contexto geral das pesquisas, não se restringindo ao universo criativo e artístico.

Ainda que muito estudadas, são também analisadas sob o viés da perspectiva descritiva, deixando pouco conhecimento sobre questões voltadas para a ação.

Como forma de contribuir para o avanço da pesquisa sobre carreiras criativas e artísticas, esta pesquisa desenvolve, discute e propõe quatro perspectivas para o estudo futuro sobre gestão de carreiras criativas: a axiológica, a tecnológica, a coletiva e a social. São orientações para alimentar a discussão de caminhos a serem adotados, investigados e criticados por pesquisadores de carreiras criativas. Indiretamente, ao refletirmos sobre questões de gestão de carreiras criativas estamos refletindo sobre uma dimensão fundamental para o desenvolvimento da economia criativa. Na prática profissional, nossa pesquisa pode auxiliar os artistas, aproximando-os da produção acadêmica que informa suas práticas, permitindo-os vislumbrar percursos e recursos para um melhor planejamento e desenvolvimento das suas carreiras.

REFERÊNCIAS

- ADAMSON, S. J.; DOHERTY, N.; VINEY, C. The meanings of career revisited: implications for theory and practice. *British Journal of Management*, London, v. 9, n. 4, p. 251-259, dez. 1998.
- ALVAREZ, J. L.; SVEJENOVA, S. Symbiotic careers in movie making: Pedro and Agustín Almodovar. In: PEIPERL, M.; ARTHUR, M.; ANAND, N. *Career creativity: explorations in the remaking of work*. New York: Oxford University Press, 2002. p. 183-208.
- ALVES, A. B. Um estudo sobre a jornada profissional do artista e as teorias de carreira. *Pensamento & Realidade*, São Paulo, v. 27, n. 4, p. 71-90, 2012.
- AMARAL, A.; TARGA, P. V. Estudo da construção de carreira internacional aplicando os pilares do framework Scrum. *Revista de Tecnologia Aplicada*, São Paulo, v. 6, n. 3, p. 3-14, 2017.
- ARTHUR, M. B.; HALL, D. T.; LAWRENCE, B. S. (ed.). *Handbook of career theory*. New York: Cambridge University Press, 1989.

BARLEY, S. R. Careers, identity, and institutions: the legacy of the Chicago School of Sociology. In: ARTHUR, M. B.; HALL, D. T.; LAWRENCE, B. S. *Handbook of Career Theory*. New York: Cambridge University Press, 1989. p. 41-65.

BARUCH, Y. *Managing careers: theory and practice*. London: Pearson, 2004.

BENDASSOLLI, P. F.; ANDRADE, J. E. B. Significado do trabalho nas indústrias criativas. *Revista de Administração de Empresas*, São Paulo, v. 51, n. 2, p. 143-159, mar./abr. 2011.

BENDASSOLLI, P. F.; WOOD JR., T. O Paradoxo de Mozart: carreiras nas indústrias criativas. *O&S*, Salvador, v. 17, n. 53, p. 259-277, abr./jun. 2010.

BENDASSOLLI, P. F.; WOOD JR., T.; KIRSCHBAUM, C.; CUNHA, M. P. Indústrias criativas: definição, limites e possibilidades. *Revista de Administração de Empresas*, São Paulo, v. 49, n. 1, p. 10-18, jan./mar. 2009.

COLLIN, A. The meanings of career. In: GUNZ, H.; PEIPERL, M. *Handbook of Career Studies*. Thousand Oaks: Sage, 2007. p. 558-565.

CREVANI, L.; LINDGREN, M.; PACKENDORFF, J. Shared leadership: a postheroic perspective on leadership as a collective construction. *International Journal of Leadership Studies*, Virginia Beach, v. 3, n. 1, p. 40-67, 2007.

DENIS, J. L.; LANGLEY, A.; SERGI, V. Leadership in the Plural. *The Academy of Management Annuals*, Briarcliff Manor, v. 6, n. 1, p. 211-283, jun. 2012.

DIAS, E. A. ; OSWALDO, Y. C. Plano de carreira como instrumento efetivo de gestão integrada de pessoas : relato de consultoria em administração pública. *Caderno Profissional de Administração*, Piracicaba, v. 2, n. 2, 2012.

DUARTE, M. F.; SILVA, A. L. A experimentação do risco na carreira criativa: o caso de mestres da cultura do artesanato cearense. *Revista Eletrônica de Ciência Administrativa*, Campo Largo, v. 12, n. 2, p. 22-38, maio/ago. 2013.

FAULKNER, R. R. *Music on Demand: composers and careers in the Hollywood Filme Industry*. New Jersey: Transaction, 2003.

- FAULKNER, R. R.; ANDERSON, A. B. Short-term projects and emergent careers: evidence from Hollywood. *The American Journal of Sociology*, Chicago, v. 92, n. 4, p. 879-909, 1987.
- FELDMAN, M.; WORLINE, M. The practicality of practice theory. *Academy of Management Learning & Education*, Briarcliff Manor, v. 15, n. 2, p. 304-324, 2016.
- FREIRE, J. R. S.; SANTOS, I. C.; SANTOS, S. A.; CASTRO, A. D. M.; SOARES, D. A. S. R. Empreendedorismo tecnológico como opção carreira na aposentadoria. *Revista de Empreendedorismo e Gestão de Pequenas Empresas*, São Paulo, v. 3, n. 2, p. 94-119, 2014.
- GOLSORKHI, D.; ROULEAU, L.; SEIDL, D.; VAARA, E. (ed.). *Cambridge Handbook of Strategy as Practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- HALL, D. T.; ZHU, G.; YAN, A. Career creativity as protean identity transformation. In: PEIPERL, M.; ARTHUT, M.; ANAND, N. *Career creativity: explorations in the remaking of work*. New York: Oxford University Press, 2002. p. 159-180.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 3 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
- HAYNES, J.; MARSHALL, L. Beats and tweets: social media in the careers of independent musicians. *New Media & Society*, Thousand Oaks, v. 20, n. 5, p. 1-21, 2017.
- IBARRA, H. *Working identity*. Brighton: Harvard Business School Press, 2003.
- IBARRA, H.; BARBULESCU, R. Identity as narrative: prevalence, effectiveness, and consequences of narrative identity work in macro work role transitions. *Academy of Management Review*, Briarcliff Manor, v. 35, n. 1, p. 135-154, 2010.
- IBARRA, H.; DESHPANDE, P. H. Networks and identities: reciprocal influences on career processes and outcomes. In: GUNZ, H.; PEIPERL, M. *Handbook of career studies*. Thousand Oaks: Sage, 2007. p. 268-282.
- INKSON, K. Images of career: nine key metaphors. *Journal of Vocational Behavior*, Amsterdam, v. 65, p. 96-111, 2004.

- INKSON, K. *Understanding careers: the metaphors of working life*. Thousand Oaks: Sage, 2007.
- KILIMNIK, Z. M.; VISENTIN, I. C. Evolução dos estudos internacionais sobre o tema carreira. *Revista de Carreiras e Pessoas*, São Paulo, v. 4, n. 2, p. 204-211, 2014.
- KIRSCHBAUM, C. Careers in the right beat: US jazz musicians' typical and non-typical trajectories. *Career Development International*, Bingley, v. 12, n. 2, p. 187-201, 2007.
- LANGLEY, A.; TSOUKAS, H. (ed.). *The SAGE handbook of process organization studies*. London: Sage, 2017.
- LAPOINTE, K. Narrating career, positioning identity: career identity as a narrative practice. *Journal of Vocational Behavior*, Amsterdam, v. 77, n. 1, p. 1-9, 2010.
- LOUIS, M. R. Career transitions: varieties and commonalities. *Academy of Management Review*, Briarcliff Manor, v. 5, n. 3, p. 329-340, 1980
- MARKUSEN, A.; GILMORE, S.; JOHNSON, A.; LEVI, T.; MARTINEZ, A. *Crossover: how artists build careers across commercial, nonprofit and community work*. Menlo Park: The William and Flora Hewlett Foundation, 2006.
- MAUDONNET, D. L.; JR., T. W. Estratégias de reorientação a carreira musical frente às mudanças tecnológicas e institucionais. In: ENCONTRO DA ANPAD, 39., 2015, Belo Horizonte. *Anais [...]*. Maringá: Anpad, 2015.
- MCLEOD, C.; O'DONOHUE, S.; TOWNLEY, B. The elephant in the room? Class and creative careers in British advertising agencies. *Human Relations*, Thousand Oaks, v. 62, n. 7, p. 1011-1039, 2009.
- MEIJERS, F. The development of a career identity. *International Journal for the Advancement of Counseling*, [Msida], v. 20, p. 191-207, 1998.
- MENGER, P. M. Artistic labor markets and careers. *Annual Review of Sociology*, Palo Alto, v. 25, p. 541-574, 1999.
- NICOLINI, D. *Practice theory, work, and organization: an introduction*. New York: M. E. Sharpe, 2013.
- OLIVEIRA, L. B. Carreiras "exóticas": o que administradores podem aprender com as vivências de artistas, atletas e outros profissionais. *Revista de Carreiras e Pessoas*, São Paulo, v. 1, n. 2, set./dez. 2011.

- PINHEIRO, C. M. P.; BARTH, M.; SILVA, A. C.; SCHOSLER, A. P.; Hey ho let's go, rock gaúcho: análise da gestão da banda Tequila Baby. *Revista Gestão Organizacional*, Chapecó, v. 9, n. 3, p. 36-50, set./dez., 2016.
- ROSA, F. A. S.; ZAMPLER, M. A.; STEFANO, S. R. Tipos de carreira: análise da produção científica. *Revista de Carreiras e Pessoas*, São Paulo, v. 7, n. 1, p. 358-373, jan./abr. 2017.
- SCHEIN, E. *Career anchors: discovering your real values*. Revised edition. San Francisco: Jossey Bass, 1993.
- SILVA, R. O. *Expressão artística popular e carreira empreendedora na indústria criativa cearense: os cordelistas*. 2010. 122 f. Monografia (Graduação em Administração) – Faculdade de Economia, Administração, Atuária e Contabilidade, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2010.
- SVEJENOVA, S. 'The Path with the Heart': creating the authentic career. *Journal of Management Studies*, Hoboken, v. 42, n. 5, p. 947-974, 2005.
- TAVARES, E.; PIMENTA, R. C.; BALASSIANO, M. Carreira sem fronteiras: o exemplo da carreira no futebol. *Revista do Mestrado em Administração e Desenvolvimento Empresarial da Universidade Estácio de Sá*, Rio de Janeiro, ano 10, v. 14, n. 2, p. 57-74, maio/set. 2010.
- TEMPEST, S.; MCKINLAY, A., STARKEY, K. Careering alone: careers and social capital in the financial services and television industries. *Human Relations*, Thousand Oaks, v. 57, n. 12, p. 1523-1545, 2004.
- VAARA, E.; WHITTINGTON, R. Strategy-as-practice: taking social practices seriously. *Academy of Management Annals*, Abingdon, v. 6, n. 1, p. 285-336, 2012.
- WHITE, H. C. *Careers and creativity: social forces in the arts*. Boulder: Westview Press, 1980.



Políticas culturais no Brasil:

o edital Circula Minas e o soft power mineiro

*Thiago Rodrigues Tavares¹
Vanessa Gomes de Castro²*

-
- 1 Doutorando em História pela Universidade Federal de Juiz de Fora (PPG-História/UFJF).
E-mail: thiagor.tavares@yahoo.com.br.
 - 2 Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGCSO/UFJF).
E-mail: vadecastro@hotmail.com.

RESUMO

Este artigo visa refletir sobre as políticas públicas culturais pelo viés do *soft power*, ou “poder brando”, termo cunhado por Joseph Samuel Nye Jr. para definir a capacidade de influenciar os outros a fazer o que se deseja pela atração, em vez da coerção. Nesse sentido, a identidade cultural é um dos elementos que compõem o poder brando de um país, uma vez que o *soft power* possibilita a utilização da produção cultural enquanto elemento de diplomacia e fomento de boas relações externas. Desse modo, será analisado o edital Circula Minas, programa de intercâmbio promovido pelo governo de Minas Gerais, por intermédio da Secretaria de Estado de Cultura, do ano de 2018. Esse edital de fomento à cultura proporciona o estreitamento das relações internacionais, a troca de experiências e a difusão da cultura mineira em diversas áreas.

Palavras-chave: *Políticas culturais. Soft power. Relações internacionais. Minas Gerais.*

ABSTRACT

This paper reflects upon cultural policy based on the concept of soft power, a term created by Joseph S. Nye for defining the ability to influence others into doing what is desired by attraction instead of coercion, “light power”. Cultural identity is one of the key elements that constitute a country’s soft power, since it enables cultural production as an element of diplomacy and a good incentive to international relationships. Hence, the 2018 public notice for Circula Minas, an interchange program promoted by the government of Minas Gerais through the *Secretaria de Estado de Cultura*, will be analyzed. This cultural incentive program provides the approximation of international relationships, an exchange of experiences and the diffusion of the culture of Minas Gerais in many areas.

Keywords: *Cultural policy. Soft power. International relations. Minas Gerais.*

INTRODUÇÃO

Este artigo tem como objetivo principal refletir sobre as políticas públicas de valorização e preservação da cultura, pelo viés do *soft power* – conceito cunhado por Joseph Samuel Nye Jr., no intuito de definir a capacidade de influenciar os outros a fazer o que se deseja pela atração, ao invés da coerção (poder brando). Nesse sentido, a identidade cultural é um dos elementos que compõem o poder brando. Por exemplo, esse poder pode ser exercido através da influência cultural de um país nas relações internacionais. Tal concepção remete à ideia de utilizar a produção cultural do país enquanto elemento de diplomacia e fomento de boas relações externas. A partir dessa formulação, diversas análises buscam compreender as políticas de valorização e preservação da cultura no Brasil, bem como seus reflexos no cenário internacional. Diante disso, este trabalho pretende apontar as possibilidades de fortalecimento do *soft power* a partir de políticas públicas de fomento à cultura, tomando como exemplo o edital Circula Minas (MG), do ano de 2018.

O edital Circula Minas foi um programa de intercâmbio cultural promovido pelo governo de Minas Gerais, por intermédio da Secretaria de Estado de Cultura (SEC), com edições anuais de 2015 a 2018.

O referido edital concedeu apoio financeiro e teve por objetivo a troca de experiências e a difusão da cultura mineira em diversas áreas, dentro e fora do país, o que possibilitou a circulação de produtos culturais e o estreitamento das relações internacionais.

Para este trabalho, realizamos uma breve revisão teórica em relação ao *soft power*; em seguida, analisamos o edital Circula Minas; e, por fim, adotamos a prática metodológica de análise quantitativa dos dados, apresentados em tabelas. Os dados foram obtidos a partir dos resultados do edital Circula Minas de 2018. Assim, reunimos os dados com o resultado dos vencedores dos quatro editais de 2018, observando a quantidade de propostas vencedoras, as cidades de origem e os países de destino, além de verificar as áreas pleiteadas. Desse modo, podemos ter uma perspectiva do potencial do programa.

