

1983-3717
ISSN



POLÍTICAS CULTURAIS *em Revista*

#1

v. 17, n. 1 jan./jun. 2024

1983-3717
ISSN



POLÍTICAS CULTURAIS

em Revista

Pol. Cul. Rev.,	Salvador	v. 17	n. 1	p. 1-246	jan./jun.	2024
-----------------	----------	-------	------	----------	-----------	------



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor: *Paulo César Miguez de Oliveira*

Vice-Reitor: *Penildon Silva Filho*

Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos

Direção: *Luis Augusto Vasconcelos*

Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade

Coordenação: *José Roberto Severino*

Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura

Coordenação: *Sophia Cardoso Rocha*

Vice-Coordenadora: *Lourivânia Soares Santos*

Editores-chefes

Alexandre Barbalho, Universidade Estadual do Ceará

Leonardo Costa, Universidade Federal da Bahia

Renata Rocha, Universidade Federal da Bahia

Editores do dossiê *Políticas culturais e utopias*

Lia Calabre, Fundação Casa de Rui Barbosa

Renata Rocha, Universidade Federal da Bahia

Emiliano Fuentes Firmani, Universidad Nacional de Tres de Febrero

Conselho Editorial

1. *Alain Herscovici*, Universidade Federal do Espírito Santo
2. *Ana Carolina Escosteguy*, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
3. *Ana Rosas Mantecón*, Universidade Autónoma Metropolitana do México
4. *Armand Mattelart*, Universidade Paris VIII
5. *Carlos Lopes*, United Nations Institute for Training and Research
6. *Carlos Yáñez Canal*, Universidad Nacional de Colombia
7. *César Bolaño*, Universidade Federal de Sergipe
8. *Daniel Mato*, Universidad Central de Venezuela
9. *Durval Albuquerque*, Universidade Federal do Rio Grande de Norte
10. *Emir Sader*, Universidade do Estado do Rio de Janeiro
11. *Fabio de Castro*, Universidade Federal do Pará
12. *George Yúdice*, University of Miami
13. *Guilherme Sunkel*, Victoria University, Austrália
14. *Guillermo MariacaIturri*, Universidad Mayor de San Andrés
15. *Gustavo Lins Ribeiro*, Universidade de Brasília
16. *José Machado Pais*, Universidade de Lisboa
17. *Lúcia Lippi*, Fundação Getúlio Vargas
18. *Manuel Garretón*, Universidad de Chile

19. *Marcelo Ridenti*, Universidade Estadual de Campinas
20. *Maria de Lourdes Lima Santos*, Universidade de Lisboa
21. *Muniz Sodré*, Universidade Federal do Rio de Janeiro
22. *Octavio Getino*, Instituto Universitário Nacional de Artes da Argentina
23. *Renato Ortiz*, Universidade Estadual de Campinas
24. *Rubens Bayardo*, Universidade San Martin – Universidad de Buenos Aires
25. *Xan Bouzadas*, in memoriam

Conselho de Redação

1. *Alexandre Barbalho*, Universidade Estadual do Ceará
2. *Antonio Albino Canelas Rubim*, Universidade Federal da Bahia
3. *Anita Simis*, Universidade Estadual Paulista
4. *Cláudia Leitão*, Universidade Estadual do Ceará
5. *Cristina Lins*, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
6. *Humberto Cunha*, Universidade de Fortaleza
7. *Isaura Botelho*, Centro Brasileiro de Análise e Planejamento
8. *José Márcio Barros*, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais; Universidade do Estado de Minas Gerais
9. *Leonardo Costa*, Universidade Federal da Bahia
10. *Lia Calabre*, Fundação Casa de Rui Barbosa
11. *Maria Helena Cunha*, DUO Informação e Cultura
12. *Paulo Miguez*, Universidade Federal da Bahia

Normalização e Revisão: *Equipe Edufba*

Diagramação: *Zeta Studio*



EDUFBA

Normalização, Revisão e Diagramação:

Equipe EDUFBA

Edufba

Rua Barão de Jeremoabo, s/n, Campus de Ondina,

40170-115, Salvador-BA, Brasil

Tel/fax: (71) 3283-6164

www.edufba.ufba.br | edufba@ufba.br

Sumário

DOSSIÊ – POLÍTICAS CULTURAIS E UTOPIAS 7

APRESENTAÇÃO: POLÍTICAS CULTURAIS E UTOPIAS 8

Lia Calabre, Renata Rocha, Emiliano Fuentes Firmani

CULTURA INGOVERNÁVEL 15

Jazmin Beirak Ulanosky

A NECESSIDADE DA ARTE: POLÍTICAS CULTURAIS PARA RECUPERAR O PÚBLICO E O COMUM 47

Víctor Vich Flórez

RECONHECER E DISTRIBUIR: TEORIAS DA JUSTIÇA CONTEMPORÂNEAS PARA PENSAR AS POLÍTICAS PÚBLICAS PARA A CULTURA 58

Renata Rocha, Fernanda Pimenta Vasconcelos

ESTAMOS À ALTURA DO QUE SE ANUNCIA? HORIZONTES DE INSTITUCIONALIZAÇÃO NAS POLÍTICAS CULTURAIS BRASILEIRAS 81

Sharine Machado Cabral Melo

IMAGINANDO FUTUROS PARA EL ECOSISTEMA CULTURAL PLATENSE: APROXIMACIÓN A LA GESTIÓN CULTURAL DESDE LA PROSPECTIVA 105

Federico Escribal, Guido Schiano Di Schécharo, Sofía Boué, Verónica Jakus

UTOPIA COMO DEVIR: CULTURA E EXPERIMENTAÇÃO ARTÍSTICA 127

Naiene Sanchez Silva, Lúcia Maciel Barbosa de Oliveira

RESENHA DO LIVRO *POLÍTICAS CULTURALES Y CIUDADANÍA: ESTRATEGIAS SIMBÓLICAS PARA TOMAR LAS CALLES*, DE VÍCTOR VICH 150

Renan Santos

ARTIGOS 157

A REDESCOBERTA DAS CULTURAS POPULARES: NOVOS CONCEITOS, ATORES SOCIAIS, POLÍTICAS E CIRCUITOS 158

Bruno Goulart Machado Silva

**RESGATES AFETIVOS DA PRODUÇÃO ARTÍSTICA
NA CIDADE DE ITAJAÍ 181**

Maria Vitória Schizzi Tiepo, Marina Corbetta Benedet, Andrea Vieira Zanella

**SALVAGUARDA EM CONTEXTOS DE EMERGÊNCIA: MOVIMENTAÇÕES PARA
A PROTEÇÃO E VALORIZAÇÃO DO CARIMBÓ DO OESTE PARAENSE 205**

Pedro Vianna Godinho Peria, Laura Cardoso Isola Fonseca, Jo Erik Terada, Julia Figueiredo Soldá

ENTREVISTA 229

**“ARTICULAR PESQUISA HISTÓRICA E POLÍTICAS CULTURAIS: DOIS
CAMPOS CONVERGENTES”. ENTREVISTA COM LAURENT MARTIN 230**

Natasha Faria

CRÍTICAS E RESENHAS 239

**RESENHA CRÍTICA DO LIVRO CRIATIVIDADE E EMANCIPAÇÃO
NAS COMUNIDADES-REDE: CONTRIBUIÇÕES PARA UMA ECONOMIA
CRIATIVA BRASILEIRA 240**

Maria Helena Macedo



Dossier



APRESENTAÇÃO

políticas culturais e utopias

*Lia Calabre*¹

*Renata Rocha*²

*Emiliano Fuentes Firmani*³

-
- 1 Pesquisadora do setor de políticas culturais da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB). Membro da Cátedra Unesco de Políticas Culturais e Gestão. Professora do Mestrado Profissional Memória e Acervos (PPGMA) da FCRB. Professora do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense (PPCULT-UFF). E-mail: liacalabre@gmail.com
 - 2 Professora da Faculdade de Comunicação (Facom) e do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (Pós-Cultura), ambos da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Vice-líder do Laboratório de Estudos em Políticas Culturais e Economia da Cultura (Lab-Cultura). Membro da Cátedra Unesco de Políticas Culturais e Gestão. E-mail: renatatrocha@ufba.br
 - 3 Gestor cultural especializado em políticas culturais e diversidade cultural. É investigador do Instituto de Arte e Cultura da Universidade Nacional de Tres de Febrero (Arg) e coordenador acadêmico do Diploma Superior em Gestión Cultural Comunitaria del Centro Latino-americano de Ciencias Sociales (CLACSO). Sócio-fundador da RGC Ediciones, editoria especializada em temas de gestão e políticas culturais na Ibero-américa. E-mail: fuentesfirmani@gmail.com

A primeira década do século XXI na América Latina é marcada, no que diz respeito às políticas culturais de grande parte dos países que a compõem, pela construção de novas agendas políticas e pelos esforços de institucionalização, por meio da elaboração de legislações culturais, implementação de planos de cultura e construção de processos que garantissem a participação social, em menor ou maior grau. Tal contexto é certamente influenciado pelas eleições de governantes progressistas empenhados em estabelecer modelos socioeconômicos e políticos alternativos às políticas neoliberais das últimas décadas.

No bojo desse processo, a produção de conhecimento sobre as políticas e gestão da cultura também experimenta um período de grande desenvolvimento e interlocução entre os países da região, impulsionado por organismos internacionais, pelos entes públicos, instituições acadêmicas e por coletivos e grupos culturais. Naqueles anos, alertando sobre os riscos da adoção de uma perspectiva formalista na gestão cultural, Eduardo Nivón Bolán (2006) sugeria escapar da letargia da administração e reorientar o olhar para os valores e conteúdos necessários para se construir políticas culturais democráticas. O propósito de transformação das políticas culturais deveria, portanto, se somar ao ainda inconcluso processo de democratização

da sociedade, no qual a cultura desempenha um papel central para a construção de acordos com objetivos compartilhados.

O breve ciclo de prosperidade, com alguma diferença entre as temporalidades nos países latino-americanos, é interrompido já na primeira metade da década de 2010. A crise político-econômica e institucional impõe múltiplos e complexos desafios para a ação e reflexão no campo da cultura. O acirramento da crise econômica, a ascensão da extrema direita, as guerras culturais fazem emergir influências temáticas e novos sentidos para a cultura que ultrapassam o setor cultural e se espraiam pela sociedade em escala global.

Em uma conjuntura que guardava diversas semelhanças com o momento atual, a Itália do entreguerras enfrentava, segundo Antonio Gramsci, uma “crise de autoridade”. Segundo esse autor, “A crise consiste justamente no fato de que o velho morre e o novo não pode nascer: neste interregno, verificam-se os fenômenos patológicos mais variados” (Gramsci, 2007, p. 184). Hoje, ainda que por motivos diversos, também se evidencia a dissociação e descrédito, pelas grandes massas, do consenso que sustentou a dominação política nas últimas décadas pelos partidos e classes políticas estabelecidas (Fraser, 2020), tornando possível vislumbrar “a possibilidade e necessidade da formação de uma nova cultura” (Gramsci, 2007, p. 185).

Trata-se de um momento oportuno para refletir sobre os sentidos das políticas culturais. Ao discutir a conjuntura, também crítica, do fim da década de 1990 e início dos 2000, Milton Santos (2001, p. 160) sugeria a superação da visão repetitiva do mundo que

[...] confunde o que já foi realizado com as perspectivas de realização. Para exorcizar esse risco, devemos considerar que o mundo é formado não apenas pelo que já existe (aqui, ali, em toda parte), mas pelo que pode efetivamente existir (aqui, ali, em toda parte). O mundo datado de hoje deve ser enxergado como o que na verdade ele nos traz, isto é, um conjunto presente de possibilidades reais, concretas, todas factíveis sob determinadas condições.

Reivindica-se, assim, a pertinência da utopia, como defendia Celso Furtado (1984, p. 30), essa “ação de vanguarda (que) constitui uma das ações mais nobres a serem cumpridas pelos intelectuais nas épocas de crise”. A utopia, não como o não lugar de Thomas More em sua gênese (Chauí, 2008), e sim aquela que, como em Santos (2001), se opõe a essa tendência à repetição. A utopia que “[...] introduz a categoria do possível e por isso faz fratura na história [...], tanto nos pequenos movimentos que podem redirecionar uma vida a partir de uma pequena atitude como dentro do espectro dos movimentos sociais” (Sousa, 2011, p. 2).

Com base na perspectiva ora explicitada, diversos enfoques e vieses se apresentaram nesse dossiê, seja assumindo a política cultural como “[...] o processo posto em ação quando conjuntos de atores sociais moldados por e encarnando diferentes significados e práticas culturais entram em conflito uns com os outros” (Alvarez; Dagnino; Escobar, 2000, p. 24–25), seja por meio de estudos de caso ou a partir de propostas teóricas de “estratégias simbólicas para tomar as ruas” (Vich, 2021). O conjunto de textos é composto pelas traduções de dois capítulos, quatro artigos e uma resenha.

Inicialmente, cabe ressaltar a notória fecundidade da produção que se debruça sobre as temáticas propostas por esse dossiê, em especial na América Latina, mas também na Ibero-América. Há, no entanto, relevantes obstáculos para difusão e acesso a essa bibliografia: o idioma, a indisponibilidade a tais obras, seja em bibliotecas, livrarias ou em versão digital, e o alto custo de aquisição e transporte de uma versão física a partir de seu país de origem. Nesse sentido, somamos ao conjunto que compõe o dossiê trechos de dois relevantes livros que se debruçam sobre a gestão pública da cultura. Ambos reiteram os atravessamentos entre as políticas culturais e novas culturas políticas que contribuam para o fortalecimento dos sujeitos, das cidadanias, dos territórios e do meio ambiente.

O texto *Cultura ingovernável* consiste em uma tradução para o português, a cargo de Emiliano Fuentes Firmani e Renata Rocha, do

terceiro capítulo do livro com mesmo título, escrito pela historiadora da arte, deputada e diretora geral dos direitos culturais do Ministério da Cultura da Espanha, Jazmín Beirak. Publicada em 2022, a obra reivindica a percepção da cultura em seu sentido amplo e transversal, concebendo-a como um cenário para a radicalização democrática. Já *A necessidade da arte: políticas culturais para recuperar o público e o comum*, traduzido por Penélope Serafina Chaves Bruera, consiste na apresentação do livro *Políticas culturales y ciudadanía: estrategias simbólicas para tomar las calles*, publicado pelo pesquisador e professor peruano Víctor Vich, em 2021. Embora esteja disponível gratuitamente em espanhol, em formato digital, a tradução visa aproximar ainda mais a obra de seu público potencial: estudantes em distintos níveis de formação e produtores, gestores, ativistas e demais agentes culturais.

O artigo *Reconhecer e distribuir: teorias da justiça contemporâneas para pensar as políticas públicas para a cultura*, de autoria de Renata Rocha e Fernanda Pimenta, busca, por meio do diálogo entre teóricos das políticas culturais como George Yúdice e Víctor Vich, das políticas públicas/políticas sociais, a exemplo de Enrique Saravia e Pablo Yanes, e autores que se debruçam sobre as teorias da justiça como John Rawls, Michael Walzer, Charles Taylor, Axel Honneth e Nancy Fraser, refletir sobre o modo como as políticas públicas para a cultura podem contribuir para a superação da desigualdade social, econômica e política.

Por sua vez, em *Estamos à altura do que se anuncia? Horizontes de institucionalização nas políticas culturais brasileiras*, Sharine Machado Cabral Melo parte de uma contextualização histórica da construção do Sistema Nacional de Cultura para analisar as relações entre as mobilizações pelas Leis Aldir Blanc e Paulo Gustavo, iniciadas em 2020, e a reativação do sentido utópico e o impulsionamento de uma relativa retomada institucional da cultura no Brasil.

As investigações que resultaram no texto *Imaginando futuros para el ecosistema cultural platense: aproximación a la gestión cultural*

desde la perspectiva, de Federico Escribal, Guido Schiano Di Schécharo, Sofía Boué e Verónica Jakus, identificaram, entre atores do setor cultural da cidade de La Plata (Argentina), o elevado nível de concordância sobre a necessidade de reformar o sistema de governança cultural, bem como as dificuldades em se imaginar dispositivos que logrem operacionalizá-los, no contexto da crise impulsionada pela pandemia e o conseqüente adensamento da organização política do setor cultural na região.

Na sequência, o ensaio *Utopia como devir: cultura e experimentação artística*, de Naiene Sanchez Silva e Lúcia Maciel Barbosa de Oliveira, apresenta e debate diversas noções de utopia, baseado em uma extensa e pertinente revisão bibliográfica, a fim de estabelecer relações entre tal conceito e os processos de experimentação artística. Para tanto, enfatiza o profícuo legado do diretor, ator e dramaturgo Zé Celso, figura central do Teatro Oficina Uzyna Uzona, sediado em São Paulo–SP.

Por fim, a resenha *Políticas culturales y ciudadanía: estrategias simbólicas para tomar las calles*, de Víctor Vich, elaborada por Renan Santos, cumpre com o propósito de apresentar e discutir os principais argumentos e achados empíricos da obra do pesquisador peruano, publicada em 2021, e convidar à leitura do original.

Tais reflexões teórico–conceituais ou estudos de experimentos, a seu modo, representam uma contribuição, entre tantas possíveis, com o propósito de “construir um bloco contra–hegemônico capaz de nos levar além da crise atual, na direção de um mundo melhor” (Fraser, 2020). Convidamos, portanto, para uma imersão em distintas nuances, questões e abordagens que instiguem e façam jus à nossa (inventada?) tradição latino–americana do necessário exercício da utopia nas políticas culturais.

REFERÊNCIAS

ALVAREZ, Sônia; DAGNINO, Evelina; ESCOBAR, Arturo. Introdução: o cultural e o político nos movimentos sociais latino–americanos. *In*:

ALVAREZ, Sônia Alvarez; DAGNINO, Evelina; ESCOBAR, Arturo (org.). *Cultura e política nos movimentos sociais latino-americanos: novas leituras*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000. p. 15-57. (Humanitas, v. 53).

CHAUÍ, Marilena. Notas sobre Utopia. *Ciência e Cultura*, São Paulo, v. 60, n. 1, p. 7-12, 2008. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252008000500003. Acesso em: 30 nov. 2023

FRASER, Nancy. *O velho está morrendo e o novo não pode nascer*. 1. ed. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

FURTADO, Celso. *Cultura e desenvolvimento em época de crise*. 1. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1984.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do Cárcere: Maquiavel*. Notas sobre o Estado e a política. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. v. 3.

NIVÓN BOLÁN, Eduardo. *La política cultural: temas, problemas y oportunidades*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. 1. ed. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2001.

SOUSA, Edson Luiz André de. Por uma cultura da utopia. *E-topia*: revista eletrônica de estudos sobre a utopia, n. 12, p. 1-7, 2011. Disponível em: <https://ojs.letras.up.pt/index.php/eto/article/view/12324>. Acesso em: 30 nov. 2023.

VICH, Víctor. *Políticas culturales y ciudadanía: estrategias simbólicas para tomar las calles*. Buenos Aires: CLACSO, 2021. Disponível em: <https://biblioteca-repositorio.clacso.edu.ar/bitstream/CLACSO/15764/1/Políticas-culturales.pdf>. Acesso em: 30 nov. 2023.



CULTURA INGOVERNÁVEL¹

UNGOVERNABLE CULTURE

Jazmín Beirak²

-
- 1 BEIRAK, Jazmín. Cultura ingobernable. In: BEIRAK, Jazmín. *Cultura ingobernable*: de la cultura como escenario de radicalización democrática y de las políticas que lo fomentan. Barcelona: Ariel, 2022. p. 83-132. Traduzido por Emiliano Fuentes Firmani e Renata Rocha.
 - 2 Historiadora da arte, deputada e diretora geral dos direitos culturais do Ministério da Cultura da Espanha. E-mail: jazmin.beirak@gmail.com

*Não podemos nos colocar diretamente para criar
ou melhorar a cultura; só podemos querer os meios
que são favoráveis à cultura.*
Eliot (1952, p. 165, grifo nosso).

A relação entre o poder e a cultura oscilou historicamente entre o intervencionismo excessivo e o excessivo abandono, entre a obsessão em controlar tanto suas mensagens como seus agentes, seus espaços e seus recursos ou ainda abandoná-la pouco menos do que à sua própria sorte, nas mãos da regulação do mercado.

Assim, no âmbito das políticas culturais parece que se assumiu que devemos escolher entre perder a autonomia para obter recursos ou abrir mão dos apoios e recursos que o público pode oferecer para garantir a independência do tecido cultural e dos criadores. Como analisarei neste texto, essa dicotomia é total e absolutamente falsa, uma vez que para produzir e fruir da cultura são necessários tanto recursos como autonomia. O que o poder deveria fazer é colocar os recursos públicos a serviço dessa autonomia.