SOFT POWER

Soft power (poder brando) foi um termo cunhado por Joseph Nye Jr. entre o final da década de 1980 e o início dos anos 1990. O conceito faz parte da teoria das relações internacionais, sendo usado para designar a capacidade de persuasão de governos na esfera geopolítica. Ao observar a política externa dos Estados Unidos, Nye Jr. (2002) argumentou que o país, apesar de ser uma superpotência, hegemônica economicamente e militarmente, deveria buscar atrair os outros países através da cooperação, com o uso do *soft power*. Esse poder representa a habilidade de um Estado de alcançar seus objetivos por meio da influência da atração, em vez da coerção. Desse modo, o *soft power* é caracterizado pelo uso de instrumentos nos âmbitos da cultura e ideologia, diferentemente do “poder bruto” (*hard power*), que parte dos âmbitos da economia, da força militar e do uso de ameaças.

De acordo com Nye Jr. (2004), nos últimos anos, devido a diversas mudanças sociais, políticas, econômicas e culturais, o exercício do “poder” também sofreu várias alterações, como

o contrabalanceamento do uso do poder coercitivo. Como nota Christofolletti (2017, p. 17), para Nye Jr., o sucesso de um ator internacional em assuntos mundiais não dependeria apenas da capacidade de obrigar o cumprimento de uma ordem através da influência econômica ou física do *hard power*, mas também da habilidade de atrair valores admiráveis pelo *soft power*, considerado legítimo, em que a “persuasão” de certos “elementos intangíveis” – tais como instituições, ideias, valores e, claro, a própria cultura – se coaduna com os consagrados “elementos tangíveis, como força e dinheiro”, quase sempre associados ao *hard power*.

Na mesma direção, Ouriveis (2013) nota que o poder brando está diretamente relacionado à credibilidade do país: quanto maior a capacidade de disseminação de poder brando de que dispuser, mais crédito terá perante o sistema internacional. Conforme afirma Nye Jr. (2002), o país que conseguir legitimar seu poder aos olhos dos demais encontrará menor resistência para obter o que deseja. Uma vez que o país conta com uma cultura e uma ideologia atraentes, os outros países se mostram mais dispostos a acompanhá-lo. Nye Jr. (2004) aponta o Brasil, a China e a Índia como países emergentes com potencial para disseminar seu poder brando durante a era da informação global.

O autor é taxativo ao dizer que o *hard power* (poder duro da coerção e do castigo) está aí e perdurará, sendo cada vez mais combinado, contudo, com o *soft power* (poder brando da persuasão e da atração). Com as estratégias que atualmente chama de *smart power* (poder inteligente), Nye Jr. acredita que é possível lidar com os problemas da atualidade, tais como mudanças climáticas, tráfico de drogas, fluxos financeiros, pandemias – tudo que está fora do controle dos governos, que ninguém controla, cujo poder está distribuído de forma caótica. É mediante a cooperação, por meio do trabalho em conjunto, com a habilidade de criar redes, que o *soft power* se torna mais importante para lidar com esse tipo de problema. (NYE JR., 2012) Para Guerardi (2005), tais argumentos

corroboram a relevância do papel de protagonista que a política externa deveria ter na agenda pública dos governos.

Na avaliação de Nye Jr. (2004), o poder brando cresce por três vertentes: 1. a cultura, da qual grande parte está fora do controle governamental; 2. políticas e valores domésticos; e 3. política externa – as duas últimas sob domínio governamental. As estratégias apresentadas por Nye Jr. (2004) são: 1. melhorar a transmissão de mensagens e noticiários (*broadcasting*); 2. ampliar programas de intercâmbio para setores não governamentais, porque a melhor forma de comunicação é boca a boca; 3. aperfeiçoar processos de concessão de visto para estudantes; 4. encorajar estudos no exterior; 5. repensar o papel das forças de paz; 6. desenvolver programas para atrair professores estrangeiros para ensinar suas línguas; e 7. iniciar uma corporação de diplomacia pública para desenvolver fontes de poder brando nos setores privados e sem fins lucrativos.

Nye Jr. (2004) desenvolve diversos argumentos para provar a atratividade da cultura americana. É possível perceber como os Estados Unidos já adotam diversas estratégias de *soft power*, por exemplo, sendo o país que mais atrai imigrantes; que mais atrai estudantes estrangeiros; que tem maior publicação mundial de livros; grande atração de turistas etc. Para Ballerini (2017), o *soft power* se faz sentir sobretudo na cultura. O exemplo mais clássico disso é Hollywood, que, com seus filmes e produtos deles derivados, reproduz um estilo de vida que serve muito bem aos interesses americanos no campo da política e da economia.

Para além dos Estados Unidos, outros países buscam seu espaço e também têm o seu *soft power*. Ballerini (2017), em seu livro *Poder suave*, apresenta o *soft power* na chave do entretenimento e da cultura. O autor utiliza-se do conceito de Nye Jr. para explicar os mecanismos de ação do *soft power* e sua expressão em áreas como música, cinema, artes plásticas, dança e artes visuais. Segundo Christofolletti (2017), Ballerini destaca-se por abordar alguns dos mais conhecidos exemplos do *soft power* contemporâneo, como

o balé russo, as indústrias cinematográficas norte-americana e indiana, a moda francesa, o impacto da cultura japonesa dos mangás, animes e games, as telenovelas brasileiras e mexicanas, alguns gêneros musicais, como a bossa nova e o tango, e até mesmo as artes africana e chinesa.

Assim, concordamos com Gueraldi (2005) quando destaca que nas últimas décadas o Brasil tem exercido o poder brando na medida em que, por exemplo, atrai estudantes estrangeiros (latino-americanos e africanos de língua portuguesa); financia países menos favorecidos para sair de crises econômicas e de governabilidade (como nos casos da Venezuela e da Bolívia); lidera grupos de ajuda humanitária (no Haiti e em tentativa de enviar tropas aos países asiáticos atingidos pelos tsunamis em 26 de dezembro de 2004); e sedia eventos esportivos mundiais, como os Jogos Olímpicos. Além disso, há outras fontes de poder brando que estão fora do alcance do governo.

A cultura é uma fonte relevante de poder brando e corresponde à educação, aos valores, à política, às instituições, museus, teatros, cinemas, esportes etc. (GUERALDI, 2005) Para Nye Jr. (2004), o Brasil é um país com poder brando potencial, que projeta atração por sua vibrante cultura e promessa de futuro, sobre o qual o autor apresenta uma visão positiva. Porém, passados 15 anos, temos uma realidade diferente, uma sensação de mal-estar, devida principalmente aos acontecimentos políticos registrados no Brasil desde 2013. Contudo, ainda há esperança na cultura e na resistência da sociedade civil.

Nye Jr. (2012) faz algumas perguntas: como podemos trabalhar juntos para produzir bens públicos globais, coisas das quais todos nós possamos nos beneficiar? Como definimos nossos interesses nacionais, de forma que não seja um jogo de soma zero, mas de soma positiva? Como produzir bens públicos globais que sejam bons para nós e, ao mesmo tempo, sejam bons para todos? Diante disso, acreditamos que o edital Circula Minas seja um excelente exemplo de

soft power. Nele, o poder é uma soma positiva e o ganho é de todos, como veremos adiante.

Portanto pretendemos analisar o edital Circula Minas (2018), programa de incentivo à cultura, e levantamos a hipótese de que este é um assertivo exemplo de fomento de *soft power*. Como veremos, o edital teve como objetivo financiar viagens dos mais diversos expoentes da cultura mineira para intercâmbios, apresentações e pesquisas em diferentes áreas, cidades, estados e países. Entretanto, tal programa não foi mantido pelo atual governo.

O EDITAL CIRCULA MINAS

Em linhas gerais, o edital Circula Minas foi um programa de apoio ao intercâmbio cultural, cuja primeira edição aconteceu no ano de 2015, a partir de uma demanda recorrente de artistas mineiros, uma vez que muitos alegavam receber vários convites para participar de festivais em outros estados e países, mas não tinham como custear os gastos com a viagem. Assim, o governo do estado atendeu essa demanda com apoio financeiro, custeando parcialmente diversos projetos e incentivando-os para além das fronteiras de Minas Gerais. (NONATO apud FONSECA, 2018) Para os fins desta pesquisa, analisaremos o edital do ano de 2018.

A partir da interlocução com os artistas, o edital Circula Minas foi uma iniciativa da SEC, por meio da Superintendência de Interiorização e Ação Cultural (Siac), visando promover a cultura mineira em âmbito regional, nacional e internacional, nas mais diversas áreas, tais como: artes visuais, teatro, circo, dança, audiovisual (cinema e vídeo), novas mídias, literatura, memória, movimento social negro, patrimônio museológico, patrimônio cultural, design e moda, gestão e produção cultural, serviços criativos, humanidades, diversidade cultural, além de expressões culturais como artesanato, folclore, entre outras (exceto a área da música, por ter programa de apoio próprio). Dessa forma, podemos perceber a premissa de Nye Jr. em relação ao que é considerado *soft power*.

Assim, o edital previu a concessão de recursos financeiros, a título de ajuda de custo, para projetos e propostas apresentados por artistas, estudiosos da cultura, técnicos, agentes culturais, mestres e mestras dos saberes e fazeres populares, com residência permanente em Minas Gerais, para participarem de eventos e/ou atividades prioritariamente culturais, promovidos por instituições brasileiras ou estrangeiras de reconhecido mérito, com a finalidade de: 1. apresentação de trabalho próprio, inclusive quando da participação em eventos de reconhecimento pelo trabalho desenvolvido (premiações e homenagens); 2. residência artística; e 3. cursos ou atividades de capacitação nas áreas da cultura e da gestão cultural. O edital previa como contrapartida a difusão dos resultados dos projetos. (CIRCULA..., 2018)

No ano de 2018, o recurso orçamentário para realizar o Circula Minas foi proveniente do Tesouro, por meio de dotação orçamentária (nº 1271.12.392.140.4364.0001.3390.4801.1.10.1), com a denominação de “Estímulo à produção, circulação e intercâmbio cultural”. O valor destinado ao certame foi inicialmente de R\$ 300 mil, sendo a liberação condicionada à disponibilidade orçamentária e financeira da SEC. Ao final, constatamos que o recurso foi de R\$ 341.350,00 – R\$ 41.350,00 a mais do que o inicialmente previsto no edital. O valor máximo de apoio por proposta foi de R\$ 12 mil para viagens coletivas nacionais, e R\$ 35 mil para viagens coletivas internacionais. O apoio contemplou destinos dentro e fora do país. (CIRCULA..., 2018)

Assim, o edital teve como público-alvo artistas, estudiosos da cultura, técnicos, agentes culturais, mestres e mestras dos saberes e fazeres populares. Contemplou a difusão cultural, através de iniciativas que promovessem a manifestação de práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas resultantes da criatividade de indivíduos ou de execução coletiva, além de iniciativas e ações que promovessem formação, capacitação, fortalecimento e desenvolvimento na área da cultura, bem como a troca de conhecimentos e

experiências entre grupos, entidades e profissionais da cultura, seja por meio de cursos, residências artísticas, seminários, debates, pesquisas, oficinas, palestras ou exposições de trabalhos acadêmicos, com duração de no máximo 12 meses, contados a partir da data de emissão da passagem de ida.

Os projetos foram analisados pela Comissão de Avaliação e Seleção, constituída exclusivamente para o edital Circula Minas 2018. Na seleção das candidaturas foi distribuído um total de 60 pontos, observando os seguintes critérios de pontuação: 1. trajetória do solicitante na área cultural (formação e experiências); 2. histórico do evento, do curso ou da instituição promotora da atividade de que o candidato pretende participar; 3. relevância da proposta/projeto para área cultural em que se insere (potencial de intercâmbio, desdobramento e difusão da cultura mineira); 4. propostas oriundas do interior do estado; 5. proposta com destino nacional; 6. proposta de execução coletiva ou de artista que não tenha sido contemplado pelo programa de apoio a viagens e passagem nos últimos dois anos; 7. proposta de contrapartida sociocultural; e 8. proposta que contemple a temática e/ou ações com afrodescendentes, índios, deficientes físicos, empoderamento da mulher ou LGBT. (CIRCULA..., 2018)

Os contemplados pelo edital comprometeram-se com uma contrapartida relacionada às atividades culturais apresentadas no requerimento. A contrapartida poderia ocorrer por meio de oficina, workshop, palestra, seminário, apresentação artística ou curso, exceto por conteúdos virtuais, como blogs e sites. A proposta de contrapartida sociocultural deveria levar em consideração critérios de regionalização, democratização do acesso à cultura, formação de público e capacitação de pessoas, devendo ofertar as atividades gratuitamente, a serem realizadas no estado de Minas Gerais.

O jornal *Hoje em Dia* de 22 de março de 2018 repercutiu a matéria da Agência Minas sobre o edital Circula Minas. Com o título “Governo de Minas Gerais lança edital de intercâmbio Circula Minas

2018” (GOVERNO..., 2018), a notícia divulga alguns depoimentos de pessoas e coletivos contemplados pelo edital no ano de 2017. Carolina Jaued, grafiteira do grupo Minas de Minas, alegou que não conseguiria ter viajado sem o apoio e que muitas vezes não pôde participar de eventos, pois não tinha como arcar com os custos. (GOVERNO..., 2018) Além disso, disse que ter entrado em contato com uma cultura diferente foi muito importante para se aproximar de outros grupos e conhecer novos trabalhos. (JAUED apud GOVERNO..., 2018)

Segundo o dançarino Guilherme Veras, do Coletivo Manifesto Um, que participou do festival Blues Baby Blues, realizado em Londres, na Inglaterra, o “Circula Minas é muito importante para o artista mineiro, pois permite a atuação em várias frentes, como na pesquisa, formação e qualificação”. (GOVERNO..., 2018) Ele disse também que, “hoje, a gente vive numa sociedade baseada em redes e o intercâmbio é essencial para a ampliação de público e formação de contatos”. (VERAS apud GOVERNO..., 2018) Para Walleyson de Oliveira, bailarino de Muriaé, interior de Minas Gerais, que conseguiu participar de um curso de formação em Nova York, “a experiência, o convívio com os outros bailarinos e o conhecimento de uma nova cultura já bastariam, mas não foi só isso. Lá consegui mais conhecimento artístico e aprendi muito sobre minha profissão”. (OLIVEIRA apud GOVERNO..., 2018)

A referida notícia destaca que a “potência desse intercâmbio cultural internacional é sentida também por grupos mais estabelecidos” (GOVERNO..., 2018), referindo-se à Cia. Luna Lunera. Após dezesseis anos de estrada, o grupo conseguiu fazer sua primeira apresentação teatral em solo europeu com o apoio do Circula Minas. Eles se apresentaram no norte da França durante o festival de teatro Le Manifeste, conforme relato de Cláudio Dias, um dos integrantes. Para o ator, “esse programa da Secretaria de Estado de Cultura nos possibilitou realizar este longo deslocamento e ter essa primeira experiência na Europa”. (GOVERNO..., 2018)

Disse ainda que o edital “foi muito importante não só pela oportunidade de apresentarmos nosso trabalho, mas por compartilharmos nosso processo criativo com artistas de outros países, além de firmarmos parcerias futuras”. (DIAS apud GOVERNO..., 2018)

Nessas falas é possível observar a importância de o edital possibilitar não somente as viagens aos artistas, mas também todas as redes que são criadas em torno deles. É a circulação da cultura mineira e o retorno para o estado e a população. É o *soft power* em ação, um exemplo da soma positiva para a qual Nye Jr. (2012) chama atenção, pois todos ganham. Nota-se um trabalho de cooperação, com a habilidade de criar redes. Além disso, conforme alerta Nye Jr. (2004), dentre as estratégias apresentadas para estimular o poder brando está ampliar programas de intercâmbio para setores não governamentais, porque a melhor forma de comunicação é boca a boca. O secretário de Cultura de Minas Gerais em 2018, Angelo Oswaldo, disse em entrevista: “A cada ano, o Circula Minas consegue alcançar mais sucesso, pois permite a descentralização do acesso aos recursos da cultura e também a democratização do investimento”. (GOVERNO..., 2018)

ANÁLISE DOS RESULTADOS DO EDITAL CIRCULA MINAS DE INTERCÂMBIO

O edital Circula Minas de 2018, em suas quatro seleções ao longo do ano, contemplou com apoio financeiro 38 propostas, sendo 7 na primeira seleção, 14 na segunda, 7 na terceira, e 10 na quarta seleção (Quadro 1).