Governar a cultura nada mais é do que fomentar as condições da sua ingovernabilidade. Essa afirmação, aparentemente lírica, tem uma tradução extremamente prosaica e material, pois a verdadeira

guerra cultural está nas decisões que são tomadas sobre as condições materiais da cultura. O autêntico peso político de um projeto cultural reside na lógica de produção e circulação que se adota como matriz. Da mesma forma, como veremos, o que define de modo fidedigno o sentido ideológico de uma política cultural são as lógicas da organização material do campo cultural em que se baseia, para além dos conteúdos ou mensagens.

Isso exige, hoje, uma redefinição completa do modelo de política cultural tradicional, no qual as administrações públicas funcionam como agentes favoráveis que se ocupam de gerar condições para a proliferação de práticas, produtos e experiências culturais e, dessa forma, possam tornar-se verdadeiramente garantidores dos nossos direitos culturais.

NEM ESTADO, NEM MERCADO

A relação que o poder mantém com a cultura é um dos pontos quentes de qualquer debate sobre política cultural. A independência da cultura em relação ao poder político tem sido o fio condutor ao qual recorre a análise e o questionamento das políticas culturais desde o início da sua existência. E é compreensível que tenha sido assim, uma vez que o nascimento das instituições e políticas culturais democráticas ocorreu após a Segunda Guerra Mundial, período em que a cultura foi uma importante ferramenta de propaganda política. Esse fato fez com que os modelos de política cultural se movessem sempre na tensão entre a necessidade de recursos públicos para promover práticas culturais e a necessidade de garantir a independência e autonomia do tecido cultural e dos criadores.

Em certo sentido, isso acabou levando a que se assumisse como um dilema inevitável a escolha entre duas situações: ter recursos, às custas de uma menor autonomia, ou ter independência, mas às custas de ter um menor apoio público. Como veremos, essa dicotomia é falsa porque precisamente no campo da cultura o papel das administrações públicas não deveria ser outro senão o de destinar recursos públicos

e despesas diretas ao fomento, potencialização e garantia da autonomia e da independência do tecido cultural. A confrontação desses dois princípios – recursos ou liberdade – acabou por dar forma aos dois grandes paradigmas de organização institucional que existiram desde, aproximadamente, os anos 1960, conhecido como o modelo francês (ou europeu-continental) e o modelo anglo-saxão. Desde o momento de sua definição, os dois modelos evoluíram consideravelmente e, na atualidade, apresentam pontos de convergência e características híbridas. No entanto, no seu núcleo ainda podemos encontrar essa diferença na abordagem da cultura: ou a sua incorporação no coração da administração, com financiamento público direto, ou seu distanciamento, com o seu financiamento por meio do impulsionamento da iniciativa privada.

Os Modelos Francês e Anglo-Saxão...

O modelo francês incentiva o compromisso direto por parte das instituições públicas, que assumem um papel muito importante na promoção cultural. Nesse caso, falamos também de um modelo de institucionalização da cultura porque implica a criação de departamentos e instituições específicas dentro da administração responsáveis pelo governo do cultural; implica o compromisso do seu financiamento por meio dos orçamentos públicos, e é desenvolvido mediante uma atividade de promoção e programação cultural. Esse modelo se origina na época da monarquia absolutista, regime sob o qual nasceram instituições importantes como a Comédie-Française ou a Academia de Pintura e Escultura, que se consolidaram no limiar do século XVIII, com a Revolução Francesa. Mas o nascimento da política cultural, propriamente dita, costuma considerar como marco 1959, com a criação do Ministério dos Assuntos Culturais e com André Malraux como o primeiro-ministro da cultura francês. A criação desse ministério não é isenta de uma moral. Originalmente, foi um departamento feito sob medida para Malraux, que fazia parte da equipe de confiança de De Gaulle, mas que não possuía,

em princípio, qualquer atribuição fixa além de ser o porta-voz do presidente³. Assim, portanto, o grande marco fundador da história das políticas culturais, referência reiterada nas análises sobre o tema, tem uma origem bastante contingente e motivada por ajustes internos do partido. No modelo francês, as relações entre cultura e política são muito estreitas e, em muitos casos, a serviço do enaltecimento presidencial. Existem exemplos notáveis disso na história da França, como o Centro Pompidou, em homenagem ao presidente francês, ou a pirâmide do Louvre, obra emblemática do mandato de François Mitterrand (Mangset, 2016, p. 64). Como salientaram Milton C. Cummings e Richard S. Katz (1987), a intervenção pública visa democratizar o acesso à cultura, apoiar a criação, desenvolver uma indústria nacional e fortalecer uma identidade territorial. Dado que existe uma intervenção direta veiculada por meio do gasto público – ao contrário do que acontece no modelo anglo-saxônico, que prioriza a existência de outros mecanismos como deduções ou benefícios fiscais (Bonet; Négrier, 2011) –, o papel tanto do setor privado como da cooperação público-privada, embora exista, o faz de forma subsidiária e com base em marcos pontuais. Nesse modelo, a tomada de decisões sobre as prioridades de ação e gasto – para que e para quem os recursos são alocados – está diretamente em mãos de responsáveis políticos que muitas vezes têm uma presença passageira nos departamentos de cultura. Nos casos em que existem órgãos consultivos, a exemplo dos conselhos de cultura, para canalizar a participação do tecido cultural, estes têm normalmente um caráter mais ou menos testemunhal, e dependem do compromisso específico que cada governo tem em cada contexto concreto.

-
- 3 É assim que Vincent Dubois (2016, p. 39) narra o fato em *O “modelo francês” e a sua “crise”: ambições, ambiguidades e desafios de uma política cultural*. Por outro lado, Philippe Urfalino (1996, p. 18) conta que o ministério foi criado para encontrar um lugar para Malraux depois de este ter sido demitido do Ministério da Informação, provavelmente devido à rejeição das elites gaullistas, e como prêmio de consolação, como acrescenta Emmanuel Négrier (2003, p. 6).

Por seu turno, o modelo anglo-saxônico é típico dos Estados liberais sem tradição absolutista e caracteriza-se por ter o papel desempenhado pelo Estado muito menor do que no modelo francês: trata-se de assumir um compromisso com a promoção das artes, mas intervindo nelas o mínimo possível. Na tipologia que estabeleceram Chartrand e McCaughey (*apud* Bonet; Négrier, 2011, p. 57) também é chamado de “modelo patrocinador” ou “facilitador”, consoante sua ênfase esteja mais na constituição de organizações independentes ou na promoção da participação do setor privado por meio de deduções fiscais. Atualmente ambas as lógicas se combinam e há instituições que não fazem parte integrante da estrutura da administração pública, mas que dispõem de fundos públicos, como o Arts Council britânico, fundado em 1946, ou o National Endowment for the Arts estadunidense, criado em 1965.

A existência desses organismos é baseada no princípio conhecido como *arm's length* (Mangset, 2016, p. 65-70), o “princípio da independência em relação ao governo”, que foi adotado pelas instituições dos países anglo-saxões como o Reino Unido, o Canadá, os Estados Unidos ou a Austrália após a Segunda Guerra Mundial, com o objetivo de proteger a cultura da sua possível instrumentalização para fins políticos. Superado o contexto da Guerra Fria, o princípio do *arm's length* assume como propósito defender a autonomia artística e garantir a independência do campo das artes perante possíveis interferências políticas (Mangset, 2016). Embora o financiamento seja público, são essas instituições que funcionam como conselhos de artes, em princípio independentes, que decidem a destinação e distribuição desses fundos, por meio de bolsas, auxílios e subsídios. Além da existência desses organismos, há também importantes programas de deduções fiscais, isenções tributárias e impulsionamento do patrocínio que estimulam a participação cultural de entidades e organizações filantrópicas. Por isso, no modelo anglo-saxônico o setor privado desempenha um papel muito mais ativo na ação cultural do que no modelo francês e, nos países que se afiliam ao primeiro,

existe uma densa rede de organizações sem fins lucrativos, fundações e associações das diversas entidades que compõem o terceiro setor. Desde o seu surgimento até hoje, ambos os modelos passaram por diversas adaptações e, além disso, viram suas diferenças serem reduzidas. O setor privado teve sua importância ampliada no modelo de Estado provedor, especialmente devido à dificuldade de manter o financiamento público, e nos modelos de orientação liberal o que aumentou foi a intervenção do Estado. Em muitos dos países que têm conselhos artísticos e organismos independentes, também foram criados ministérios de cultura e, nos países em que a instituição ministerial era o motor central da política, foram incorporadas deduções e outros tipos de benefícios fiscais para incentivar e promover o mecenato cultural privado.

O caso espanhol, em princípio, seria um exemplo do modelo francês, país que sempre foi uma importante referência no desenho das políticas públicas espanholas, porém a realidade efetiva, tanto na política estatal como na regional e local, é que nenhum dos dois paradigmas foi adotado na sua totalidade, pelo contrário, houve uma alternância entre ambos. Em termos de estrutura, se apostou claramente na institucionalização; então, temos um Ministério de Cultura, conselhos regionais e locais que decidem diretamente nas linhas de ação e na distribuição dos recursos públicos. Mas o compromisso efetivo, em termos de prioridades governamentais, financiamento ou proteção dos profissionais, tem permanecido muito aquém do que ocorre em muitos países europeus vizinhos. Simultaneamente, buscou-se compensar a falta de financiamento por meio do aumento da participação do setor privado, mas não foram desenvolvidos marcos legais eficientes, nem foram delegados os poderes necessários para que essas entidades e esses agentes pudessem chegar realmente a adotar um papel menos secundário.

Ambos os modelos também não correspondem mais aos marcos ideológicos aos quais a princípio estiveram vinculados. De fato, na Espanha, os partidos políticos de orientação econômica liberal, mais

inclinados a deixar a regulação dos assuntos públicos nas mãos da autorregulação do mercado e dos quais, portanto, se esperaria uma defesa da independência da cultura, adotaram o hábito de nomear diretamente os cargos nos equipamentos públicos de modo direto, sem a mediação de qualquer procedimento democrático que garanta a sua independência. De maneira oposta, outros partidos com maior empenho no fortalecimento das instituições e serviços públicos promoveram que seus responsáveis fossem nomeados por comitês de especialistas independentes.

...E SEUS LIMITES

Atualmente, esses modelos funcionam mais como orientações teóricas do que como padrões efetivos, mas identificá-los e compreender seu significado nos permite extrair conclusões importantes para propor outros formatos que evitem cair nos pontos cegos que ambos demonstraram. Pode-se dizer, em certo sentido, que as virtudes de um modelo são os defeitos do outro. O que há de positivo no modelo de institucionalização da cultura é o seu compromisso público e a sua compreensão da cultura como um direito que não pode ser desconsiderado. Isso se traduz, com maior ou menor sucesso como já vimos, na concepção de políticas de acesso à cultura e de apoio a práticas culturais que não sejam viáveis em termos de mercado e que enriquecem o patrimônio comum. Ou seja, pressupõe-se que os recursos públicos devem ser destinados à cultura, porque esta é entendida como um direito que deve ser garantido.