Quadro 1 – Quantidade de propostas contempladas em 2018

EDITAL CIRCULA MINAS 2018	QUANTIDADE DE PROPOSTAS CONTEMPLADAS
1ª seleção	7
2ª seleção	14
3ª seleção	7
4ª seleção	10
Total	38

Fonte: Elaboração própria (2019).

Dentre os 38 projetos apoiados financeiramente, no que tange à área, 9 se enquadram no teatro; 7 na dança; 5 no audiovisual; 5 nas artes visuais; 3 no circo; 3 no patrimônio cultural; 2 na literatura; 1 na memória; 1 no artesanato; 1 em design e moda; e 1 na gestão e produção cultural. Assim, observa-se que o edital contemplou, pelo menos, 11 áreas diferentes. Contudo, nota-se também que teatro, dança, audiovisual e artes visuais foram as áreas com maior quantidade de propostas apoiadas (Quadro 2).

Quadro 2 – Quantidade de propostas contempladas por área

ÁREA	QUANTIDADE DE PROPOSTAS CONTEMPLADAS
Teatro	9
Dança	7
Audiovisual (cinema e vídeo)	5
Artes visuais	5
Circo	3
Patrimônio cultural	3
Literatura	2
Memória	1
Artesanato	1
Design e moda	1
Gestão e produção cultural	1
Total: 11 áreas	38 propostas

Fonte: Elaboração própria (2019).

Em relação às cidades de origem (Quadro 3), 15 propostas apoiadas eram de Belo Horizonte; 3 de Juiz de Fora; 3 de Poços de Caldas; 2 de Nova Lima; 1 de Betim; 1 de Caeté; 1 de Conceição das Alagoas; 1 de Guapé; 1 de Liberdade; 1 de Pará de Minas; 1 de Paracatu; 1 de Passos; 1 de Ribeirão das Neves; 1 de Sete Lagoas; 1 de Três Corações; e 1 de Uberlândia, todas cidades pertencentes ao estado de Minas Gerais. Além disso, o edital também apoiou uma proposta do Rio de Janeiro (RJ), na modalidade intercâmbio para Minas Gerais; uma proposta de São Paulo (SP), na mesma modalidade; e uma proposta de Nova York (EUA) para Minas Gerais. Observa-se que as propostas apoiadas financeiramente têm origem em cidades diferentes. Contudo, a maioria das propostas contempladas foi da capital Belo Horizonte (MG), ou seja, apesar do tamanho do estado de Minas Gerais, os projetos beneficiados com o apoio financeiro se concentraram na capital e regiões metropolitanas.

Quadro 3 – Cidade de origem das propostas contempladas

CIDADE DE ORIGEM	QUANTIDADE DE PROPOSTAS CONTEMPLADAS
Belo Horizonte (MG)	15
Juiz de Fora (MG)	3
Poços de Caldas (MG)	3
Nova Lima (MG)	2
Betim (MG)	1
Caeté (MG)	1
Conceição das Alagoas (MG)	1
Guapé (MG)	1
Liberdade (MG)	1
Pará de Minas (MG)	01
Paracatu (MG)	1
Passos (MG)	1
Sete Lagoas (MG)	1
Ribeirão das Neves (MG)	1

CIDADE DE ORIGEM	QUANTIDADE DE PROPOSTAS CONTEMPLADAS
Três Corações (MG)	1
Uberlândia (MG)	1
Rio de Janeiro (RJ)	1
São Paulo (SP)	1
Nova York (EUA)	1
Total: 19 cidades	38 propostas

Fonte: Elaboração própria (2019).

Já no que tange aos lugares de destino das propostas, foram os mais diversos, tanto no Brasil quanto em outros países, abrangendo 32 cidades diferentes (Quadro 4), tais como: Arapiraca, Arco Verde, Belo Horizonte, Contagem, Felisburgo, Florianópolis, Joinville, Olinda, Rio de Janeiro, São Luís, Tramandaí, Annecy, Buenos Aires, Cidade do México, Córdoba, Estampes, Évora, Ghent, Ilhas Canárias, Lima, Lisboa, Marseille, Mercedes, Milão, Montevidéu, Orlando, Osogbo, Paris, Porto, Quito, Setúbal e Strasbourg.

Quadro 4 – Cidades de destino das propostas contempladas pelo edital Circula Minas 2018

Annecy (França)	Lisboa (Portugal)
Arapiraca (Brasil)	Marseille (França)
Arco Verde (Brasil)	Mercedes (Argentina)
Belo Horizonte (Brasil)	Milão (Itália)
Buenos Aires (Argentina)	Montevidéu (Uruguai)
Cidade do México (México)	Olinda (Brasil)
Cidade do México (México)	Olinda (Brasil)
Contagem (Brasil)	Orlando (Estados Unidos)
Córdoba (Argentina)	Osogbo (Nigéria)
Estampes (França)	Paris (França)
Évora (Portugal)	Porto (Portugal)
Felisburgo (Brasil)	Quito (Equador)

Florianópolis (Brasil)	Rio de Janeiro (Brasil)
Ghent (Estados Unidos)	São Luís (Brasil)
Ilhas Canárias (Espanha)	Setúbal (Portugal)
Joinville (Brasil)	Strasbourg (França)
Lima (Peru)	Tramandaí (Brasil)
Total: 32 cidades	

Fonte: Elaboração própria (2019).

Dentre as 38 propostas apoiadas pelo edital Circula Minas 2018, 12 tiveram como destino o próprio Brasil, e 26 foram para outros países (Quadro 5): 5 para a França; 5 para Portugal; 3 para a Argentina; 2 para o Equador; 2 para os Estados Unidos; 2 para o México; 2 para o Peru; 1 para a Argélia; 1 para a Espanha; 1 para a Itália; 1 para o Uruguai; e 1 para a Nigéria. Nota-se que as propostas apoiadas por esse edital passaram por 26 países distintos do Brasil. Por outro lado, nota-se certa recorrência entre alguns dos países de destino, sobressaindo-se o próprio Brasil (12), além de países como França (5) e Portugal (5).

Quadro 5 – Países de destino das propostas contempladas pelo edital Circula Minas 2018

PAÍS DE DESTINO	QUANTIDADE DE PROPOSTAS CONTEMPLADAS
Brasil	12
França	5
Portugal	5
Argentina	3
Equador	2
Estados Unidos	2
México	2
Peru	2
Argélia	1
Espanha	1

PAÍS DE DESTINO	QUANTIDADE DE PROPOSTAS CONTEMPLADAS
Itália	1
Uruguai	1
Nigéria	1
Total: 12 países	38 propostas

Fonte: Elaboração própria (2019).

Quanto às regiões de destino, foram contemplados países da América (do Norte e do Sul), da Europa e da África (Quadro 6).

Quadro 6 – Região dos países de destino

CONTINENTE		PAÍS	PROPOSTAS
América	América do Norte	Estados Unidos	24
	América do Sul	Argentina, Equador, México, Peru, Uruguai, Brasil	
Europa		França, Portugal, Espanha e Itália	12
África		Argélia, Nigéria	2
Total: 3 continentes		12 países	38 propostas

Fonte: Elaboração própria (2019).

No tocante ao valor do apoio financeiro concedido pelo edital Circula Minas 2018, o total foi de aproximadamente R\$ 341.350, distribuídos entre as 38 propostas contempladas. A proposta que recebeu o menor valor foi apoiada com R\$ 650, e a que recebeu maior valor foi apoiada com R\$ 35 mil. A diferença de valores dependia, dentre outras coisas, do destino escolhido.

CONCLUSÃO

O edital Circula Minas é um arquétipo do que se espera de um canal que viabilize a ação social e cultural por meio de políticas públicas. Ao longo da aplicação desse projeto, constata-se a interação entre atores sociais, governo e população, na medida em que

os contemplados realizam suas viagens, fazem seus cursos e apresentações, valorizam e divulgam a cultura mineira. Após voltar a Minas Gerais, realizam a contrapartida em benefício da população do estado. O Circula Minas é um edital que protege e divulga o patrimônio cultural imaterial de Minas Gerais, uma vez que possibilita a circulação do conhecimento, da tradição e dos saberes. Assim temos os detentores dos saberes circulando e trocando experiências.

Neste artigo analisamos o edital do ano de 2018, tendo sido o projeto realizado entre 2015 e 2018. Após a mudança do governo do estado, com a saída de Fernando Pimentel, do Partido dos Trabalhadores (PT), e a entrada de Romeu Zema, do partido Novo, o edital não foi mais publicado. Em 3 de junho de 2019, foi realizada uma pergunta ao Portal da Transparência do estado de Minas Gerais, direcionada à Secretaria de Estado de Cultura, questionando se o edital de intercâmbio Circula Minas, ou edital semelhante, seria lançado naquele ano. No dia 6 de junho de 2019 nos foi dada a resposta de que não havia previsão para lançamento do edital Circula Minas no mesmo ano. Como apontado por Nye Jr. (2012), conquistar o *soft power* é muito difícil, contudo perdê-lo é muito fácil. Como foi apresentado ao longo do texto, o edital Circula Minas é um ótimo exemplo de *soft power*, devendo, na verdade, receber mais investimentos do que antes, e não o contrário. Nye Jr. (2004) alerta que ignorar o poder brando acarreta custos.

Desse modo, destacamos que o edital tem grande potencial de retorno cultural, social e econômico – primordiais para o estado, que vive um momento financeiro ruim. Por fim, esperamos que este trabalho e outros que serão produzidos auxiliem na divulgação desse tipo de edital, que fortalece a população e o Estado como um todo, para que, assim, novos editais como o Circula Minas possam ser produzidos, e não cancelados, fortalecendo as políticas culturais.

REFERÊNCIAS

- BALLERINI, F. *Poder suave*. São Paulo: Summus, 2017.
- CHRISTOFOLETTI, R. (org.). *Bens culturais e relações internacionais: o patrimônio como espelho do soft power*. Santos: Editora Universitária Leopoldianum, 2017.
- CIRCULA Minas: edital de intercâmbio – 2018: programa de apoio a viagens. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2wGuyBq>. Acesso em: 15 jan. 2019.
- FONSECA, T. Minas abre inscrições para dois editais de circulação. Entrevistador: Thiago Fonseca. *Culturadoria*, Belo Horizonte, 2 abr. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3b80PjD>. Acesso em: 1º fev. 2019.
- GOVERNO de Minas Gerais lança edital de intercâmbio Circula Minas. *Hoje em Dia*, Belo Horizonte, 22 mar. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2xfCY2Z>. Acesso em: 1º fev. 2019.
- GUERALDI, R. G. *A aplicação do conceito de poder brando (soft power) na política externa brasileira*. 2005. Dissertação (Mestrado em Administração Pública) – Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2005. Versão preliminar. Disponível em: <https://bit.ly/2V2L87Q>. Acesso em: 2 maio 2019.
- NYE JR., J. S. *O paradoxo do poder americano: por que a única superpotência do mundo não pode prosseguir isolada*. Tradução: Luiz Antônio Oliveira de Araújo. São Paulo: Unesp, 2002.
- NYE JR., J. S. *Soft power: the means to success in world politics*. New York: Public Affairs, 2004.
- NYE JR., J. S. *O futuro do poder*. Tradução: Magda Lopes. São Paulo: Benvirá, 2012.
- OURIVEIS, M. Soft power e indústria cultural: a política externa norte-americana presente no cotidiano do indivíduo. *Revista Acadêmica de Relações Internacionais*, Florianópolis, v. 2, n. 4, p. 168-196, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/2XyNJbo>. Acesso em: 26 jun. 2016.



Cidadania cultural e inovação social nos Pontos de Cultura do Rio de Janeiro:

estudo comparativo entre 2015 e 2019

Dalia Maimon Schiray¹
Míriam Maia Cavalcante²
Ana Paula Sá Campell³

-
- 1 Dalia Maimon Schiray é doutora em Economia do Desenvolvimento pela École des Hautes Études en Sciences Sociales, professora titular e coordenadora do Laboratório de Responsabilidade Social e Sustentabilidade do Instituto de Economia da Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: dalia@ie.ufrj.br
 - 2 Míriam Maia Cavalcante é pós-graduada em Responsabilidade Social e Terceiro Setor pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e atua no departamento administrativo do Laboratório de Responsabilidade Social e Sustentabilidade do Instituto de Economia da UFRJ. E-mail: miriam.maia.ufrj@gmail.com
 - 3 Ana Paula Sá Campello é pós-graduada em Responsabilidade Social e Terceiro Setor pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e consultora de empreendimentos culturais. E-mail: anapaula.dsc@gmail.com

RESUMO

Com a aprovação da Política Nacional de Cultura Viva (PNCV) em 2014, o Ministério da Cultura inaugurou uma nova fase para a política pública cultural no Brasil com mais incentivo às ações populares de base local, capilarizando a cultura em todo o território nacional. Sob este viés, o trabalho visa avaliar a relação entre cultura, democracia, cidadania e inovação social pelos Pontos de Cultura (PC) do Rio de Janeiro. O estudo dividido em quatro partes inicia com a análise das principais abordagens teóricas. Em seguida, são apresentados os resultados do diagnóstico participativo realizado com os PC em 2015 e 2019; na terceira parte demonstra-se a análise dos projetos culturais baseada na tese dos estágios de inovação das organizações e, por fim, conclui-se sobre os aspectos de inovação social na PNCV e nos PC.

Palavras-chave: *Cidadania. Inovação social. Cultura. Política Nacional de Cultura Viva.*

ABSTRACT

With the approval of the National Live Culture Policy (PNCV) in 2014, the Ministry of Culture inaugurates a new phase for cultural public policy in Brazil with greater incentive to popular actions based locally, capillarizing culture throughout the national territory. Under this bias, the work aims to evaluate the relationship between culture, democracy, citizenship and social innovation by the Points of Culture (PCs) of Rio de Janeiro. The study divided into four parts begins with the analysis of the main theoretical approaches. The following are the results of the participatory diagnosis made with the PCs in 2015 and 2019; In the third part, the analysis of the cultural projects based on the thesis of the innovation stages of the organizations is demonstrated and, finally, it is concluded that the aspects of social innovation in the PNCV and the PCs..

Keywords: *Citizenship. Social innovation. Culture. National Living Culture Policy.*

INTRODUÇÃO

O Ministério da Cultura (MinC) aprovou, em 2014, a Política Nacional de Cultura Viva (PNCV), visando assegurar à população brasileira os meios e condições de exercício dos direitos culturais, incluindo proteção e promoção das diversas expressões culturais.

A política começou com a certificação das organizações que desenvolvem projetos de cultura e cidadania, nomeando-as como Pontos de Cultura (PC) (federal, estadual e/ou municipal). Além disso, foram criados os pontões de cultura, a fim de auxiliar e fomentar esses pontos culturais.

O trabalho visa avaliar o desenvolvimento das relações entre cultura, democracia e cidadania e a inovação social por parte dos PC do Rio de Janeiro. A reflexão sobre estes temas tem atraído o interesse de pesquisadores/profissionais de vários campos, entretanto percebe-se que não há consenso sobre a definição e o âmbito dos temas. O estudo é dividido em três partes. A primeira analisa as principais abordagens teóricas sobre cultura, democracia e cidadania e sobre inovação social. Na segunda parte são enfatizados os resultados do diagnóstico participativo realizado com os PC do município do Rio de Janeiro em 2015 e 2019, dedicando especial atenção

à apresentação da análise dos projetos culturais baseados na tese dos estágios de inovação das organizações (MURRAY; CAULIER-GRICE; MULGAN, 2010). Finalmente, na última seção são delineadas as considerações finais sobre o estudo, e limitações e sugestões para pesquisas futuras.

CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS

Cultura, democracia e cidadania

Ao longo da história cultura, democracia e cidadania estão ligadas por uma constante produção de relações sociais, políticas e econômicas antagônicas e plurais existentes no cerne das sociedades.

A instituição da sociedade de classes propiciou o descolamento da cultura como expressão de toda uma comunidade, cujo resultado foi a estratificação da cultura acompanhando a segmentação social e o surgimento de vários termos que, em suma, expressam a dicotomia entre cultura formal e popular (CHAUÍ, 2008). Assim, estabelece-se, em função das relações de classe, quais públicos fruirão de certa expressão cultural.

Neste sentido, ao analisar a cultura sob a luz da divisão socioeconômica, o próprio mercado determina a estratificação do consumidor cultural. Como evidencia Chauí (2008), a transformação da cultura em entretenimento desvaloriza o processo criativo, enaltecendo a sua capacidade de gerar mercado consumidor/vendas. Para a autora, tal processo estabelece um viés antidemocrático tanto para sua produção quanto para sua fruição, pois embora o mercado diga que todos podem ter acesso à cultura, na prática sabe-se que os produtos/serviços culturais se dividem pelas hierarquias socioeconômicas. Logo, o reconhecimento da indústria cultural institui tanto a manutenção das relações de dominação e exclusão social a partir da cultura de elite e de massa quanto a cultura popular como expressão autêntica da sociedade, principalmente aquela excluída da elite cultural.

Todavia, Chauí (2008, p. 65) esclarece que o principal agente democratizante da cultura é o Estado, uma vez que “pode concebê-la como um direito do cidadão, assegurando o direito de acesso às obras culturais produzidas, o direito de fruí-las, o direito de criar as obras, e o direito de participar das decisões sobre políticas culturais”.

Faria (2000 apud SIMÕES, 2016, p. 33-34) corrobora Chauí (2008), mas enfatiza que “a questão das identidades, da participação, da expansão dos lugares públicos, da ocupação cultural da cidade e a questão da mídia, seriam alguns dos desafios para integrar definitivamente as políticas sociais”.

Sob esta perspectiva, Souza (2018) dedica especial atenção ao debate sobre cidadania cultural enquanto processo de elaboração de política pública, que pode atender ao viés de democratização da cultura ou de democracia cultural. Segundo ele, os estudos destes aspectos priorizam as produções e atividades culturais presentes nas políticas públicas. O autor define que a democratização da cultura se fundamenta na difusão cultural para a redução das desigualdades de acesso aos bens culturais referentes às artes consagradas. A democracia cultural estabelece que a população, empoderando-se dos meios necessários para o desenvolvimento da cultura local autônoma, é responsável pelo desenvolvimento das potencialidades/práticas culturais.

Portanto a importância do marco conceitual supracitado reside no fato de ampliarmos os horizontes sobre os tipos de políticas públicas culturais que são implementadas; em estágio de exercício da cidadania o país tem evoluído.

Inovação social

A inovação é geralmente entendida como uma nova atividade generalizada dentro de um dado contexto, ligada ao ganho econômico e à geração de lucro. Estudos sobre o tema na concepção schumpeteriana afirmam que novas combinações permitem obter lucros extraordinários (BIGNETTI, 2011).

Entretanto Murray, Caulier-Grice e Mulgan (2010) enfatizam que a inovação social é distinta à inovação nos negócios como de costume, pelos seus resultados e relacionamentos – novas formas de cooperação e colaboração. Os processos, métricas, modelos e métodos utilizados na inovação no campo comercial/tecnológico, por exemplo, nem sempre são diretamente transferíveis para a economia social.

Bouchard (2012) identifica duas abordagens principais para a inovação social. A primeira está interessada em soluções para grandes problemas sociais, baseados em iniciativas empresariais com ênfase em filantropia, responsabilidade individual e mercado. A outra abordagem enfatiza a natureza coletiva dos processos e produtos da inovação social. Lévesque (2007) argumenta que as inovações são vistas como medidas ou políticas que levam à mudança social e transformam as relações que estão na raiz dos problemas sociais. Neste caso, a inovação não pode ser considerada como resultante exclusivamente de uma ação voluntária e racional. Essas inovações dependem da participação de diversos atores sociais, a fim de promover mudanças associadas às condições de vida e ao desenvolvimento local.

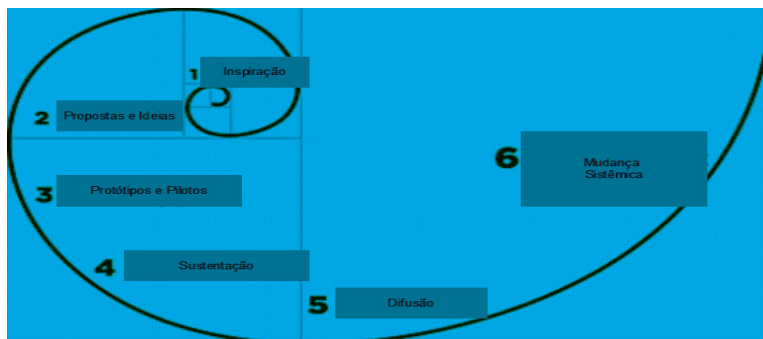
Nesta pesquisa, focalizamos o caráter coletivo das inovações sociais, relacionadas às demandas e mudanças sociais, que envolvem a cooperação entre diferentes atores. Adicionada a esta discussão, Bittencourt (2014, p. 329, tradução nossa) menciona que “a definição de inovação social revela práticas de cooperação, reciprocidade e solidariedade, em que o ator social se move em redes sociais com propósito de assistir a uma situação de desconforto ou um ideal em comum”.

Bouchard (2012) aponta que a inovação social está associada à intervenção de atores sociais para atender a necessidades específicas em favor da mudança social. Da mesma forma, Lévesque (2007) ressalta a inovação social e propõe respostas a necessidades específicas voltadas para a mudança social, na medida em que requer uma nova

maneira de se ver e definir soluções para os problemas. Tais perspectivas foram adotadas por pesquisadores do Centre de Recherche Sur Les Innovations Sociales (Crises), que conceitualizaram a inovação social como uma intervenção iniciada por atores sociais para responder a uma aspiração humana, atender a uma necessidade/ solução ou aproveitar uma oportunidade para mudar as relações sociais, transformar um quadro, propondo novas orientações culturais para melhorar a qualidade e as condições de vida da comunidade (Andrew; Klein, 2010; Klein et al., 2009).

Para apoiar as políticas públicas, Murray, Caulier-Grice e Mulgan (2010) propõem algumas etapas no desenvolvimento das inovações sociais, fornecendo um quadro para pensar sobre os diferentes tipos de apoio que os inovadores e inovações precisam crescer. Esses estágios são: (1) fatores que desencadeiam ação (*prompts*), inspirações e diagnósticos; (2) propostas e ideias; (3) protótipos e pilotos; (4) suporte; (5) concepção e divulgação; e (6) mudança sistêmica.

Figura 1 – Estágios de inovação social



Fonte: Murray, Caulier-Grice e Mulgan (2010).

Para Murray, Caulier-Grice e Mulgan (2010), o primeiro estágio refere-se à percepção de um problema, uma carência ou uma incapacidade do setor público ou privado de dar respostas através dos meios de ação tradicionais. Neste estágio devem-se atacar as raízes do problema, e não apenas seus sintomas mais visíveis. O segundo estágio está associado à criação de ideias, valendo-se da

criatividade para abrir novos caminhos na solução de problemas. Já o terceiro estágio envolve o desenvolvimento de protótipos e pilotos, com a intenção de testar as ideias na prática. Refere-se ao aprendizado tácito, onde podem ser redefinidos novos caminhos. O quarto estágio implica a sustentação econômica de longo prazo, incluindo criação de orçamentos e alocação de recursos. O quinto estágio (dimensionamento e difusão) está associado à ampliação da ação ou difusão para uma área mais abrangente e, por fim, o sexto estágio refere-se à mudança sistêmica, considerada o objetivo final de uma inovação social, que implica em uma mudança permanente e sustentável. Na visão dos autores estas etapas não são sempre sequenciais, podendo haver *feedback* e interação entre elas. Murray, Caulier-Grice e Mulgan (2010) propõem que o desenvolvimento da inovação social pode ser impulsionado a partir destes estágios, os quais devem impactar nas mudanças sustentáveis. Percebe-se assim, que a multiplicidade e amplitude das abordagens teóricas conferem às inovações sociais uma complexidade que vai além de suas definições conceituais, permeando também as interações entre os atores sociais envolvidos na promoção de transformações sociais duradouras.

ESTUDO DE CASO: PONTOS DE CULTURA DO MUNICÍPIO DO RIO DE JANEIRO

O estudo de caso consiste na comparação do Diagnóstico Participativo realizado com os PC da rede carioca entre 2015 e 2019. Os anos escolhidos referem-se ao início e à finalização dos projetos fomentados pelo convênio firmado entre o MinC e a Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura do Rio de Janeiro (SMC). O trabalho realizado pela equipe de pesquisa do Laboratório de Responsabilidade Social do Instituto de Economia da Universidade Federal do Rio de Janeiro teve a participação dos 50 PC selecionados no edital do convênio supracitado em 2015. Para sua

elaboração foram realizadas cinquenta entrevistas, em dez eventos e cinco reuniões do Fórum e da Rede de PC. Todavia em 2019 esta população foi reduzida para 38 instituições, pois, ao longo do andamento do projeto doze delas interromperam o convênio. Deste total, 34 responderam à atualização dos dados do diagnóstico.

Cabe ressaltar que o diagnóstico foca nas dinâmicas socioeconômicas e organizacionais do público-alvo e sua linha de base pretende servir de referência, vindo a apoiar outras pesquisas e projetos de investimento social, assim como a elaboração de novas políticas públicas voltadas para o setor.

Ademais o seu diferencial é permitir que as organizações façam o seu próprio diagnóstico e comecem a gerenciar o seu planejamento e desenvolvimento. Parte-se do pressuposto de que o sujeito é quem melhor conhece a situação em que vive e, por isso, pode ser encorajado a melhor compreendê-la e nela intervir.

O diagnóstico foi desenvolvido a partir do planejamento das atividades e identificação das referências em termos de conceitos e dados sobre a PNCV, sobre as organizações sociais que atuam na área cultural e especificamente sobre os resultados dos projetos de PC. O questionário elaborado utilizou como referência a pesquisa realizada pela Secretaria de Cultura do Estado sobre os PC de sua rede, a base de mapeamento de Polos de Economia Criativa produzido por Lima (2012) para o MinC e a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), e o material da DESIS Network (MANZINI; STASZOWSKI, 2013) para identificação de iniciativas de inovação social.

Dados gerais

Em 2015 a distribuição dos PC por regiões indicava que 33% estavam sediados em bairros do Centro, 29% na zona oeste, 26% na zona norte e 12% na zona sul. Já em 2019, apesar de a região central ainda concentrar o maior número de PC, a zona norte passou a concentrar o segundo maior. Essa mudança explica-se pelo fato de sete instituições da zona oeste interromperem o convênio, sendo a

região com mais evasão. As demais regiões do município apresentaram-se equilibradas no que se refere à evasão do convênio – nas zonas central e sul três instituições cessaram o convênio ao final do segundo ano de projeto enquanto na Zona Norte foram quatro.

A diversidade de temas e a interface entre as áreas culturais presenciadas junto aos PC apontam a riqueza e a criatividade com que são produzidos os projetos culturais na cidade.

Em 2015 foram verificadas treze áreas de atuação, dentre as principais: Audiovisual, em 29% dos PC (incluindo fotografia e cinema); Música, em 23%; e Teatro, em 20% dos Pontos. Em 2019, dos projetos que concluíram os três anos de convênio, destaca-se que 25% tinham o Teatro como principal área cultural de atuação, seguido de 22% com a Música e 16% com Audiovisual, mantendo-se as três primeiras posições de áreas de atuação. No entanto cabe ressaltar que, no período em questão, Gestão Cultural passa a ser a quinta área de atuação dos PC.

A instalação do projeto em determinado bairro/região impacta a dinâmica socioeconômica local e influencia nas redes associativas, entre outros aspectos. A motivação de elaboração de um projeto cultural em determinado território pode estar associada à instalação da organização proponente na região ou ainda de maneira “custo-mizada”, pode se desterritorializar a atuar de encontro ao público-alvo ou ao tema de trabalho. Partindo de informações oferecidas pelos entrevistados sobre estes aspectos, foram definidas categorias de motivação para instalação do projeto: (1) pertencimento prévio da liderança àquele local; (2) disponibilidade de espaço; (3) demandas específicas da região; (4) público-alvo; e (5) outras iniciativas semelhantes na área.

Tanto em 2015 como em 2019 a instalação do projeto no local teve como principais motivações já ter atuação prévia da liderança e a busca em atender à demanda específica da região. Entretanto, em 2015, 55% apontaram a atuação prévia da liderança no local como principal motivação, seguido de 31% motivados pela demanda

específica. Em 2019, estes dois quesitos empatam com 43% de preferência dos PC que ainda recebem o fomento.

Cabe ressaltar que os Pontos implantados devido à disponibilidade de espaço têm como motivação principal aplicar metodologia ao público-alvo em diversos locais da cidade, indiretamente associados às questões territoriais. As outras motivações citadas – liderança e demanda local – se aproximam mais da realidade do território, se associam a vínculos de pertencimento e procuram oferecer respostas a contextos específicos da região.

Gestão

Uma vez que a PNCV optou trabalhar com organizações privadas sem fins lucrativos, a gestão e a disponibilidade de recursos físicos, tecnológicos, humanos e financeiros são premissas da eficácia dos projetos e atividades culturais desenvolvidas.

A disponibilidade de recursos físicos inclui o espaço utilizado para o desenvolvimento das atividades do projeto PC e os equipamentos disponíveis.

Em relação ao espaço utilizado para as atividades, ainda que alguns projetos tenham mudado de local de trabalho, identificou-se que em 2019 se manteve a tendência de 2015 na qual 55% dos PC atuam em espaços cedidos e 26% em espaços alugados. Antes aqueles representavam 51% e estes 25%. Embora a porcentagem dos PC que realizam suas atividades em espaços próprios tenha aumentado de 12% para 19% no período, em números absolutos o aumento foi de cinco para seis organizações nesta situação.

Ao comparar os PC entrevistados em 2015 e em 2019, nota-se que não há uma mudança substancial no que se refere aos números apresentados e às razões de avaliação. Os dados de 2015 indicaram que 69% acreditavam que o espaço de trabalho era apropriado e para 31% ele era inapropriado, enquanto em 2019 foram, respectivamente, 78% e 22%.