O limite que esse modelo apresenta é a possibilidade de que, no exercício da proteção desse direito, as administrações públicas venham a estrangular e amortecer qualquer possibilidade de riqueza e diversidade, em vez de ampliar e enriquecer o campo cultural. Isso pode ocorrer devido ao próprio funcionamento da administração pública, cujo estrangulamento, somado à falta de flexibilidade dos mecanismos de financiamento, obriga aos projetos culturais a se adaptarem às necessidades da administração, e não o contrário.

As administrações públicas não estão preparadas para a experimentação, investigação e exploração que o trabalho criativo implica. Em geral, a sua estrutura é composta por departamentos altamente hierarquizados e pouco permeáveis, e seus procedimentos, embora sejam garantistas, acabam por introduzir toda uma série de obstáculos que retardam e entorpecem a vitalidade e a necessária indeterminação do trabalho e da prática criativa. A cultura é algo insondável, e as instituições públicas, logicamente, necessitam de estruturas para funcionar. Isso conduz inevitavelmente a uma categorização consciente ou inconsciente do que é e do que não é cultura, à preferência por alguns estilos em detrimento de outros e à exclusão de práticas que não se enquadram nos seus cânones ou daqueles coletivos que não se reconhecem como agentes culturais. Assim, a institucionalização cultural acaba por possuir mais de institucionalização do que de cultural, uma vez que tende a precisar de contrapesos e mecanismos de abertura para que tais estruturas não acabem por forjar a realidade.

Mas talvez os problemas mais insistentes e evidentes que o modelo de institucionalização podem produzir sejam os da ingerência, do clientelismo, do apadrinhamento e do condicionamento das decisões culturais aos interesses políticos de curto prazo ou, simplesmente, às simpatias e afinidades de quem está no poder num dado momento. A interferência do poder político na prática cultural pode manifestar-se de diversas formas. Algumas delas, mais veladas, como reduzir ou eliminar um subsídio porque o seu beneficiário se envolveu num comportamento crítico, ou o contrário, que as pessoas que demonstraram lealdade ao partido no poder sejam recompensadas. Outros são muito óbvios e, até, são normalizados, como é o caso das designações diretas da administração de teatros, centros de arte e outros equipamentos culturais. O jurista e especialista em direito administrativo Ernst Forsthoff assegurou que, na intervenção pública, “mesmo que se deseje, a tentação de dominar aquilo que se apoia, fomenta ou subsidia é demasiado grande para poder sempre resistir”

e que “quem recebe ajuda do Estado se sente dependente dele e tende a submeter-se aos seus desígnios” (Vaquer, 1998). Embora Forsthoff tenha feito essas declarações em defesa de um modelo muito distinto daquele que será defendido a seguir, a verdade é que a instrumentalização da cultura e a posição de dependência do setor em relação às instituições públicas continua a ser um dos principais problemas das políticas culturais que são atribuídas ao modelo de institucionalização da cultura.

No caso da Espanha, já existe um consenso estabelecido de que as instituições culturais públicas devem ser independentes do poder. Contudo, não é incomum que cada mudança de governo represente uma ameaça à continuidade dos projetos culturais públicos, e, por vezes, parece que demitir as diretorias nomeadas pelo executivo anterior para substituir por suas próprias indicações funciona como uma forma de demarcar o território. Os tempos da cultura não são os tempos da política. O tempo que leva para fidelizar o público, para consolidar o apoio aos artistas, para estabelecer uma rede com os moradores do bairro não coincide com os tempos do calendário eleitoral e, cada vez que esse último se impõe, coloca em risco uma enorme quantidade de trabalho laboriosamente realizado. Tudo o que se constrói no campo da cultura é tão frágil quanto a casa de palha da história dos três porquinhos. O lobo, o político de plantão, costuma chegar soprando e normalmente não fica na área por mais de quatro anos, de maneira que nada do que seu golpe destrua terá impacto sobre ele. Como Sísifo, o tecido cultural espanhol teve de erguer repetidamente seus projetos, não apenas porque as instituições não construíram barragens sólidas para conter as crises periódicas, mas também porque muitas vezes os próprios responsáveis públicos derrubaram essas barragens.

Outra questão espinhosa no modelo de institucionalização cultural são os subsídios públicos. Nesse modelo, os subsídios são um dos principais meios de financiamento cultural, podendo ser concedidos seja por meio de um mecanismo de alocação nominativa – os

orçamentos votados nos parlamentos já incluem o nome exato das entidades ou projetos que receberão o financiamento —, seja a partir de procedimentos competitivos em que os candidatos apresentam os seus projetos a um edital público com critérios definidos. O grau de transparência e boas práticas de um governo vai determinar o abuso que se pode fazer nos primeiros e a existência de júris independentes nos últimos, mas a questão é que não é incomum que, em ambos os casos, sejam os próprios funcionários públicos ou o seu pessoal de confiança que decidem diretamente o destino do financiamento. Como se sabe, não se morde a mão que nos alimenta, e se a mão que nos alimenta carece de mecanismos que contenham o seu poder, como podemos imaginar, a margem de independência efetiva que resta para o trabalho cultural é relativa. No exemplo específico da Espanha, o clientelismo, o apadrinhamento e a falta de transparência caracterizam há muito o funcionamento habitual de muitas de suas instituições culturais. Embora seja verdade que na última década houve uma certa regeneração forçada⁴, existem certas práticas que não nos abandonaram completamente. Isso motivou, em diversas ocasiões, que algumas vozes do setor cultural exigissem amargamente a não intervenção pública na cultura, uma espécie de “que não façam nada, é melhor que não incomodem”, ou afirmando que a melhor política cultural é a que não existe⁵.

E é nesse ponto que o modelo anglo-saxão implanta todo o seu apelo pois, no afã de defender a liberdade, mantém sobretudo a promessa de garantir uma menor aderência do político ao cultural. Por um

-
- 4 Há cerca de 15 anos, começaram a ser criados códigos de boas práticas para regular esses limites. Na Espanha, foi em 2007 que se assinou o código de boas práticas para museus e centros de arte contemporânea, tornando obrigatória a seleção, por meio de um concurso internacional, da pessoa que iria dirigir o Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Quanto aos centros dependentes do Instituto Nacional de Artes Cênicas e Música do Ministério da Cultura de Espanha, foi em 2008 que se aprovou o respetivo código de boas práticas, e em 2011 se realizou pela primeira vez um concurso para a direção do Centro Nacional de Teatro.
 - 5 Durante os meus anos como membro da Assembleia de Madri, encontrei muitas vezes membros do setor que expressaram essa preferência por determinadas ações dos funcionários públicos. E é algo comum, como afirma Néstor García Canclini (2004).

lado, porque a interferência política nas organizações independentes que distribuem e tomam decisões relativas aos fundos públicos seria muito menor. Por outro lado, porque já não seriam os governos que sancionariam o que é e o que não é cultura, mas a própria sociedade civil, por meio do mercado e do interesse da cidadania, que garantiria a sobrevivência de algumas práticas ou outras. A cultura não dependeria de critérios arbitrários de funcionários públicos, mas sim de doadores, fundações e entidades privadas; isso é, em grande medida, do mercado. Assim, dada a homogeneidade que estas impõem, seria garantida, em contrapartida, uma multiplicação de agentes que operariam e nutririam com diversos estilos e propostas o universo da cultura.

O primeiro ponto cego desse modelo é que essa suposta garantia de independência das organizações que atuam como mediadoras nem sempre aconteceu. O Arts Council, por exemplo, recebeu muitas críticas ao longo da sua história pela sua falta de independência real. Entre outras coisas, ele tem sido questionado por não distribuir os recursos de forma imparcial, pois o auxílio acaba distribuído entre redes profissionais vinculadas aos integrantes da instituição, no que alguns chamam de “dar a grupos escolhidos de ratos a responsabilidade de distribuir o queijo” (Hutchison, 1982 *apud* Mangset, 2016). Também se sinalizou que a composição do Arts Council representa um segmento social homogêneo e endogâmico, derivado da comunidade de relações comerciais, formação ou laços familiares. Além disso, considerou-se reprovável o fato de as dotações dos fundos terem uma perspectiva setorial e que, em um fórum tão determinante, nunca participem agentes que não pertencem ao campo estritamente profissional. Por fim, há evidências de que, no fim das contas, os membros são escolhidos pelo governo, que é quem atribui o orçamento e quem toma a decisão final sobre os recursos.

Existem muitas formas e experiências concretas que permitiriam afinar e promover uma independência efetiva nesse tipo de órgão, e poderiam ser concebidos mecanismos para exercer um contrapeso

que salvasse as decisões públicas da interferência política ou corporativa. A realidade, em todo o caso, é que a existência desse tipo de órgão nem sempre é garantia de uma maior democratização da utilização dos recursos públicos.

Para além das dúvidas sobre a garantia de independência efetiva que esse modelo oferece, outra questão urgente é o que acontece quando o principal sancionador que decide o que merece existir ou não é o mercado. Ainda que possa parecer que, ao reduzir o risco de interferência por parte dos interesses políticos seria garantida uma maior liberdade para desenvolver projetos artísticos, a verdade é que essa liberdade só será efetiva para aqueles que já possuem recursos próprios ou que saem vitoriosos da dura competição pelo financiamento de fundos privados. A luta pela obtenção de recursos privados é uma constante nesse modelo e dela depende a existência de projetos artísticos. Isso não é garantia de muita estabilidade, pois as preferências dos doadores mudam frequentemente e estão sujeitas às flutuações dos ciclos econômicos, algo que não acontece tanto quando há investimento público, porque nesse caso, embora os orçamentos sejam cortados em tempos de crise, nunca desaparecem completamente.

Por outro lado, esse modelo não impede que patrocinadores e financiadores condicionem o conteúdo dos projetos e imponham os limites do que é aceitável ou rentável, o que é, em última instância, tanta interferência na liberdade artística como a ingerência política. Por outro lado, quando o mercado decide exclusivamente, há falta de capacidade de reequilíbrio territorial, não é possível apoiar setores que são privados de acesso à cultura, nem impulsionar propostas artísticas que não demonstrem rentabilidade. Assim, projetos inovadores, experimentais ou que assumam certos riscos criativos, que podem não ter público massivo, mas que contribuem para o enriquecimento do patrimônio comum, e dos quais frequentemente se nutrem os produtos *mainstream* para se distinguirem, correm o risco de desaparecer por não terem financiamento. A cultura se converte,

aqui, em mais um bem de consumo, usufruído por quem pode pagar e cujo futuro é determinado pela lei da oferta e da demanda das propostas artísticas. Autonomia, independência e liberdade existem, mas para quem tem recursos e aprende a lidar com as determinações do mercado. Em resumo, se na aparência esse modelo deveria garantir a liberdade criativa, a realidade é que ele deixa os direitos culturais, como um todo, muito comprometidos.

RECURSOS PARA A AUTONOMIA

O modelo de institucionalização garante recursos sacrificando independência, o modelo liberal garante a independência sacrificando recursos. A questão estaria aparentemente em escolher entre apoio ou autonomia e entre segurança ou liberdade, mas esse dilema é uma armadilha porque para produzir cultura e para desfrutar da cultura são necessários recursos e é necessária autonomia, ou melhor, são necessários recursos que estimulem a independência. Em vez de contrapor o público à autonomia, devemos colocar o público a serviço dessa autonomia.

É preciso sair desse binômio Estado-mercado e acabar com uma dicotomia que só nos permite escolher entre privatização ou institucionalização da cultura. Diante de um modelo fortemente dependente das administrações públicas, devemos apostar em outro que promova a criação autônoma e a sustentabilidade econômica sem hipotecas ou dependências excessivas das instituições públicas. Diante da retirada da instituição pública e da entrega de suas responsabilidades nas mãos de uma suposta articulação livre no mercado, devemos defender a cultura como um direito que deve ser protegido publicamente⁶. Não fazer políticas culturais, como pedem aquelas vozes cansadas de interferências que anteriormente mencionamos, também é fazer

6
Essa análise, e a sua aposta em instituições culturais flexíveis e democráticas, dotadas de mecanismos de escuta e participação, e adaptáveis às exigências dos cidadãos, a que chamamos “instituições de retaguarda”, foi desenvolvida mais extensamente com José Enrique Ema no nosso artigo “La política cultural que queremos” (2015).

política cultural, uma política cultural que não garante o direito de criação, expressão, acesso e participação de toda a população. Mas, do ponto de vista público, só se pode fazer política cultural levando em conta que a cultura sempre ultrapassa, supera e transborda as instituições, e que a missão que as políticas culturais devem considerar não é outra que não a de facilitar e intensificar essa fuga e proliferação permanente. Favorecer a autonomia da cultura não consiste em reafirmar o estatuto autônomo da cultura enquanto esfera separada dos demais campos, mas em realçar o seu caráter vivo, transversal, mutante e indeterminado.

Governar a cultura é criar as condições para a sua ingovernabilidade. O papel dos departamentos e instituições públicas, como o T. S. Eliot falava, não se trata de criar cultura, mas de fornecer os meios que lhe sejam favoráveis. A cultura é produzida fundamentalmente fora dos departamentos e instituições públicas que têm a responsabilidade de conceber e implementar uma política cultural; em suma, é feita por múltiplos e diversos agentes, individuais ou coletivos, profissionais ou não, permanentes ou temporários, que criam e compartilham cultura. Não cabe à instituição decidir o que é culturalmente apropriado ou não, não lhe cabe validar ou sancionar o que as pessoas e as comunidades fazem no campo artístico e cultural, o que lhe cabe é garantir e multiplicar as formas de acesso à cultura e à produção cultural. Um órgão público não deve produzir cultura, mas sim, como disse Marilena Chaui (2014, p. 92), “criar as condições para que os projetos culturais da sociedade possam ser realizados”.

Fazer política cultural não é prover cultura, mas gerar condições materiais, estabelecer os enquadramentos jurídicos e promover a lógica de produção e circulação que propicie a proliferação da cultura, entendida no seu sentido mais amplo. O principal desafio que as políticas culturais têm hoje é reconectar a cultura com a sociedade, e para que isso aconteça é necessário estimular que a cultura seja parte da vida cotidiana. Promover a ingovernabilidade é gerar as condições para que as manifestações culturais proliferem e se espalhem

pelas cidades, vilas e bairros, que estejam nas escolas, nas bibliotecas, nos parques, nos centros de saúde, nas prisões, nos cinemas, nos teatros, nas salas de concerto, nas casas, nas associações de bairro, entre amigos e no som das ruas. As políticas culturais devem buscar promover o seu impulsionamento e visibilidade, bem como garantir que sejam desenvolvidas nas melhores condições possíveis, corrigindo todas as assimetrias resultantes das desigualdades existentes. Nesse quadro, as instituições públicas devem, portanto, configurar-se como instituições de retaguarda, mais flexíveis e dotadas de dispositivos de escuta e participação que lhes permitam adaptar-se às exigências e propostas do tecido cultural e da cidadania. As instituições culturais e as políticas públicas devem facilitar a participação de todas as pessoas e coletivos, a diversidade de propostas, escalas e formatos e a sustentabilidade dos projetos culturais. É preciso criar instituições que se mostrem capazes de cuidar, estimular e proteger o capital cultural e seus atores, além de contribuir para a articulação de redes, grupos e ambientes (Beirak; Ema, 2015). Instituições que funcionam como uma “teia infraestrutural”, nas palavras do pesquisador cultural Jaron Rowan (2015, p. 58), que permite que a cultura seja produzida, circule e seja compartilhada.

Em suma, o desafio exige redefinir completamente o modelo tradicional de política cultural. Se o Estado liberal se conformava com a garantia da autonomia formal, e o Estado moderno com a disponibilização de uma série de serviços, a evolução das políticas culturais deve caminhar para um modelo em que o papel das administrações públicas esteja centrado em gerar as condições mais favoráveis à proliferação de práticas, manifestações, produtos e experiências culturais. É assim que o exercício dos direitos culturais pode ser melhor garantido. Gerar condições, facilitar, promover, ouvir não são termos neutros e sem valor político ou ideológico. Eles sempre se desenvolvem a partir de uma determinada posição. É precisamente na escolha do tipo de lógica de produção, circulação e reprodução da cultura onde está alojado o coração político de um projeto cultural.

LÓGICA *VERSUS* CONTEÚDO

Muitas vezes considera-se que grande parte da força transformadora da cultura reside no seu poder simbólico, ou seja, nas narrativas, representações e imaginários que exhibe. Pierre Bourdieu (1999, p. 71) afirmava que o poder simbólico é um poder tipicamente mágico que faz ver, faz acreditar, confirmar ou transformar a visão do mundo, a ação sobre ele e, portanto, o próprio mundo. A forma poetizante e persuasiva da linguagem artística permite que valores sejam transmitidos por meio de mecanismos não discursivos, por meio de linguagens emotivas que penetram, muitas vezes inconscientemente, naqueles que as recebemos (Gopegui, 2018)⁷. Desde quando existe uma reflexão sobre a arte, e devido à sua natureza no meio do caminho entre o mundo sensível e o intelectual, se enfatizou sua capacidade de transmitir valores – ou de pervertê-los –, sua função pedagógica e seu alcance moralizante. No entanto, é um erro grave – e que, infelizmente, se comete com muita frequência – ignorar as condições de produção e circulação da cultura na construção desses valores. Como veremos mais adiante, a importância da cultura reside não só nesse campo de disputa pelas representações, mas também, e sobretudo, na disputa pelas relações materiais – os parâmetros de produção e circulação – que conseguem forjar tais representações.

BATALHAR NO CAMPO DA REPRESENTAÇÃO...

Na pré-história da política cultural espanhola, a primeira ideia embrionária de algo semelhante a um subsídio público tinha a ver, precisamente, com essa função moralizadora. Gaspar Melchor de Jovellanos, que considerava o teatro como parte de uma “educação civil” pela sua capacidade de instruir ou desencaminhar o espírito, propôs na corte um concurso de criatividade para promover aqueles enredos que redundaram em boa moral e mostraram condutas

.....
7 O interessante percurso de Belén Gopegui na sua dissertação *Ficción narrativa, autoayuda y antagonismo: un caso de escritura* (2018).

decentes, como amor à pátria, reverência à religião, respeito à hierarquia, às leis ou à fidelidade conjugal⁸. Certamente, Jovellanos foi capaz de detectar bem a função das paixões e dos afetos como agentes-chave nas identificações coletivas, e que as representações culturais desempenham um papel fundamental nesse processo. São as mudanças na subjetividade, nas sensibilidades, sentidos comuns, desejos e imaginários que contribuem para enraizar mudanças profundas na sociedade.

O universo das representações é, portanto, um campo de disputa política, o lugar onde está em jogo a possibilidade de construir novos imaginários hegemônicos ou novos modelos de identidade que sustentem e representem os processos de transformação social. Esse fato motivou que, no campo da esquerda, grande parte da reflexão cultural tenha sido historicamente centrada na atenção ao conteúdo, isto é, na visibilidade de determinados conflitos, sujeitos, valores e temas representados por meio de objetos culturais. Não há dúvida da utilidade de tudo isso, pois, por meio da visibilidade de determinadas realidades, estas podem gradualmente tomar corpo e ocupar o espaço comum. As narrativas que refletem experiências de vida que escapam – e excedem e colocam em xeque – o que foi historicamente construído como normativo a partir de posições privilegiadas são fundamentais para que os nossos parâmetros de vida se alarguem, se diversifiquem e se enriqueçam. Por exemplo, as realidades da vida das pessoas trans, das pessoas racializadas, das pessoas sem recursos ou sem acesso a ferramentas básicas para a sustentabilidade da vida, ou a representação de corpos não normativos e formas de masculinidade não hegemônicas que podemos encontrar em séries bem conhecidas, como *Euphoria*, *Veneno*, *Big little lies*, *Transparent* ou *O conto da avó*, para citar apenas algumas, contribuíram sem dúvida para a visibilidade e legitimação dessas experiências de vida, o que também

8 Diferente de outros divertimentos porque, segundo Jovellanos ([1790], tradução nossa), tinha “[...] a vantagem de introduzir o prazer na parte mais íntima da alma, excitando por meio da imitação todas as ideias que o espírito pode abarcar e todos os sentimentos que o coração humano pode ver”.

tem impacto na sua capacidade de ação e transformação. Esse tipo de ficção opera, simultaneamente, em vários níveis: contribuem para a abertura das nossas sociedades, introduzindo nas conversas temas como os limites do consentimento sexual, as violências machistas ou transexualidade; funcionam como uma confirmação de que esses temas passaram a adquirir um certo grau de consenso, na medida em que se tornaram comercializáveis; servem à sociedade como retorno de material simbólico que dá cobertura às mobilizações sociais, e são também expressão do acesso de novas subjetividades e de novas gerações ao campo de produção e enunciação.