Contudo em 2015 a razão de avaliá-lo como inapropriado estava associada principalmente à ocupação do espaço por diversas outras

atividades da organização e a aspectos locacionais, como dificuldades de acesso do público devido à logística de mobilidade urbana. Em 2019, o motivo relevante foi o nível de segurança pública e a insegurança/insuficiência de recursos financeiros para contratar espaços adequados. Relacionados a aspectos contratuais do imóvel, em ambos os períodos a razão de ser inapropriado também foi associada à falta de autonomia em promover mudanças em sua estrutura devido à condição do imóvel ser alugado ou cedido.

Em 2015, constatou-se que os principais recursos tecnológicos utilizados pelos PC em termos de *hardware*, são computadores, celulares e câmeras fotográficas. Em termos de *software* e serviços, são usados programas de computador e há acesso à internet e telefonia móvel.

Ressalta-se que todos os integrantes dos PC possuíam celular e se comunicavam via chamada e mensagens de texto nos dois períodos em análise, 2015 e 2019.

Sobre o diagnóstico realizado em 2015, o computador e o acesso à internet tanto na sede da organização como em seus domicílios, são usados pelas equipes dos PC para diversas atividades. Desta forma, foram assinalados diversos campos desta pergunta, levando a observar que as ações de comunicação, como troca de e-mails e mensagens, acesso a redes sociais e grupos de discussão, são motivo de uso de computadores da maioria dos Pontos, somando 67% organizações. Outra atividade de relevância é a administração do projeto, segundo 63% PC.

É interessante observar a importância da infraestrutura tecnológica, em especial de computadores, *softwares* e roteadores de internet na gestão e comunicação dos projetos. Conforme relatado pelos entrevistados, o equipamento tanto para obter informação sobre editais e leis de fomento à elaboração do projeto e sua prestação de contas, como na divulgação das atividades e convite ao público.

Devido a isso, em 2019 foi investigado em que circunstâncias a infraestrutura tecnológica se encontrava. Como resultado,

informaram que, por ser providenciada no primeiro ano de projeto, não ocorreram novas aquisições de equipamentos no período subsequente a 2015. Entretanto, quatro instituições em 2019 informaram ter perda de equipamentos em função de furto ou terem sido danificados ou apresentado algum defeito. Destas, duas interromperam serviços relacionados à internet, programação e recursos gráficos, devido à falta de verba.

Em relação aos recursos humanos disponíveis ao projeto PC, observou-se aspectos relativos formação da equipe, atribuição de funções e meios de pagamento de pessoal.

Na formação da equipe, a presença do mesmo representante legal na organização desde a sua fundação até o início do projeto PC indica que não foram realizadas grandes mudanças na estrutura organizacional, como também na missão e valores da organização, pois 94% dos PC mantêm o mesmo representante legal desde sua fundação. A presença do mesmo coordenador do projeto durante a sua execução também influencia no desempenho da equipe e na gestão do projeto. Segundo os entrevistados em 2015, 89% dos PC mantêm o coordenador da elaboração na execução do projeto. Diferente de 2019, quando apesar de verificar que a maioria dos projetos mantivessem os mesmos coordenadores, 21% trocaram de representante neste cargo.

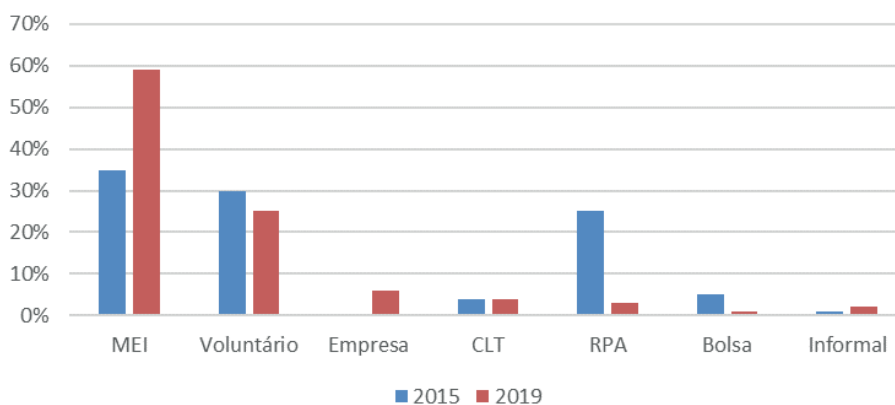
Em relação ao número de pessoas na equipe, considerando funcionários fixos e prestadores de serviços autônomos, constatou-se que não houve variação entre 2015 e 2019, ficando entre quatro e sete pessoas no total. Ademais, o exame das funções de cada um dos integrantes das equipes mostrou o acúmulo de atividades em uma só pessoa desde do início do projeto, como o coordenador que exerce diversas funções na maioria dos PC nos dois períodos de análise.

As equipes dos PC são formadas por pessoal contratado com dedicação exclusiva às suas atividades e por serviços realizados no projeto. A fim de verificar os meios de pagamento dos integrantes foram definidas as categorias: voluntário, carteira assinada/Consolidação

das Leis de Trabalho (CLT), microempreendedor individual (MEI), recibo de pagamento autônomo (RPA), bolsista de pesquisa e informal. Verificou-se que entre 2015 e 2019, houve aumento considerável dos pagamentos através de nota fiscal para MEI. Das organizações estudadas em 2015, apenas 35% correspondiam a esta modalidade de contratação de pessoal, ao passo que em 2019 59% contrataram profissionais pela categoria MEI.

Cabe ressaltar que a terceira posição na modalidade de ocupação de pessoal em 2015, o RPA (25%), tornou-se inexpressiva como modalidade de contratação, pois não passou das 4% de ocorrências. A ação de voluntários foi bastante expressiva nos dois períodos em análise, uma vez que observa-se ter se mantido em 25% em 2015 e em 2019. Inclusive ocupando cargos de responsabilidade e em regime de dedicação exclusiva.

Figura 2 – Pessoal contratado nos PC



Fonte: Elaboração própria (2019).

A redução de custos com impostos empregatícios é a principal razão da preferência por pagamentos de serviços através de notas fiscais, em particular MEI. Outra razão se refere à alta rotatividade dos empregos ou à sua curta duração, como na oferta de oficinas e elaboração de um produto.

Sobre as fontes de recursos financeiros, aqueles advindos do trabalho voluntário e de parcerias não foram considerados neste diagnóstico. O principal recurso é do edital da SMC. Entretanto, o projeto pode estar vinculado a outros projetos da organização para utilizar sua infraestrutura, ou mesmo realizar atividades para gerar renda. Nestes casos, categorizou-se em patrocínios públicos e/ou privados, doações e atividades geradoras de renda.

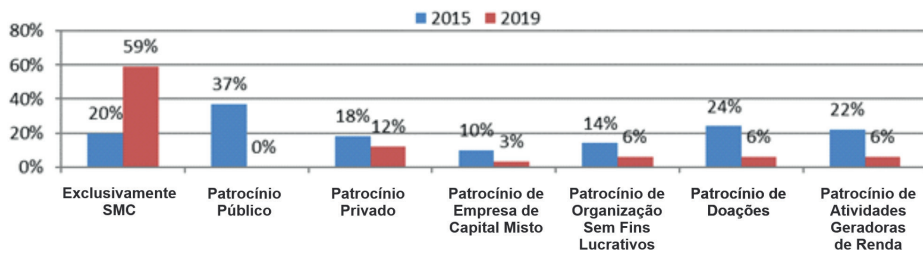
Segundo dados de 2015, 20% dos PC recebem apenas o recurso da SMC e 22% deles geram renda a partir de produtos e serviços relacionados ao PC. No que se refere aos Pontos patrocinados, 37% deles estão associados a outros recursos públicos, como editais de PC das redes estadual e federal; 18% estão associados a projetos com patrocínio privado; 10% recebem de empresas de capital misto (público-privado); 14% recebem fundos a partir de organizações não governamentais, associações ou fundações; e 24% dos PC arrecadam fundos a partir de doações de pessoas físicas, incluindo campanhas de *crowdfunding*.

Cabe ressaltar que a crise político-econômica aflorada em 2016 trouxe um ambiente de instabilidade em relação à manutenção do último ano de fomento previsto pelo edital. A conturbada situação que o MinC enfrentou a partir do governo Temer (sua extinção relâmpago e o troca-troca de ministros) resultou na interrupção do convênio com a SMC. Consequentemente a parcela recebida para o último ano de projeto foi suspensa neste período e liberada com um ano de atraso.

Logo, a apuração dos dados de 2019 evidenciou que, neste período de crise, todas as formas de captação de recursos dos PC sofreram quedas e comprometeram a sustentabilidade dos projetos e das próprias instituições. Constatou-se que 59% dos PC dependia exclusivamente do convênio com a SMC. Em relação ao patrocínio do Ponto por outros projetos da organização, no quesito recursos públicos não foram registradas ocorrências. Sobre o patrocínio privado, apenas 13% conseguiram se enquadrar nesta modalidade.

Apenas 3% do PC receberam de empresa de capital misto. Por fim, empatados com 6% estão os Pontos que recebem fundos a partir de organizações sem fins lucrativos, doações de pessoas físicas e atividades geradoras de renda (eventos, venda de produtos e prestação de serviços).

Figura 3 – PC por tipo de fonte de recursos



Fonte: Elaboração própria (2019).

O controle dos projetos PC apresenta métodos de avaliação quantitativos e qualitativos associados aos resultados das atividades realizadas em atendimentos aos objetivos específicos. Assim, o trabalho realizado pode ser mensurado através de notas fiscais, de métricas quantitativas, de comentários de beneficiários e/ou reuniões de equipe.

Em relação ao primeiro, todos os Pontos devem apresentar prestação de contas com notas de recibo e pagamento, além de validar a presença do público-alvo através da Lista de Presença. Estas práticas são reconhecidas como único método de avaliação em 22% dos PC em 2015. Em 2019, 100% dos PC fazem controle de impacto combinando métodos de avaliação com predominância de autoavaliações (quando a avaliação é feita pela própria equipe ou pelo público-alvo) sobre as avaliações externas (aquelas realizadas por agentes externos).

Inovação social

A inovação social no terceiro setor surge com a busca pela solução de problemas sociais através de novos princípios, metodologias,

mídias, tecnologias e processos desenvolvidos para atendimento das necessidades sociais, sejam de um grupo, comunidade ou da sociedade em geral, ampliando o seu impacto social positivo.

A fim de verificar a presença de inovações sociais nos PC, foram levantadas questões relativas a concepção do projeto – motivação para o desenvolvimento das atividades (origem da ideia) e dos resultados e aproveitamento das capacidades pessoais da equipe e do público-alvo –, promoção de autoestima e geração de emprego e renda.

Em 2015, das atividades consideradas mais inovadoras, 41% dos PC apontaram aquelas em que são reconhecidas as capacidades individuais do público envolvido, 12% indicaram a metodologia diferenciada tanto no campo de atuação como no contexto territorial e 10% dos Pontos afirmaram promover o desenvolvimento local a partir da cultura. Apenas três Pontos reconhecem que a atuação em rede promovida pelo projeto é uma característica de inovação.

Dentre os PC pesquisados, 70% autodeclararam realizar atividades inovadoras. Este dado é importante, uma vez que a intenção de desenvolver uma prática inovadora é estágio para sua realização. Vale ressaltar que 31% dos PC replicam métodos já existentes, estão trazendo para suas realidades e contextos as tecnologias sociais. Assim, o conceito de inovação social, em sua complexidade e atualidade de construção, está aberto a novas leituras.

A comparação dos dados de 2019 com 2015 mostrou que não houve novas ações inovadoras. Isso porque as atividades desenvolvidas pelos Pontos seguiram o escopo dos planos de trabalho elaborados para o seu funcionamento nos três anos de projeto. Ou seja, foram reafirmadas as características supracitadas de atividades inovadoras.

Todavia, a suspensão da última parcela de financiamento dos PC comprometeu a qualidade do impacto gerado pelas atividades inovadoras. Isso porque os projetos foram reduzidos, suspensos ou mesmo findados com a ausência de recursos financeiros.

Desta forma, pode-se inferir que a implementação/descoberta de inovações sociais foi prejudicada no último ano do projeto.

Na análise de processos, as dinâmicas organizacionais podem ser vistas sob a perspectiva de estágios no desenvolvimento das inovações sociais visando subsidiar políticas públicas de fomento (MURRAY; CAULIER-GRICE; MULGAN, 2010). Estes estágios consistem em: (1) Inspiração; (2) Propostas e Ideias; (3) Protótipos e Pilotos; (4) Sustentação; (5) Dimensionamento e Difusão; e (6) Mudança Sistêmica.

A fim de verificar o estágio de inovação social das PC, foram considerados os aspectos relativos às atividades do projeto (da concepção à avaliação), sendo elaboradas questões referentes à gestão da organização. Tais perguntas buscaram identificar: espaço para desenvolver novos produtos, execução de planejamento financeiro, planos de expansão da organização/projeto e a ocorrência da temática da inovação no planejamento organizacional.

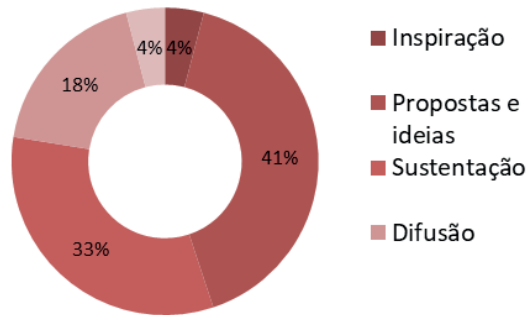
Assim, – 41% dos PC pesquisados apresentam características da segunda fase, de Propostas e Ideias. Esse estágio está associado à ênfase em executar as atividades planejadas, dando foco do projeto à identidade da organização. Geralmente são organizações com tempo de atuação menor do que três anos. – 33% dos PC encontram-se em estágio de Sustentação, em que há mais atenção ao planejamento econômico e financeiro e a equipe está voltando esforços para a obtenção e alocação de recursos.

– 18% dos PC encontram-se em fase de Difusão, na qual já planejam atividades futuras e pretendem expandir o empreendimento. Na fase de Inspiração encontram-se 4% dos PC, quando a equipe percebe um problema social, se atenta aos sintomas e busca dar respostas emergenciais através de ações tradicionais.

E no outro extremo, há 4% de PC que já se encontram no sexto estágio de inovação: Mudança Sistêmica, o que implica uma mudança permanente e sustentável.

A Figura 4 ilustra o percentual de PC em estágios de inovação, utilizando o método de Murray, Caulier-Grice e Mulgan (2010).

Figura 4 – PC por estágio de inovação 2015-2019



Fonte: Elaboração própria (2019).

Importante observar que, segundo os autores estas etapas não são sempre sequenciais, podendo haver *feedback* e interação entre elas. No contexto organizacional, determinados projetos podem ter mais características de inovação que outros e estar em estágios também diferenciados.

Parcerias do PC

A partir do mapeamento de parcerias dos PC com pessoas físicas, organizações sociais e/ou empresas foram observadas as características de apoio metodológico através de profissionais (recursos humanos), da cessão de infraestrutura (recursos físicos), da prática de comércio de produtos e serviços, de patrocínio ou financiamento e ainda de articulações políticas apontadas como parcerias firmadas.

Em 2015 os PC firmaram parcerias com 161 organizações, dentre elas 39% são iniciativas da sociedade civil organizada; 27% são feitas com setores públicos, com destaque para as escolas da rede municipal e estadual, além de organismos financiadores. Das parcerias com empresas privadas, 26% se referem a patrocínio e

financiamento, fornecimento de produtos e serviços à baixo custo e doações.