Para quem entende que o papel fundamental desempenhado pela cultura opera ao nível da disputa pelos sentidos comuns, a política cultural teria como missão principal difundir, por meio de objetos culturais, outros tipos de representações sociais com o intuito de convertê-las em hegemônicas (Vich, 2014, p. 63). Mas limitar o exercício de uma política cultural pública à mera produção de novos significados por meio de narrativas, representações ou imaginários apresenta numerosos problemas, e o primeiro deles é o enfraquecimento do potencial transformador da cultura. Comumente, as operações de substituição de uma representação por outra, levadas a cabo pela ação pública, apenas conseguem interpelar suas próprias fileiras, provocando o efeito contrário – antagonizar – nas dos outros, e gerar uma total indiferença entre aqueles que se encontram no meio de ambas. Elas também costumam ter algumas margens de crescimento hegemônico muito curto e deixar como herança legados demasiado frágeis. O mais provável é que o impulso a essas representações só se mantenha enquanto durar a posição de poder que permitiu a sua promoção. Por outro lado, defender que o campo por excelência em que a política cultural deve lutar é o campo dos relatos, implica dois outros problemas mais profundos: a pretensão de que é possível determinar *a priori* o que, na cultura, é transformador e o que não é, e, derivado disso, a subvalorização do poder transformador da cultura como uma experiência vivencial.

O famoso aforismo “ninguém sabe o que pode o corpo” com o qual Baruch Spinoza (2020, p. 128) iniciou uma interrogação sobre a extensão das capacidades do corpo, pode ser aplicado da mesma maneira à cultura. Não há formas, práticas, conteúdos culturais que, *a priori*, sejam mais transformadores do que outros, os efeitos e processos que a cultura aciona são sempre imprevisíveis e estão em constante modificação. A própria natureza viva da experiência cultural, feita de misturas e sucessivas apropriações, impede a possibilidade de se prever sempre as articulações sociais e os mundos aos quais acaba dando sentido. Como já sabemos, são inúmeros os exemplos de obras que, em sua época, tiveram pouca apreciação da crítica ou do público e hoje fazem parte da história canônica da nossa cultura. É o caso, por exemplo, dos filmes *Blade runner*, de Ridley Scott, e *Cidadão Kane*, de Orson Welles, do romance *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, ou a obra pictórica completa de Van Gogh. Os significados mudam em função de seus contextos históricos e, portanto, uma música que em determinado momento poderia encarnar um anseio de abertura e liberdade sexual, como foi o *hit* de 1967 de Los Bravos intitulado *Os meninos com as meninas*⁹, hoje poderia pressupor a expressão de um mandato heteronormativo. Os significados dos símbolos culturais podem se modificar de acordo com a normalização de seu uso. Um claro exemplo é oferecido pelas reapropriações históricas, por parte de grupos subalternizados, dos termos que serviam para designá-los pejorativamente como *nigger*, “bicha”, “sapatão” ou *queer*. A mesma lógica opera na reapropriação do triângulo invertido rosa ou, em anos mais recentes, no caso do fantasma *Gaysper*¹⁰.

-
- 9 Los Bravos foi uma popular banda pop espanhola da década de 1960. Essa canção é o título de um filme com o mesmo nome realizado por Javier Aguirre em 1967, e a sua letra apelava à superação de valores tradicionais de gênero ultrapassados.
 - 10 *Gaysper* é um pequeno fantasma colorido com a bandeira do arco-íris. Durante as eleições gerais espanholas de 2019, o partido de extrema-direita Vox utilizou-o como símbolo para identificar pessoas LGBTQIAPN+ (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais/Travestis/Transgêneros, *Queer*, Intersexo, Assexuais/Arromânticos/Agênero, Pansexuais/Polissexuais/Panromânticos, Não Binárias e muito mais) como suas inimigas-alvo. No entanto, o pequeno

Nesse campo de indeterminação que permite a apropriação diversa de objetos culturais reside, precisamente, a potencialidade da cultura. Sem dúvida, para um projeto que se pretende emancipador seria demais dizer que a indústria de Hollywood é uma aliada contra a opressão. A questão é que é também a partir de lugares como esse que se criaram símbolos culturais que facilitaram a sua reapropriação por diversas manifestações sociais. Apenas um exemplo recente dos muitos que existem é o de *Jogos vorazes*. Nas mobilizações sociais contra o golpe de Estado em Mianmar, em 2021, popularizou-se o uso do sinal de respeito do Distrito 12 que aparecia no filme e, anteriormente, na Tailândia, a exibição da terceira parte do filme foi cancelada porque os estudantes se reuniram em frente à entrada dos cinemas para realizar as saudações com orgulho como um gesto de rebeldia (Bayoud, 2021). O mesmo aconteceu com os quadrinhos e o filme *V de vingança*: a máscara de Guy Fawkes tem servido de identificação para o movimento Anonymous, que defende a independência da internet, o acesso à informação e a liberdade de expressão. Existem muitos outros exemplos de efeitos emancipatórios colaterais que as produções culturais de espaços comerciais ou de massa geraram. Na Romênia, na década de 2000, foram as telenovelas latino-americanas transmitidas com legendas na televisão que fizeram mulheres que trabalham em atendimento domiciliar sem remuneração, donas de casa, aprendessem espanhol. O fenômeno editorial *Cinquenta tons de cinza*, que recebeu críticas por ser misóginos e sexista, teve como efeito colateral um aumento da venda de relatos eróticos menos padronizados e da ampliação do debate sobre sexualidade e desejo feminino (Serra, 2018). A transmissão, durante a primavera de 2021, da série documental *Rocío, contar la verdad*

.....
fantasma foi imediatamente adotado como mascote e símbolo de resistência e reivindicação pela comunidade, e sua presença vingativa se espalhou pelas redes sociais. Sobre a reapropriação de termos pejorativos como um gesto de reivindicação e empoderamento de comunidades subjugadas, ver BONFILL, Ana Zaera; GIMÉNEZ, Yolanda Tortajada; GÁLVEZ, Antonio Caballero. La reapropiación del insulto como resistencia queer en el universo digital: el caso Gaysper. *Revista de Investigaciones Feministas*, Madrid, v. 12, n. 1, p. 103-113, 2021. Disponível em: <https://revistas.ucm.es/index.php/INFE/article/view/69684>.

para seguir viva, que foi ao ar em horário nobre do canal espanhol Telecinco suscitou críticas pela espetacularização da dor, mas após a sua transmissão aumentaram as chamadas para o atendimento às vítimas de violência machista (Álvarez, 2021) e o debate público sobre o papel que a mídia desempenha na geração de dinâmicas de ódio e violência ganhou relevo. Outros programas como *Sálvame11*, *La isla de las tentaciones12* ou *Big brother* levaram os debates sobre formas de amar, consentimento sexual ou violência sexista para públicos para os quais uma abordagem mais explícita ou militante de tais questões provavelmente teria produzido alguma rejeição ou simples falta de interesse.

Sem cair numa apologia acrítica desses formatos, cabe assinalar que, quando se trata de cultura, há fugas por todo o lado que permitem apropriações emancipatórias. Um dos tiques recorrentes na relação com a cultura nos meios de esquerda é o sentimento de que é preciso adjetivar a cultura para torná-la legítima – cultura popular, cultura do povo, cultura alternativa, cultura revolucionária – e desconfiar absolutamente dos produtos de massa ou daqueles que não têm uma vocação transformativa certa. Mas, como se sabe, “até a cultura mais comprometida pode desempenhar um papel conformista, e mesmo dos lugares mais convencionais emergem articulações culturais capazes de mudar as coisas” (Maura, 2018, p. 50 e 56).

Os objetos culturais, como vemos, cumprem funções contraditórias. A cultura, diferentemente da educação, não tem uma finalidade específica, pode transitar pela indeterminação e ambivalência sem a necessidade de fornecer respostas imediatas. A cultura não pode ser completamente planejada, não tem de ser literal, transparente ou linear, assim como não são as nossas associações ou intuições inconscientes. A cultura pode ativar simultaneamente uma emoção

.....
11 NT: Trata-se de um programa televisivo espanhol, transmitido pela Telecinco entre março de 2009 e junho de 2023, dedicado a debater celebridades e suas experiências românticas.

12 NT: Consiste em um *reality show* espanhol transmitido pela Telecinco desde janeiro de 2020, que se encontra em sua sétima temporada. O programa é baseado no formato de sucesso internacional americano *Temptation island*.

e o seu oposto, e tornar visíveis desejos e impulsos com os quais, de outra forma, seria difícil nos relacionarmos. E, principalmente, por ser algo comum em essência, a cultura será o que façamos com ela. Foi assim que Raymond Williams expressou:

Enquanto é vivida, uma cultura é sempre parcialmente desconhecida e parcialmente não realizada. A formação de uma comunidade é sempre uma exploração, pois a consciência não pode preceder a criação e não existe nenhuma fórmula para a experiência desconhecida. Por isso, uma boa comunidade, uma cultura viva, não só acolherá, mas apoiará ativamente todos e cada um que possam contribuir para esse avanço na consciência que constitui uma necessidade coletiva [...]. Devemos considerar cada afeto, cada valor, com toda atenção; como não conhecemos o futuro, talvez nunca tenhamos certeza do que pode enriquecê-lo (Williams, 2011, p. 272).

Se não faz sentido que uma política cultural se esforce por decretar o caráter transformador ou não das propostas culturais, é, essencialmente, porque cada afeto e cada valor podem enriquecer a nossa vida comum. Seu objetivo, ao contrário, deve ser garantir que tais propostas possam multiplicar-se.

Um segundo problema com essa hipótese que podemos chamar “representacional” da abordagem política da cultura, é que nela persiste a ideia de que existe uma separação muito clara entre algumas pessoas que criam e outras que recebem o produto criado. Como dissemos, a cultura permite-nos criar laços com os outros, mas não apenas como espectadores ou destinatários de histórias que nos facilitam conhecer, entender ou ter empatia com as suas diversas realidades, mas também porque nos permite ser e fazer diretamente com esses outros. Os vínculos gerados pela cultura emergem na experiência compartilhada com outros. E essa experiência pode assumir formatos tão diversos como participar de um clube de leitura, organizar um fórum de cinema, fazer parte de uma banda de música

ou um coral de uma escola municipal, preparar as festas da cidade, dançar numa discoteca até altas horas da noite, decidir a programação de um centro cultural, escrever colaborativamente um romance na internet ou jogar jogos *multiplayer online*, entre infinitos outros exemplos. Como já dissemos, no fazer e desfrutar com os outros, que envolve um exercício contínuo de resolução de acordos e desacordos, abre-se uma oportunidade única para lançar as bases para aquela construção do comum, que é uma das dimensões mais transformadoras da cultura. É por isso que a missão de uma boa política cultural deve ser possibilitar e fomentar aqueles encontros com os outros, essas relações entre pares e ativar novas formas de comunidade, e não apenas a de se preocupar com o universo das representações. Não se trata de turvar um debate que contrapõe de forma improdutiva os planos do material e do simbólico; a cultura tem raízes materiais, o material não existe senão num campo simbólico que nos constitui desde que viemos ao mundo. O que proponho como reflexão é o fato de que, normalmente, quando se quis pensar sobre o caráter transformador da cultura, a partir de certas posições de esquerda, a reflexão se concentrou no poder transformador das representações, deixando de lado o debate sobre as condições materiais dessas representações, ou seja, nas condições materiais do nosso universo simbólico.

...É ESQUECER COMO AS REPRESENTAÇÕES SÃO CONSTRUÍDAS

Quando se deixa de lado o debate sobre as condições que permitem garantir e multiplicar as possibilidades de acesso à cultura e à produção cultural, o que se deixa de lado, em última análise, é o próprio debate sobre política cultural. Como explicou Jaron Rowan (2015, p. 65), o problema está no fato de que problematizar a cultura de um ponto de vista ideológico impede ideologizar a política cultural. A verdadeira carga ideológica e política de um projeto cultural reside precisamente na questão da lógica do ordenamento do âmbito cultural que é priorizado e os parâmetros para a produção e

circulação de bens e práticas culturais que são tomados como matriz. Não se trata de pensar apenas em como a cultura pode difundir determinados valores, mas nas condições materiais que fazem da cultura um campo no qual tais valores podem ser gerados. É importante ter palavras para nomear as coisas e atribuir-lhes significados compartilhados, mas é tão ou mais importante que existam estruturas eficazes nas quais esses significados possam ser construídos coletivamente. Ou seja, a cultura não importa apenas como campo de construção de representações, mas como campo de construção de relações para forjar essas representações.

É comum que grandes decisões de enorme importância política, como a escolha dos métodos de contratação, modalidades de financiamento ou a gestão de equipamentos culturais, sejam consideradas questões meramente técnicas ou de gestão, sem peso político, mas essas decisões determinam diretamente as possibilidades e características das tramas que são geradas e, em última análise, afetam os sujeitos capazes de produzir representações e imaginários. A forma como são designadas as direções artísticas de um teatro público tem tanto ou mais a ver com o conteúdo ideológico de um projeto político do que com o fato de se optar por uma programação mais ou menos vanguardista ou comercial.

Efeitos mais diretos na configuração do tecido cultural têm, por exemplo, decisões sobre a gestão dos centros culturais de uma cidade. Há uma grande diferença entre a licitação de um único contrato ao qual só podem candidatar-se grandes empresas e, além disso, são igualmente responsáveis pela gestão de residências, refeitórios ou auditórios, ou que cada centro seja dividido numa licitação diferente, para que pequenas empresas, associações culturais de artistas ou vizinhos possam candidatar-se. O fato de que associações, coletivos ou organizações sem fins lucrativos estejam excluídas dos subsídios à criação, ou de que os salários dos mediadores subcontratados por empresas externas como guias turísticos nas salas de exposição sejam miseráveis, têm efeitos decisivos na configuração da oferta, da

experiência e do tecido cultural. Todas essas questões, que suscitam pouco interesse midiático – porque enquanto polêmicas não são muito excitantes – são cruciais para a configuração do desenho do tecido cultural.

A questão das chamadas “guerras culturais” e da luta pela representação tende a despertar um enorme interesse e paixão entre os analistas de esquerda, mas a realidade é que a hegemonia que a direita pode gozar no domínio da cultura concretiza-se antes no tempo em que tem vindo a externalizar a gestão dos equipamentos culturais públicos a grandes empresas, e não apenas pela quantidade de murais de homenagem a toureiros que podem ser pintados numa praça de touros como Las Ventas em Madrid. O primeiro, que em termos de guerras culturais é pelo menos tão relevante como o segundo, suscita muito menos atenção. Qualquer guerra cultural seria mais bem-sucedida se, para além das próprias instituições culturais, houvesse um tecido cultural e social reforçado que pudesse participar dela. E para que esse tecido exista, as políticas públicas, e concretamente as políticas culturais, são fundamentais. Nesse sentido, a batalha cultural teria mais a ver com gerar as condições para que a própria sociedade possa combatê-la.

Se, nessa cisão entre lógicas e conteúdos que marca o sentido das políticas culturais, se decide sublinhar a importância das lógicas, é porque, como vimos, a determinação das lógicas de circulação e produção cultural é também fundamental nessa luta simbólica. Se a representação de identidades e universos tradicionalmente excluídos das narrativas hegemônicas ou dos discursos dominantes é importante nessa guerra pelo simbólico, é pelo menos igualmente importante que não seja o resultado de um exercício de cosmética, mas o produto da incorporação dessas comunidades excluídas no exercício de construção desses imaginários e representações. Portanto, a tarefa da política cultural é incentivar a multiplicação dos sujeitos que compõem, constroem e enriquecem o campo da cultura. O fato de a política cultural dificilmente ter sido considerada pela esquerda ou

por projetos emancipatórios como uma alavanca de transformação, ou mesmo como uma questão sobre a qual tomar posição, é o que serve para perpetuar a sua conjectura como espetáculo e entretenimento, perdendo-se a oportunidade de fazer da cultura um campo para a construção da cidadania.

ABRAÇAR O INGOVERNÁVEL

Como vimos ao longo destas páginas, a própria tentativa de definir a cultura é inesgotável, porque ela escapa constantemente de ser fechada para sempre. Da mesma forma, embora existam lugares específicos para a cultura, ela pode aparecer em qualquer lugar e acontece, sobretudo, nas margens das instituições. Defendemos também a impossibilidade de delimitar ou prever os seus efeitos e a importância para uma cena cultural rica da multiplicação e proliferação das suas práticas, experiências e produtos. A cultura é, em suma, ingovernável em muitos aspectos, e a missão de uma boa política cultural é precisamente perpetuar essas características de ingovernabilidade. Como já explicamos, isso não significa abandoná-la nas mãos do mercado, nem negligenciar os desequilíbrios ou desigualdades que ocorrem no seu âmbito. Pelo contrário, será a promoção dessa condição de ingovernabilidade que promoverá a participação de todas as pessoas e grupos, a sustentabilidade dos projetos culturais, as condições favoráveis ao exercício da profissão e a diversidade de práticas, propostas, escalas e formatos. Se o nosso objetivo é tornar a cultura mais presente na vida cotidiana, a nossa política deve ir no sentido de encontrar lógicas para a sua proliferação. Algumas estratégias permitem-nos ir mais fundo nessa ingovernabilidade do que outras – entre elas, a descentralização, a participação, a cooperação, ou a transversalidade e a intersecção da cultura com outras esferas. São todas lógicas que reforçam o carácter ordinário e plebeu da cultura que sublinhamos anteriormente e que o reforçam. São lógicas a que podemos chamar “democráticas” porque contribuem para alargar o campo das práticas culturais – em sujeitos, contextos

e práticas – e, portanto, para a sua proliferação. Beneficiam tanto o próprio campo da cultura, na medida em que fomentam a sua diversidade, independência e sustentabilidade, como a sociedade em geral, na medida em que permitem a utilização dos aspectos da cultura que tornam essa instância operativa para a articulação da vida em comum. Todas elas implicam uma mudança na agenda e nas prioridades das políticas culturais, mas, sobretudo, a assunção de um papel diferente em relação ao poder e à gestão das políticas culturais por parte dos decisores públicos.

UMA INEVITÁVEL CESSÃO DE PODER

Muitas dessas estratégias que enunciamos, e não são novas nem originais, inscrevem-se nos chamados modelos de democratização da cultura ou de democracia cultural que fazem parte dos debates sobre políticas culturais na esfera pública há pelo menos 50 anos. No entanto, apesar da frequência com que essas lógicas podem ser proclamadas, elas nunca foram plenamente apoiadas, nem estiveram presentes nas políticas culturais a não ser sob a forma de experiências piloto ou pontuais, sempre nas periferias das políticas públicas. Isso acontece, em parte, porque é muito comum que os quadros dos partidos políticos que acabam por ocupar cargos de responsabilidade na implementação de políticas públicas cheguem a eles sem qualquer conhecimento da existência de modelos de democratização cultural ou de democracia cultural. Mas essa também não é a única razão. Se as lógicas que sustentam a ingovernabilidade da cultura permanecem fora do centro de gravidade das políticas culturais, é em grande parte porque, precisamente, o próprio fato que lhes dá sentido e poder implica uma inevitável distribuição e cessão de poder. Democratizar a relação com a cultura implica uma distribuição de poder tanto para produzir cultura como para gerir a cultura, e também para se expressar e se afirmar por meio da cultura e para incorporar novos significados no próprio conceito de cultura. Implica também multiplicar os agentes reconhecidos da cultura e delegar a

gestão dos recursos públicos culturais. E, claro, pensar numa política institucional orientada para a cedência de poder é, porventura, um dos maiores exemplos de oxímoro que existe, na medida em que as instituições e os governos adquirem o seu sentido e finalidade precisamente por meio da acumulação desse poder.

No entanto, tal como a articulação efetiva da democracia exige uma distribuição de poder e de recursos, a articulação efetiva de uma democracia cultural exige o mesmo. Governar a cultura implica inevitavelmente não só aceitar a sua ingovernabilidade, mas até estimulá-la, gerando as condições para a sua ingovernabilidade. Para que isso aconteça, os decisores públicos têm de perder algum domínio sobre a sua gestão. Quanto mais a cultura consegue transbordar o trabalho institucional, mais sabemos que a instituição está cumprindo a sua missão. Uma política cultural benéfica tem no seu cerne a necessidade de perder o domínio sobre a cultura, e este é o paradoxo constitutivo da gestão pública da cultura.

Devemos abordar a política cultural pública do ponto de vista que Stuart Hall descreveu como “dentro do Estado e contra o Estado” (Hall; Mellino, 2011, p. 20). De certa forma, fazer política cultural consiste em redistribuir recursos e poder para que a sociedade em seu conjunto nunca perca a capacidade de questionar o próprio poder. Devemos fazer política cultural a partir das instituições para diluir as próprias instituições. Quanto mais escapar do domínio institucional, mais forte será a cultura. Isso é algo que não pode ser dito em todas as áreas da gestão pública, como a saúde ou a segurança pública. Mas na esfera cultural, quanto mais facilidades forem oferecidas pela esfera pública para que outros criem, produzam, usufruam ou se integrem em comunidades culturais, mais estaremos a contribuir para a sua proliferação e democratização.