Contudo, em 2019 foram identificadas parcerias com aproximadamente 75 organizações. A utilização da expressão genérica comércio local e de termos no plural para coletivos artísticos e/ou locais e escolas públicas e/ou privadas dificultou a precisão na mensuração dos dados. Ainda assim, foi possível identificar que 42% correspondem a parcerias estabelecidas com iniciativas da sociedade civil organizada, ou seja, organizações sem fins lucrativos, coletivos e movimentos sociais. Com a iniciativa privada, foram firmadas 34% das parcerias com destaque para escolas e universidades, que juntas representam 32% das parcerias. Por fim, observou-se que 24% das parcerias foram realizadas com o setor público.

Dentre as iniciativas da sociedade civil organizada, observa-se que parcerias nas proximidades do PC tiveram maior incidência em 2019 quando comparado com 2015, mantendo o objetivo de cessão de espaços, divulgação de trabalhos, fornecimento de materiais, serviços e pessoas.

As parcerias com o setor público para além do reconhecimento do MinC e da SMC como financiadores do Projeto PC, foram manifestadas pelos PC através de outros organismos setoriais, como a Companhia Municipal de Limpeza Urbana (Comlurb) ou instituições de ensino como a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) e a Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Dentre as parcerias com empresas, além do aporte de recursos financeiros as contrapartidas em produtos e serviços são algumas das maneiras de relacionamento entre o PC e o setor privado, principalmente com os comerciantes locais. Destaca-se também que, em 2019, o setor de ensino privado contribuiu tanto no suporte de atividades por meio dos projetos de extensão da Fundação Getúlio Vargas como no fornecimento de infraestrutura pelas escolas particulares.

É difícil reproduzir neste artigo todas as parcerias identificadas, mas o exemplo ilustrado com um PC da zona sul da cidade do Rio de Janeiro nos dá uma boa visão das redes, das relações e dos recursos tangíveis e intangíveis que se estabelecem, integrados e advindos de múltiplos setores.

Figura 5 – Relações dos PC

AP2



Fonte: Elaboração própria (2019).

CONCLUSÃO

A PNCV inovou ao legitimar novos sujeitos sociais e expressões identitárias oriundos de diversos segmentos sociais, principalmente os populares, com base em uma política pública emancipatória. Assim, a PNCV possui claro sentido de democratização da cultura com vistas ao crescimento da cidadania cultural sob os pressupostos aqui estudados, à medida que socializou o acesso aos meios de produção cultural com a transferência do poder decisório sobre o caráter das ações culturais do Estado para a sociedade civil organizada.

Outro aspecto de inovação desta política pública está relacionado à mudança positiva das condições e da qualidade de vida das comunidades que receberam os projetos PC, solucionando o problema da falta de acesso à cultura e atendendo às necessidades, tanto de maiores oportunidades de contato e fruição com bens e atividades culturais, quanto de espaço para exercício da cidadania cultural através das redes, fóruns e eventos com a participação do poder público.

Por outro lado, a interrupção do fomento em 2017 expôs uma fragilidade no conjunto de organizações que atuam sob a PNCV: a falta de inovação na sustentação econômica, quarto estágio da inovação de Murray, Caulier-Grice e Mulgan (2010). A PNCV não previu uma orientação de como esses projetos poderiam se sustentar após o término dos três anos de fomento. Assim, repetiu a velha estrutura de deixar os PC reféns da cultura de editais, apesar de democratizar o acesso de organizações da sociedade civil a locais cuja característica principal é serem estruturas enxutas e com infraestrutura instável (pois como visto no diagnóstico participativo as equipes são pequenas e a maioria dos espaços para atividades é cedida ou alugada).

Tal situação compromete ainda os estágios de inovação social Dimensionamento e Difusão (quinto estágio) e Mudança Sistêmica (sexto estágio). Uma vez que não se garante a estabilidade financeira

dos PC, a ampliação do projeto fica comprometida, inviabilizando uma mudança sistêmica efetiva na democratização da cultura e na cidadania cultural nos territórios abraçados pela PNCV.

Por fim, convém ressaltar que a PNCV é recente na história das políticas públicas brasileiras. A ruptura na estrutura das políticas públicas culturais revela que ela representa hoje a principal inovação social em políticas públicas. Por isso, sua aplicação revelou-se o primeiro passo no seu projeto piloto, segundo a classificação de estágio de inovação social apresentada neste trabalho. Ademais, a PNCV ainda revela o potencial existente para a instituição de políticas públicas inovadoras, democráticas e cidadãs. Por conseguinte, espera-se que este trabalho contribua para aperfeiçoar a PNCV e criar inovações em políticas públicas no país.

REFERÊNCIAS

ANDREW, C.; KLEIN, J. L. *Social innovation: what is it and why is it important to understand it better*. Toronto: Crises, 2010. Disponível em: <https://bit.ly/3cqX4Gt>. Acesso em: 15 abr. 2020.

BIGNETTI, L. P. As inovações sociais: uma incursão por ideias, tendências e focos de pesquisa. *Ciências Sociais Unisinos*, São Leopoldo, v. 47, n. 1, p. 3-14, 2011.

BITTENCOURT, L. N. *Social Organizations and Government Actions in Public Culture in Action*. [S. l: s. n.], 2014.

BOUCHARD, M. Social innovation, an analytical grid for understanding the social economy: the example of the Quebec housing sector. *Service Business*, Berlin, v. 6, n. 1, p. 47-59, 2012.

CHAUÍ, M. Cultura e democracia. *Crítica y Emancipación: revista latinoamericana de ciencias sociales*, Buenos Aires, ano 1, n. 1, jun. 2008. Disponível em: <http://bit.ly/2UIVkJNe>. Acesso em: 19 mar. 2020.

KLEIN, J. L.; FONTAN, J. M.; HARRISON, D.; LÉVESQUE, B. *L'innovationsocial e au Québec: un système d'innovation fondé sur la concertation*. Montreal: Cahier du CRISES, 2009. (Études théoriques, 0907).

- LÉVESQUE, B. L'innovation dans le développement économique et le développement social. In: KLEIN, J. L.; HARRISSON, D. (ed.). *L'innovation sociale*. Emergence et effets sur la transformation des sociétés. Québec: Presses de l'Université du Québec, 2007. p. 43-70.
- LIMA, S. M. S. Polos criativos: um estudo sobre os pequenos territórios criativos brasileiros. Brasília, DF: Ministério da Cultura, 2012. Disponível em: <https://bit.ly/3bchaUl>. Acesso em: 19 mar. 2020.
- MANZINI, E.; STASZOWSKI, E. Public and Collaborative: exploring the intersection of design, social innovation and public policy. [S. l.]: DESIS Network, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/3ereS5M>. Acesso em: 19 mar. 2020.
- MURRAY, R.; CAULIER-GRICE, J.; MULGAN, G. *The open book of social innovation*. London: The Young Foundation, 2010.
- SIMÕES, J. M. *O campo organizacional da cultura no Brasil: entre o estado e o mercado*. 2006. Dissertação (Mestrado em Administração) – Escola Brasileira de Administração Pública e de Empresas, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2006.
- SOUZA, V. Cidadania cultural: entre a democratização da cultura e a democracia cultural. *praGMatIZES*: revista latino-americana de estudos em cultura, Niterói, ano 8, n. 14, 2018. Disponível em: <http://bit.ly/2vCTPvK>. Acesso em: 19 mar. 2020.



Cultura y sindicatos durante el primer peronismo

Yanina Andrea Leonardi¹

-
- 1 Investigadora de Carrera del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet). Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y Profesora en Enseñanza Media y Superior en Letras por la UBA; investigadora del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. E-mail: yaninaleonardi@gmail.com.

RESUMEN

En el presente artículo se propone estudiar la planificación cultural llevada a cabo por la Confederación General del Trabajo (CGT) durante el primer peronismo (1946-1955). Esta entidad fue quien articuló los lineamientos oficiales en materia cultural ideando un plan que promovía la formación y modernización del movimiento obrero. Por estos años, la CGT en tanto entidad mediadora entre el Estado y los trabajadores postuló en su proyecto cultural la educación, el esparcimiento y la capacitación como sus núcleos centrales, complementando así el objetivo de la inserción social propuesto por la planificación nacional. El estudio se centra en las actividades, prácticas y formaciones que lo integraban, a la vez que en el personal técnico interviniente en su ejecución.

Palabras clave: *Cultura. Obreros. Sindicatos. Peronismo.*

ABSTRACT

The present article proposes to study the cultural planning carried out by the General Federation of the Work during the first Peronism (1946-1955). This entity was the one who articulated the official limits in cultural matter, designing a plan that was promoting the formation and modernization of the labor movement. These years, the CGT while mediating entity between the State and the workers postulated in his cultural project to the education, the scattering and the training as his central cores, complementing this way the aim of the social insertion proposed by the national planning. The study centres on the activities, practices and formations that were integrating it, simultaneously that in the technical personnel intervener in his execution.

Keywords: *Culture. workers. Unions. Peronism.*

RESUMO

O presente artigo propõe estudar o planejamento cultural realizado pela Confederação Geral do Trabalho (CGT) durante o primeiro período do primeiro peronismo (1946-1955). Essa entidade foi quem articulou as diretrizes oficiais no âmbito cultural, idealizando um plano que promovia a formação e modernização do movimento operário. Nessa época, a CGT como entidade mediadora entre o Estado e os trabalhadores postulou no seu projeto cultural a educação, o lazer e a capacitação como seus núcleos centrais, complementando assim o objetivo da inserção social proposto no planejamento nacional. O estudo enfatiza as atividades, práticas e formações que integravam a CGT, bem como a equipe técnica envolvida na sua execução.

Palavras-chave: *Cultura. Operários. Sindicatos. Peronismo.*

INTRODUCCIÓN

Uno de los acontecimientos notables que presenta el período 1946-1955 –durante los dos mandatos de gobierno de Juan Domingo Perón– es la incursión de las políticas públicas en la esfera cultural, a partir de la concreción de un proyecto de gran complejidad que en algunos casos tuvo a los obreros como receptores o productores exclusivos del mismo. Se interpeló a ese cuerpo social desde distintas entidades, con fines netamente educativos e instructivos. Entre ellas, la Confederación General del Trabajo (CGT) fue quien articuló los lineamientos oficiales en materia cultural, ideando un plan que promovía la formación y modernización del movimiento obrero, que se ejecutaba con asiduidad mediante la labor de distintas formaciones. Entonces, la CGT, en tanto entidad mediadora entre el Estado y los trabajadores, postuló en su proyecto cultural la educación, el esparcimiento y la capacitación como sus núcleos centrales, complementando así el objetivo de la inserción social propuesto por la planificación nacional.

El propósito de este estudio es analizar el proyecto cultural de la CGT durante el primer peronismo, las prácticas y formaciones que lo integraban, la particularidad y funcionalidad de las mismas. Consideramos que el análisis de estas experiencias nos permite en

principio conocer aspectos no tan transitados por las investigaciones que se ocupan del movimiento obrero en la Argentina; asimismo, profundizar en las intervenciones culturales del primer peronismo en su complejidad, y en este caso puntual, desde la central obrera. Por último, sostenemos que el análisis de estas experiencias y prácticas artísticas nos permite reflexionar sobre la cultura obrera argentina, advirtiendo sus particularidades en el marco de los gobiernos de Juan Perón.

LA CONFEDERACIÓN GENERAL DEL TRABAJO

Tal como señalamos al inicio de este escrito, durante los primeros gobiernos peronistas se diseñó una planificación cultural a nivel nacional, convirtiéndose en una de las novedades del período. Dicha intervención del Estado en materia cultural debe comprenderse en un clima de época. Al respecto, Patricia Berrotarán (2004) señala que las estrategias planificadoras instaladas con fuerza, una vez culminada la Segunda Guerra Mundial, respondían a la necesidad de refundar un nuevo pacto social con la ciudadanía y a la convicción basada en que el Estado era capaz de modificar el rumbo de los fenómenos económicos y sociales. Sectores ideológicos diversos coincidían en la necesidad de asegurar la legitimidad del Estado, de sus estructuras y sus intervenciones, constituyéndose así aparatos estatales fuertes capaces de controlar el territorio, las actividades y la sociedad (BERROTARÁN, 2004, p. 15-16). Estas cuestiones estuvieron presentes en el gobierno surgido del golpe de estado del 4 de junio de 1943 y se ejecutaron durante las dos presidencias de Perón a través de los planes quinquenales. Una de las innovaciones de esta gestión era el rol central desempeñado por la planificación en la labor del Estado, determinando las líneas de acción a seguir, el organismo centralizado encargado de su articulación y el personal técnico adecuado para llevarlo a cabo. Los alcances de la planificación también incursionaban en la esfera cultural, otro de los aspectos novedosos del período en cuestión.

En efecto, los fundamentos de las políticas culturales del primer peronismo, donde se consideraba al arte como una herramienta pedagógica y social, tenían como objetivo la inclusión de nuevos sectores sociales hasta el momento marginados, que operarían como factores determinantes a la hora de construir un consenso en una sociedad reticente a la incorporación de las masas a la vida social, política, e incluso cultural.

Dentro de esta interpelación a las masas, se distinguió a los obreros en tanto cuerpo social específico, destinándoles algunas actividades concretas. Por ejemplo, algunos organismos oficiales, como la Secretaría de Cultura y la Subsecretaría de Informaciones del Gobierno de la Nación, eran los encargados de llevar a cabo la organización de los eventos culturales y artísticos, entre ellos, la asistencia a recitales y funciones teatrales en entidades oficiales. Estas prácticas tendrían como antecedente algunas experiencias concretadas durante la gestión de Juan D. Perón en la Secretaría de Trabajo y Previsión, donde el arte cumplía un rol social a la vez que educativo. Una vez que Perón arribó a esta dependencia, a partir del golpe de estado de junio de 1943, comenzaron a gestionarse las funciones teatrales para obreros en el Teatro Nacional de Comedia (posteriormente denominado Cervantes), o la asistencia de los mismos a conciertos en el Teatro Colón. La CGT intervenía en la organización de estos acontecimientos, que a partir de 1946 se convirtieron en un proyecto sistemático.

Asimismo, desde el Ministerio de Trabajo también se organizaron eventualmente algunas actividades artísticas destinadas a los obreros, ofreciéndoles el rol de creadores, como los certámenes de literatura (2000..., 1951) o artes plásticas.

La CGT también presentaba antecedentes en su incursión en materia educativa para los trabajadores. Efectivamente, antes de la irrupción del peronismo, en 1939, se creó la Universidad Obrera Argentina, entidad que –según señalan Inés Dussel y Pablo Pineau (1955, p. 122)– planteaba a la formación sindical, cultural y técnica

como íntimamente vinculadas, y era de absoluta y única injerencia del movimiento obrero. Posteriormente, este panorama cambió radicalmente en los primeros años de la década del 1940, cuando la CGT dirigió las demandas educativas hacia el Estado.

A partir de la sanción de la Ley 13229, el 26 de agosto de 1948, se creó la Universidad Obrera Nacional (UON), cuyo funcionamiento fue reglamentado por el decreto del Poder Ejecutivo Nacional (7/10/1952), la cual se inauguró oficialmente en marzo de 1953. Pineau (1997) observa que la UON era la Tercera etapa de los Ciclos de formación técnica dependientes de la Comisión Nacional de Aprendizaje y Orientación Profesional (CNAOP)² y que para su ingreso se requería ser egresado del Segundo Ciclo de Aprendizaje de la CNAOP o de las escuelas industriales del Estado. Además, era necesario acreditar la condición de obrero y el certificado de buena conducta. Al igual que el resto de las universidades nacionales, el gobierno de la UON era ejercido por el Rector, que debía ser un obrero argentino egresado de las escuelas sindicales³ que dependían de la CGT. Cabe señalar que la institución se encontraba asesorada por un Consejo de Coordinación Industrial con participación patronal y obrera. Es así como se concreta una institución educativa oficial de índole nacional con injerencia de la entidad gremial en su dirección.

Si bien todas las actividades y entidades mencionadas tuvieron trascendencia a la hora de pensar las problemáticas obreras en el período, es recién con el surgimiento de la planificación cultural de la CGT cuando se piensa en la cultura obrera de un modo

-
- 2 Por estos años, el Estado amplió y creó el "sistema de Educación Técnica oficial como parte de un proceso de construcción de un discurso hegemónico que recogía y articulaba procesos político-culturales más abarcativos. El mismo partía del nivel primario (cursos de preaprendizaje, misiones monotécnicas), incluía el nivel medio (escuelas-fábricas, escuelas industriales de la Nación) y llegaba hasta el nivel universitario (Universidad Obrera Nacional), gozando en su totalidad de un alto grado de autonomía respecto al sistema tradicional. (PINEAU, 1997, p. 206-207).
 - 3 Nos referiremos a las escuelas sindicales más adelante.

sistemático durante el primer peronismo, abordando la formación de los trabajadores desde diferentes áreas.

La CGT fue uno de los actores políticos más destacados durante el período 1945-1955, que en general desde las investigaciones se la ha restringido a un funcionamiento supeditado a la voluntad de Perón, con pérdida de toda autonomía por estos años. En este sentido, nos interesa tomar el enfoque de Gustavo Contreras (2015, p. 109-127), quien entiende las prácticas, las vinculaciones políticas y la dinámica de la institución en su complejidad, observando que “pese a un innegable proceso de *burocratización y verticalismo*, el movimiento obrero y la CGT, de todos modos, se mantuvieron como actores activos que manifestaron de distintas formas y sobre diversos escenarios posiciones propias y una dinámica asociativa particular”.

Siguiendo esta línea de pensamiento, entendemos que el proyecto cultural de la CGT se ubica en un terreno mixto, en que, por un lado, manejó con autonomía su ejecución, diseño de actividades y formaciones, a la vez que la selección del personal técnico para llevar a cabo la empresa. Por otro lado, a la hora de definir contenidos, adhirió a los fundamentos y lineamiento de la planificación cultural estatal, convirtiéndose en la entidad elegida desde el Estado como la encargada para llevar a cabo la formación cultural de los trabajadores siguiendo al Segundo Plan Quinquenal.

Dicha mixtura no le quita trascendencia a su proyecto cultural y educativo, cuyas prácticas se caracterizaron por generar formas asociativas a la vez que establece nuevos hábitos culturales entre los trabajadores al brindarles el derecho a la recreación, al ocio y al consumo cultural, al mismo tiempo que la capacitación. En este sentido, la CGT en su accionar dirigido a un público masivo se constituyó en un actor clave a la hora de pensar la modernización cultural que se dio por esos años.

DISEÑO DEL PROYECTO CULTURAL

En octubre de 1947, dando cumplimiento a la resolución del Congreso extraordinario dado en dicha fecha⁴ “cuyo espíritu era el de posibilitar por todos los medios la elevación de la cultura general del trabajador y superar muy especialmente la eficacia de los cuadros sindicales del movimiento” (ARGENTINA, 1974), la CGT organizó el Departamento de Cultura. Una de sus primeras medidas fue la creación, en marzo de 1948, de la Escuela Sindical de la CGT, que funcionaba en el antiguo edificio confederal situado en la calle Moreno 2875, de la Capital Federal. También, en ese mismo espacio, el 12 de mayo de 1948 tuvo lugar la inauguración de la Biblioteca Pública del Trabajo “María Eva Duarte de Perón”, con funcionamiento en el primer piso del edificio. Se trataba de una biblioteca especializada en el tema, contemplada a la hora de pensar la formación gremial.

Rápidamente este Departamento fue reorganizado y complejizado, y pasó a denominarse Subsecretaría de Educación y Cultura. Su competencia abarcaba diversas áreas de índole formativa. Entre ellas, las más destacadas fueron: Deporte Obrero, Medicina del Trabajo, Biblioteca, Música, Coro, Teatro, Legislación del Trabajo y Escuelas Sindicales.

Esta dependencia de la CGT tuvo a un conjunto de hombres encargados de llevar a cabo la planificación cultural que aquí nos ocupa. Estos se organizaron de la siguiente manera: José G. Espejo y Antonio Valerga ocuparon la Dirección y Subdirección, respectivamente; por otra parte, se conformaron algunas asesorías técnicas artísticas, Sebastián Lombardo ocupó la de música, José María Fernández Unsaín y César Jaimes, la de teatro; la dirección de la

.....
4 El Congreso Nacional llevado a cabo entre los días 16 y 19 de octubre de 1947, de carácter extraordinario, fue uno de los más importantes convocado por la CGT, ya sea por haber reunido más de 5 mil delegados provenientes de todo el país, como por la relevancia de los temas tratados, entre ellos, la creación de las escuelas sindicales.

Escuela Sindical estuvo a cargo del Prof. José P. Liberal, posteriormente fue reemplazado por el Prof. Juan Lyon.

Los nombres de Fernández Unsaín⁵, Jaimes⁶ y Lombardo⁷ – que eran los encargados de las cuestiones artísticas – fueron recurrentes en la planificación teatral tanto a nivel nacional como bonaerense, más allá de su participación en las formaciones artísticas de la CGT. Se trataba, en los tres casos, de artistas vinculados a una cultura popular urbana o folclórica, en sintonía con los contenidos de las políticas culturales oficiales. Su origen provinciano – muy recurrente en el personal técnico elegido por el Estado en estos años –, como su inserción en una cultura nacional popular, los posicionaba en un lugar marginal dentro del campo intelectual de la época. Asimismo, nos interesa señalar que la presencia de estos agentes culturales de origen provinciano nos invita a repensar el vínculo entre los intelectuales y el peronismo desde otros parámetros que los visitados hasta la actualidad, donde asiduamente se reduce el tema a una tensión entre Perón y determinados agentes – centrales en el campo intelectual porteño – provenientes de sectores liberales y de la izquierda. Al revisar los diferentes proyectos culturales, es decir, tanto aquellos de índole estatal nacional, municipal y provincial como también los gremiales, llevados a cabo durante el periodo, nos encontramos con equipos técnicos integrados por artistas e intelectuales provenientes de posicionamientos ideológicos diversos, y con una procedencia que se aleja de una primacía porteña.

.....

- 5 José María Fernández Unsaín nació en Paraná, Entre Ríos, en 1918. Fue periodista, dramaturgo, guionista y director de cine. Se desempeñó como director del Teatro Obrero de la CGT. Estuvo al frente de instituciones oficiales culturales durante el primer peronismo, como el Teatro Nacional Cervantes, o la Comisión Nacional de Cultural.
- 6 César Jaimes nació en Buenos Aires en 1908, pero residió en Castelar, provincia de Buenos Aires. Se dedicó a la música y al teatro. Fue autor de textos dramáticos de carácter propagandístico durante el período, como *El hombre y su pueblo*, representado por el Teatro Obrero de la CGT.
- 7 Lombardo fue director del Teatro Argentino de La Plata entre 1953 y 1955. Era músico, compositor, pianista y arreglador. Nació el 26 de mayo de 1907 en Chacabuco, provincia de Buenos Aires. Para profundizar en su gestión cf.: Cadus (2015, p. 81-107).

El proyecto cultural diseñado y llevado a cabo por la CGT estuvo integrado por diversas actividades y formaciones, que se desarrollaron inicialmente en la Capital Federal, y luego se propagaron en las provincias. La CGT consideró la estructuración de su proyecto cultural en dos grandes áreas: una sindical – que incluía la formación técnica propiamente dicha nucleada en las Escuelas sindicales –, y otra artística y recreativa, donde se nucleaban actividades artísticas y deportivas. En su conjunto le ofrecían al obrero una capacitación integral, que también incluía aspectos recreativos, que intervenía directamente en el diseño del ocio de los mismos.

LAS ESCUELAS SINDICALES

“La realización del gran programa de recuperación nacional que orienta el General Perón en su acción de gobierno requiere la formación de una amplia conciencia sindical en las masas de trabajadores. Para tan elevado fin se crean las escuelas sindicales dependientes de los gremios. En un acto simbólico quedan inauguradas las clases en 54 establecimientos de preparación sindical. De este modo se propende a la reafirmación y defensa de los postulados de la doctrina peronista”.
(ESCUELAS..., 1952, p. 34)

Desde la revista *Mundo Peronista* se formulaba la concreción de un objetivo: la proyección de las Escuelas sindicales a nivel nacional. Estas habían tenido su comienzo en marzo de 1948 con la Escuela Sindical de la CGT, en el edificio de la misma situado en la Capital Federal. El propósito de ellas residía no solamente en contribuir con el nivel cultural de los trabajadores, sino también formar cuadros dentro del movimiento obrero a partir de la implementación de la capacitación sindical.

En la práctica, esta entidad desarrollaba su actividad en el horario posterior a las 19 h, es decir, en una franja horaria postlaboral.

Según directivas de la CGT, cada sindicato debía ocuparse de esta enseñanza, y el cuerpo docente que tomase el rol de “maestro” debía provenir de la misma actividad. Por ejemplo, el cuerpo de profesores de la ES n.º 1 estuvo integrado por: Antonio Valerga, Mario Castelluccia, Ángela Rodríguez Nasso, Máximo Daniel Monzón, Francisco Cordúa, Héctor Barabini, Álvaro Sanjurjo, Nicanor García, Julián Belardoni, José Diéguez, Luis Juix Callis, entre otros. Para garantizar la creación y funcionamiento de las Escuelas sindicales a nivel nacional, la Subsecretaría de Cultura de la CGT contó con una comisión de representantes sindicales provenientes de distintos gremios como: Tranviarios, ATE, Aeronáuticos, Empleados de Comercio, Gráficos, Metalúrgicos, Docentes, Jaboneros, Carne, Agua y Energía, Telefónicos, Luz y Fuerza, Caucho, Taxis, Portuarios, Espectáculos Públicos, Calzado, Madereros y vendedores.

El plan de estudios de las Escuelas sindicales inicialmente estuvo integrado por dos niveles, que contemplaban la formación escolar de los asistentes. El primer nivel estaba dirigido a aquellos que no tenían certificado de estudios de sexto grado, y cuyas asignaturas eran: Lenguaje, Redacción, Historia Argentina (1810–1853), Problemas Argentinos, Organización Sindical y Legislación del Trabajo. Y el segundo nivel se destinaba a quienes contaban con el certificado de estudios primarios o estudios especializados, y estaba integrado por las siguientes asignaturas: Redacción, Historia Argentina (1853–1948), Política Económica Argentina, Sindicalismo y Medicina del Trabajo.

Como instancia superior a estos estudios, los alumnos tenían la opción de ingresar en el Curso de Elevación Cultural Superior Juan Perón⁸ (BOTTARINI, 1997, p. 402), que estaba dirigido por Rodolfo Tecera del Franco, cuyas clases se llevaban a cabo en la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires.

.....
8 De este centro de estudios fueron seleccionados algunos trabajadores para prestar servicios en el exterior como “Agregados Obreros”, tal como ya existían en países como Estados Unidos y Gran Bretaña. Al respecto cf.: BOTTARINI, 1997.

En septiembre de 1955, fecha del derrocamiento del gobierno de Perón, estaban en funcionamiento más de 140 escuelas sindicales; 76 de ellas dependían directamente de la Subsecretaría de Cultura de la Central Obrera y se ubicaban en distintas ciudades provinciales.

ARTE Y RECREACIÓN

Si bien la CGT tuvo a su cargo la organización de actividades artísticas —como la asistencia a espectáculos musicales y teatrales realizados en instituciones oficiales—, también desarrolló formaciones que enseñaban al obrero disciplinas artísticas concretas, como el teatro, la música o el canto. Es decir, los trabajadores intervenían en la planificación de la CGT, ya sea como consumidores o productores culturales. Estas formaciones fueron las siguientes: el Teatro Obrero (1948), el Coro Obrero (1949) y la Orquesta Obrera (1952). Esta última, de creación más tardía, fue la que menos trascendencia tuvo con respecto a las anteriores. Todas tenían como propósito democratizar un patrimonio cultural entre los sectores populares, función que se destacaba en la promoción de su presentación:

“Esta es, pues, la tercera creación de carácter cultural que se realiza en su beneficio: antes lo fue el Teatro Obrero, meritorio conjunto vocacional; luego, el disciplinado Coro Obrero, y ahora la Orquesta Obrera de la CGT, con lo que se demuestra una vez más que la cultura ha dejado de ser un privilegio de las clases social o económicamente mejor colocadas” (CONQUISTAS..., 1952, p. 19).

Los contenidos culturales difundidos por las formaciones artísticas obreras coincidían con los postulados de la doctrina peronista. En este sentido, la política cultural inscribía sus bases “en el mapa de la cultura occidental y latina, a través de su vertiente hispánica”, según las reiteradas definiciones dadas por Perón (ARGENTINA, 1947) en los documentos oficiales. De este modo, el gobierno establecía su aparato cultural sobre postulados tradicionalistas, que no implicaban una actitud rupturista con el pasado, al contrario,

retomaban valores de la cultura preexistente que serían resignificados en función del ideario peronista. Entre ellos, cobran relevancia los valores pertenecientes al cristianismo y nacionalismo. Es así como la oferta cultural del gobierno, y por extensión de la CGT, se centró en la postulación de un arte nacional en desmedro de lo foráneo, entablando cierto paralelismo entre la dependencia económica –que el peronismo cuestionaba– y la dependencia cultural. Asimismo, otra de las operaciones implementadas fue la aplicación de una “tradición selectiva” –en términos de Williams (1980)– en la opción de sus contenidos, que consistió en la selección de determinadas tradiciones de representación a las que se les otorgó nuevas significaciones en el presente, tal como mencionamos recientemente. Esta práctica se tradujo en la recuperación de estéticas populares como el nativismo, el sainete, el folklore y el tango, entre otras.

Observamos que la tarea llevada a cabo por las formaciones artísticas tenía dos instancias de realización, una organizada por la CGT; y otra, por algunos gremios en particular, situados en barrios porteños y localidades provinciales. En el primer caso, generalmente se trataba de eventos de gran magnitud que tenían protagonismo en las festividades nacionales o pertenecientes a la liturgia peronista. En cambio, en el caso de los gremios, se trataba de una labor cotidiana inserta en un espacio comunitario, donde el obrero encontraba en su ámbito laboral una oferta de actividades que podía realizar junto a sus compañeros en un tiempo externo al del trabajo. En ambos casos, se constituían ámbitos donde comulgaban la educación con el esparcimiento, el trabajo colectivo con el arte y las ideas políticas.

El Teatro Obrero de la CGT fue la primera formación artística que integró esta planificación. Creado en 1948, fue dirigido por José María Fernández Unsaín, y codirigido por César Jaimes. El funcionamiento del elenco residía en la reunión de obreros pertenecientes a distintos gremios, que después de su jornada laboral concurrían

a los ensayos y clases formativas que estaban a cargo de las autoridades del grupo. El estreno de las producciones del Teatro Obrero se realizaba generalmente en el Teatro Nacional Cervantes, con la presencia –en la mayoría de los casos– del Presidente y la Primera Dama, al igual que de otras autoridades nacionales o municipales. Posteriormente, el elenco iniciaba una gira que comprendía la realización de funciones en las salas barriales de la Capital Federal y el conurbano, y en los teatros más representativos de las ciudades provinciales. En una segunda etapa, coincidente con la mayor centralidad que le otorgaba al teatro el “Segundo Plan Quinquenal”, se formaron nuevos elencos obreros en el resto del país, que adoptaban la misma metodología de funcionamiento que el grupo inicial. El repertorio del Teatro Obrero de la CGT estuvo integrado por piezas nativistas como *Hacia las cumbres* y *Cuando muere el día*, ambas pertenecientes a Belisario Roldán, *La isla de don Quijote* y *Se dio vuelta la casa*, ambas de Claudio Martínez Payva, *Madre tierra* y *La nueva fuerza*, las dos de Alejandro Berruti, sainetes como *Mateo*, de Armando Discépolo, y clásicos universales como el *Médico a palos*, de Molière, en versión de Pedro Escudero. Además, se incluyeron piezas escritas especialmente para el elenco, afines al ideario peronista, sumándose al teatro de propaganda, que potenciaban el carácter nacional del corpus (LEONARDI, 2012).

En 1949, la CGT creó el Coro Obrero, formación de carácter mixto, que pretendía congregar a trabajadores de diversas tareas (PARA EL..., 1951). En las fuentes consultadas, no consta quien desempeñaba el rol de la dirección. Pensamos que posiblemente Sebastián Lombardo pudo haber cumplido esa función en tanto que “Asesor Técnico en música” del proyecto cultural de la CGT.

La estructura de funcionamiento de esta formación era similar a la del Teatro Obrero: se estudiaba y ensayaba en un horario externo a la jornada laboral, con un grupo integrado por obreros y obreras de diversos gremios. Si bien inicialmente se formó el grupo dependiente de la CGT, después, y como consecuencia del accionar de la

planificación cultural que la entidad encabezada, se crearon formaciones menores en gremios de localidades provinciales, que actuaban tanto en los eventos de su comunidad como en otros lugares.

En 1951, la formación central del Coro Obrero ya estaba constituida, pero como las autoridades de la CGT pretendían que se llegara a congregar tres mil voces, se llevó a cabo la reapertura de la inscripción. En respuesta a los lineamientos de los contenidos de las políticas culturales oficiales, el repertorio de este coro tenía un carácter predominantemente nacional y folclórico, incorporando canciones como “Alborada”, “La Criolla”, “La Media Caña”, trozos de la ópera *El Matrero* y otras pertenecientes al cancionero autóctono. Al mismo tiempo, se agregaba un repertorio de carácter político que integraba la liturgia peronista: en cada una de sus presentaciones el Coro Obrero interpretaba la “Marcha de la CGT”, “Los muchachos peronistas” y “Evita Capitana”.

En cierto modo, la actuación del Coro Obrero estaba más estrechamente vinculada a los eventos organizados directamente por la CGT, que la del Teatro Obrero, cuyas presentaciones cobraban cierta autonomía. Ciertamente, el desempeño artístico de esta formación coral fue una de las atracciones que integraban los eventos celebratorios en los que la CGT participaba. Estos eran el 1° de Mayo, Día de los Trabajadores, en que la CGT tenía la organización total del evento; y el 17 de Octubre, Día de la Lealtad, en que intervenía con algunas actividades en particular.

Ambos acontecimientos formaban lo que podríamos denominar como las “fiestas peronistas” constituidas por celebraciones por medio de eventos de gran espectacularidad y la ocupación masiva del espacio público. Su fin era celebrar comunitariamente los logros obtenidos por los trabajadores durante los años de gestión peronista. En este proceso de “peronización” de las fechas conmemorativas⁹, el 1° de Mayo resultó seguramente el más afectado, ya que la celebración de esta fecha creció notablemente, sistematizándose

.....
9 Cf. Plotkin, 2007.

y complejizándose debido a la intervención del Estado y la participación masiva de los sectores populares. Efectivamente, durante el primer peronismo, muchas fechas patrias devinieron en celebraciones de gran espectacularidad, conformadas por intervenciones artísticas diversas, despliegue escenográfico, y la ocupación del espacio público como uno de sus elementos centrales. Allí confluían cruces entre espectáculo y política, característica recurrente en la época.

Si bien el carácter “festivo” del 1º de Mayo es previo a la llegada del peronismo – tal como la bibliografía especializada ha señalado¹⁰ –, por estos años la denominación “Fiesta del Trabajo” adquirió oficialidad y desplazó a otras anteriores. Al mismo tiempo, el 1º de Mayo resultó una de las fechas conmemorativas más afectadas debido a la vinculación directa que se realizó en el evento con las reformas laborales implementadas por el Estado en el período. Uno de los atractivos principales, desde 1948, fue la elección de la “Reina Nacional del Trabajo”¹¹. Además, en ese mismo acto, se realizó el desfile de carrozas que ilustraban los Derechos del Trabajador¹².

Entonces, es así que el clima festivo dejó de ser un elemento de tensión a la hora de asumir la conmemoración de la fecha, para convertirse en una fiesta “oficial” de los trabajadores, donde el arte y la cultura popular jugaron un rol central en la interpelación a los sectores populares. Asimismo, el gran despliegue artístico que se desarrollaba en el espacio público creaba un clima de armonía, contraponiéndose así a las escenas de confrontación vividas por los trabajadores en el pasado.

.....

10 Leandro García (2014) señala que, en la etapa previa a la irrupción del peronismo, se registran algunos eventos festivos en las conmemoraciones del 1º de Mayo realizadas en algunas localidades provinciales.

11 Cf. Lobato, 2005.

12 “En virtud de que las características del festejo requerían de un espacio más amplio que la Plaza de Mayo, el acto oficial se desarrolló en 9 de Julio y Moreno: diez carrozas decoradas con alegorías de los ‘derechos’ realizadas en papel maché desfilaron solemnemente cuando finalizaron los discursos” (GENE, 2005, p. 100).

El Coro Obrero de la CGT participó reiteradamente en este evento, teniendo a su cargo la interpretación del Himno Nacional, y luego de la pronunciación de los discursos por parte de Perón, de Eva y del Secretario Gral. José Espejo, de las marchas peronistas mencionadas anteriormente.

El otro evento inserto en la liturgia peronista, en el que esta formación coral tenía participación, era el 17 de Octubre. Concretamente, en los festejos de 1951, el Coro Obrero de la CGT integró la programación artística de la Semana de la Lealtad, presentándose en el Teatro Colón. Este evento –que fue presenciado por autoridades gubernamentales como el Presidente y su esposa, el Ministro del Trabajo, José María Freyre, el Director Nacional de Cultura, José María Castiñeira de Dios y el Secretario General de la central obrera, José Espejo– pretendía constituirse en un espectáculo de jerarquía, que reunía los elementos más trascendentes de la planificación oficial: un grupo de artistas obreros que accedían al arte a raíz de la intervención de la políticas públicas, haciendo uso de uno de los espacios más elitistas de la cultura argentina, como el Teatro Colón. Es decir, un claro gesto de democratización del patrimonio cultural, al que se sumaba la interpretación de un repertorio nacional. Esta apropiación de los espacios y de los bienes culturales por parte de los trabajadores se hizo presente en el discurso del secretario gremial:

Le sucedió el señor Espejo, quien destacó la feliz circunstancia de que un coro obrero actuara en el Colón, hoy accesible a los hombres de condición humilde. Agregó que, lograda la humanización del capital, se persigue también la humanización de la cultura que, como todos los bienes sociales, tiene sentido si se la aproxima al hombre para que sirva del medio de perfección y de felicidad. (EL CORO..., 1951)

Sin embargo, la presencia de los obreros en el Teatro Colón – en tanto espacio paradigmático de la alta cultura – no generó una real

democratización de este ámbito en el período posterior al derrocamiento del peronismo, convirtiéndose en una experiencia aislada dada solamente en este período, que generaba reacciones adversas en el público habitual de la sala.

ALGUNAS CONSIDERACIONES A MODO DE CONCLUSIÓN

A lo largo de este trabajo intentamos aproximarnos al proyecto cultural de la CGT, que tuvo como fin la formación cultural y sindical de la clase obrera. Analizamos la conformación de las Escuelas Sindicales y dos de las formaciones artísticas¹³ de intervención política llevadas a cabo por la CGT durante el primer peronismo, así como intentamos conocer la particularidad y funcionalidad de las mismas al igual que el proyecto cultural en el que estaban insertas. Todas estas formaciones y actividades se constituyeron en los instrumentos que integraron en ese período una cultura obrera, entendida como el desarrollo de formas asociativas y hábitos ligados a la instrucción y a la recreación de los trabajadores.

Cabe señalar que la construcción de un proyecto que reunía a los obreros, la educación, el esparcimiento y los sindicatos como elementos centrales concretaría el inicio de un proceso de modernización cultural que se sustentaba en el ingreso masivo de nuevos agentes culturales, que modificaría notablemente la estructura social del país, a la vez que contribuiría a la constitución de una nueva fuerza social que adquiriría representación en la vida política nacional.

Observamos que en el marco de la concreción de la planificación cultural oficial – que contó con objetivos claros y agentes intelectuales destinados a su ejecución –, la CGT jugó un rol considerable en la ejecución de la misma. Al respecto, debemos aclarar que el proyecto cultural del Estado desarrollado durante primer

.....
13 Nos centramos en el Coro y el Teatro, en tanto son formaciones que cuentan con mayor disponibilidad de fuentes. En cambio, la Orquesta, que fue fundada posteriormente, no presenta información considerable que permita su reconstrucción.

peronismo ocupó siempre un lugar marginal dentro del campo intelectual, a pesar de los reiterados intentos por lograr un mejor posicionamiento.

REFERENCIAS

- 2000 obreros presentes en un cotejo literario: ha sido realizado por primera vez en el país. *El Líder*, Buenos Aires, año 6, 3 jun. 1951. p. 1.
- BERNETTI, J.; PUIGGROS, A. (dir.). *Peronismo: cultura política y educación (1945-1955)*. Buenos Aires: Galerna, 2006.
- BERROTARÁN, P. La planificación como instrumento: políticas y organización en el Estado peronista (1946-1949). In: BERROTARAN, P.; JAUREGUI, A.; ROUGIER, M. (ed.). *Sueños de bienestar en la Nueva Argentina: Estado y políticas públicas durante el peronismo 1946-1955*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2004. p. 15-45.
- BOTTARINI, R. Estrategias-educativas peronistas: el caso de los agregados obreros. In: CUCUZZA, H. *Estudios de historia de la educación durante el primer peronismo 1943-1955*. Buenos Aires: Los Libros del Riel, 1997. p. 401-445.
- CADUS, M. E. El Teatro Argentino de La Plata. In: LEONARDI, Y. (dir.). *Teatro y Cultura durante el primer peronismo en la provincia de Buenos Aires*. La Plata: Archivo Histórico de la Provincia, 2015. p. 81-107.
- CONQUISTAS culturales del obrero. *Mundo Peronista*, Buenos Aires, año 1, n. 17, mar. 1952. Calendario del Justicialismo, p. 19.
- CONTRERAS, G. ¿Apéndice estatal? La CGT durante el primer gobierno peronista: asociaciones, funcionamiento institucional y proyecciones políticas (1946-1955). In: ACHA, O.; QUIROGA, N. (coord.). *Asociaciones y política en la Argentina del siglo veinte. Entre prácticas y expectativas*. Buenos Aires: Prometeo, 2015. p. 109-127.
- CUCUZZA, H. (dir.). *Estudios de historia de la educación durante el primer peronismo 1943-1955*. Buenos Aires: Los Libros del Riel, 1997.
- DUSSEL, I.; PINEAU, P. De cuando la clase obrera entró al paraíso: la educación técnica estatal en el primer peronismo. In: PUIGGROS, A. (dir.). *Discursos pedagógicos e imaginario social en el peronismo (1945-1955)*. Buenos Aires: Galerna, 1995. p. 107-176.

EL CORO obrero actuó anoche en el T. Colón. *La Razón*, Buenos Aires, año 47, 14 out. 1951, p. 3-4.

ESCUELAS Sindicales. *Mundo Peronista*, Buenos Aires, año 1, n. 20, maio 1952. Calendario del Justicialismo, p. 34.

GARCIA, L. La conmemoración del Primero de Mayo como reafirmación de la identidad obrera en la CGT sindicalista, 1930-1935. In: BISSO, A.; KAHAN, E.; SESSA, L. (Ed.), *Formas políticas de celebrar y conmemorar el pasado (1930-1943)*. La Plata: Ceraunia, 2014. p. 43-59.

GENE, M. Política y espectáculo: los festivales del primer peronismo: el 17 de octubre de 1950. In: *Arte y recepción: Jornadas de Teoría e Historia de las Artes del Caía*, 7. 1997, Buenos Aires. *Anales [...]*. Buenos Aires: Caia, 1997. p. 185-192.

GENE, M. *Un mundo feliz: imágenes de los trabajadores en el primer peronismo 1946-1955*. Buenos Aires: FCE, 2005.

LEONARDI, Y. Experiencias artístico-educativas para los obreros durante el primer peronismo. In: *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Paris, p. 1-13, 11 jul. 2012. DOI: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.63699>. Disponible em: <https://bit.ly/2QXJVfu>. Acceso em: 22 maio 2015.

LOBATO, M. (ed.) *Cuando las mujeres reinaban: belleza, virtud y poder en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Biblos, 2005.

PARA el Coro de la CGT reabren la inscripción. *EL Líder*, Buenos Aires, año 6, 6 jun. 1951. p. 4.

PINEAU, P. De zoológicos y carnavales: las interpretaciones sobre la Universidad Obrera Nacional. In: CUCUZZA, H. (dir.). *Estudios de Historia de la Educación durante el primer peronismo 1943-1955*. Buenos Aires: Los Libros del Riel, 1997. p. 205-227.

PLOTKIN, M. *El día que se inventó el peronismo: la construcción del 17 de octubre*. Buenos Aires: Sudamericana, 2007.

WILLIAMS, R. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1980.

FUENTES

ARGENTINA. Presidencia de la Nación. Subsecretaría de Informaciones. Dirección General de Prensa. *Exposición del General Perón sobre la política cultural del estado, ante la delegación de intelectuales que lo visitara*. Subsecretaria de Informaciones: Buenos Aires, 13 nov. 1947.

ARGENTINA. Presidencia de la Nación. Subsecretaría de Informaciones. *Segundo Plan Quinquenal*. Subsecretaría de Informaciones: Buenos Aires, 1953.

ARGENTINA. Secretaria de Cultural. Instituto de capacitación sindical. Sindicato de Luz y Fuerza. *Educación Sindical: apuntes para trabajar*. Buenos Aires: Instituto de capacitación sindical, 1974.

CRÍTICA. Buenos Aires: [s.n.], 1913-1962.

EL LÍDER. Buenos Aires: [s.n.], 1946-1955.

LA RAZÓN. Buenos Aires: [s.n.], 1905-1990.

REVISTA MUNDO PERONISTA. Buenos Aires: Ed. Haynes, 1951-1955.