Como dissemos no início, o que verdadeiramente define o sentido ideológico de uma política cultural são as lógicas de ordenamento do campo cultural em que ela se baseia. São essas lógicas que revelam e tornam transparente o signo do projeto político e ideológico mais

geral em que a política cultural se inscreve. Já explicamos que se a intervenção das políticas culturais pode colocar a cultura a serviço de um projeto político, não é tanto por conseguirem veicular sub-reptiamente certos conteúdos morais, mas porque, na medida em que a cultura se produz, circula e articula a vida coletiva segundo determinadas lógicas, as decisões políticas sobre essas lógicas terão como efeito, por exemplo, abrir ou fechar o campo da cultura, distribuir ou concentrar recursos, ampliar ou estreitar a capacidade de expressão e de enunciação, ligar ou isolar sujeitos e comunidades. Todas essas estratégias ou lógicas são aquelas que contribuem para reforçar o exercício dos direitos culturais, cuja garantia é hoje um dos principais desafios que as políticas públicas culturais devem enfrentar.

REFERÊNCIAS

ÁLVAREZ, Pilar. Las llamadas al 016, el teléfono de atención a las víctimas de violencia machista, suben un 42 % tras la emisión del caso de Rocío Carrasco. *El País*, Madrid, 30 mar. 2021. Disponível em: https://elpais.com/sociedad/2021-03-30/las-llamadas-al-016-de-violencia-machista-suben-un-42-tras-la-emision-del-caso-de-rocio-carrasco.html?ssm=TL_EP. Acesso em: 20 nov. 2023.

BAYOUD, Aurore. En Myanmar, 'Los juegos del hambre' inspiran las protestas prodemocracia. *France24*, [s. l.], 7 fev. 2021. Disponível em: <https://www.france24.com/es/asia-pac%C3%ADfico/20210207-myanmar-juegos-hambre-saludo-democracia>. Acesso em: 20 nov. 2023.

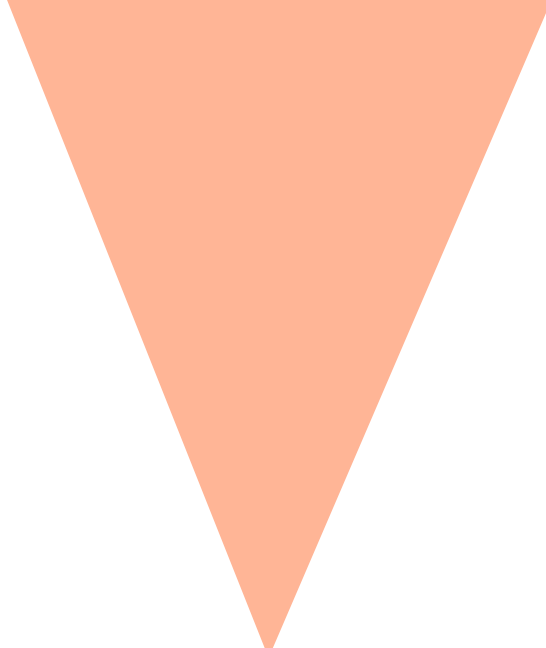
BEIRAK, Jazmín; EMA, José Enrique. La política cultural que queremos. *La Circular*, [s. l.], n. 1, 2015. Disponível em: <https://jbeirak.wordpress.com/2015/04/10/13/>. Acesso em: 20 nov. 2023.

BONET, Lluís; NÉGRIER, Emmanuel. La tensión estandarización-diferenciación en las políticas culturales: el caso de España y Francia. *GAPP: gestión y análisis de políticas públicas, nueva época*, [Madrid], n. 6, p. 53-73, jul./dic. 2011. Disponível em: <https://revistasonline.inap.es/index.php/GAPP/article/view/9946>. Acesso em: 20 nov. 2023.

BOURDIEU, Pierre. *Sobre el poder simbólico, en Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.

- CANCLINI, Néstor García. ¿La mejor política cultural es la que no existe? *TELOS: revista de pensamiento, sociedad y tecnología*, Madrid, n. 59, 2004. Disponible em: <https://telos.fundaciontelefonica.com/archivo/numero059/la-mejor-politica-cultural-es-la-que-no-existe/>. Acceso em: 20 nov. 2023.
- CHAUI, Marilena. *Ciudadanía Cultural: el derecho a la cultura*. Buenos Aires: RGC Ediciones, 2014.
- CUMMINGS, Milton; KATZ, Richard (ed.). *The patron state: government and the arts in Europe, North America and Japan*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1987.
- DUBOIS, Vincent. El “modèle français” i la seua “crisi”: ambicions, ambigüitats i reptes d’una política cultural. *Debats*, Valencia, v. 130, n. 2, p. 33-51, 2016. Disponible em: <https://revistadebats.net/article/view/1674>. Acceso em: 20 nov. 2023.
- ELIOT, Thomas Stearns. *Notas para la definición de la cultura*. 2. ed. Buenos Aires: Emecé, 1952.
- GOPEGUI, Belén Ruiz de. *Ficción narrativa, autoayuda y antagonismo: un caso de escritura*. 2018. Tesis (Doctorado en Humanidades) – Universidad Carlos III de Madrid, Madrid, 2018. Disponible em: <https://e-archivo.uc3m.es/entities/publication/e8a0eb7d-2cac-42e1-811f-ddacaa218cc>. Acceso em: 20 nov. 2023.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de. Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, [s. l.], [1970]. Disponible em: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/memoria-para-el-arreglo-de-la-policia-de-los-espectaculos-y-diversiones-publicas-y-sobre-su-origen-en-espana--0/html/fedbb6e0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html. Acceso em: 20 nov. 2023.
- HALL, Stuart; MELLINO, Miguel. *La cultura y el poder: conversaciones sobre los cultural studies*. Madrid: Amorrortu, 2011.
- MANGSET, Per. El principio de arm’s length y el sistema de financiación de las artes: una aproximación comparativa. *Debats*, Valencia, v. 130, n. 2, p. 53-72, 2016. Disponible em: <https://revistadebats.net/article/view/1675>. Acceso em: 20 nov. 2023.
- MAURA, Eduardo. *Los 90: euforia y miedo en la modernidad democrática española*. Madrid: Akal, 2018.

- NÉGRIER, Emmanuel. Las políticas culturales en Francia y España: una aproximación nacional y local comparada. *Working Papers*, Barcelona, n. 226, 2003. Disponible em: <https://www.icps.cat/archivos/WorkingPapers/wp226.pdf?noga=1>. Acceso em: 20 nov. 2023.
- ROWAN, Jaron. *Cultura libre de Estado*. Madri: Traficantes de sueños, 2016.
- SERRA, Clara. *Leonas y zorras: estrategias políticas feministas*. Madrid: Catarata, 2018.
- SPINOZA, Baruch. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Trotta, 2020.
- URFALINO, Philippe. *L'invention de la politique culturelle*. Paris: Documentation Française, 1996.
- VAQUER, Marcos. *Estado y cultura: la función cultural de los poderes públicos en la Constitución española*. Madrid: Ed. Universitaria Ramón Areces, 1998.
- VICH, Víctor. *Desculturizar la cultura: la gestión cultural como forma de acción política*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2014.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura y sociedad 1780-1950: de Coleridge a Orwell*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2001. (Colección Cultura y Sociedad).



A NECESSIDADE DA ARTE

*políticas culturais para recuperar o
público e o comum¹*

THE NEED FOR ART: CULTURAL POLICIES TO RECOVER THE PUBLIC
AND THE COMMON

Víctor Vich Flórez

-
- 1 VICH, Víctor. La necesidad del arte: Políticas culturales para recuperar Lo público y lo común. *In: VICH, Víctor. Políticas culturales y ciudadanía: estrategias simbólicas para tomar las calles.* Ciudad de México: CLACSO, 2021. p. 11-18.
Tradução: Penélope Serafina Chaves Bruera. Mestranda em Estudos de Tradução (PGET/UFSC). Tradutora do Laboratório de Tradução da Unila. E-mail: serafinachaves@gmail.com

Devemos partir de três princípios. O primeiro deles afirma que o capital é hoje a estrutura totalizante de nossa experiência histórica. Isso significa que “el capitalismo lo ha tomado todo y sobredetermina todas las formaciones alternativas y hasta los estratos no económicos de la vida social” (Žižek, 2004, p. 15). Hoje, sem dúvida, a mercadoria é a forma geral de grande parte das relações sociais e da maioria dos produtos do trabalho. Vivemos, na verdade, sob um poder hegemônico que regula quase tudo na vida coletiva.

Como consequência do exposto no parágrafo anterior, o segundo princípio observa a tendência de enfraquecimento da vida pública. Sabemos que a desigualdade, a discriminação e a violência são problemas muito sérios, mas eles são paralelos à falta de políticas culturais reais capazes de ajudar a reinventar as relações humanas e os espaços que habitamos. Hoje nos encontramos inscritos diante de forças que nos obrigam a nos recolher em nossas próprias casas e que nos prendem por meio de novos e velhos dispositivos de controle social (Jameson, 2016, p. 13).

A partir daí, o terceiro princípio afirma que, apesar do que foi descrito, o sentido da vida social ainda continua em disputa e que é urgente continuar apostando na construção de um novo “senso comum”

e de uma sociedade diferente. Hoje temos que afirmar que a mudança política também deve ser travada na tentativa de transformar a cultura existente e a inércia cotidiana. Para nós que trabalhamos com as artes e práticas simbólicas, fazer política implica construir e propor formas que alterem a percepção daquilo que existe, que mostrem possibilidades desconhecidas e contribuam para a criação de novas identidades e novos modelos de relacionamento entre as pessoas. É verdade que vivemos em um momento de absoluta degradação política, mas também é verdade que as práticas simbólicas sempre têm algo inédito para dizer (Nietzsche, 2007, p. 235).

El liberalismo concibe la ciudadanía como un mero estatus legal y percibe al ciudadano como un individuo poseedor de derechos, libre de toda identificación con un ‘nosotros’. No obstante, la tradición democrática concibe la ciudadanía como un actuar como parte de un *nosotros*, conforme a cierta concepción del *interés general* (Mouffe, 2018, p. 89).

As políticas culturais são fundamentais para intervir nesse contexto e mudar a sociedade. No livro *Políticas culturales y ciudadanía: estrategias simbólicas para tomar las calles*, me propus a comentar um conjunto de iniciativas que, usando diferentes estratégias simbólicas, intervieram nas ruas de Lima, Peru, a fim de tornar visíveis várias relações de poder instaladas na vida social. Me pareceu interessante entendê-las como exemplos dos quais as políticas culturais poderiam se apropriar para replicá-las de forma criativa em outros contextos. São intervenções que se apropriam do espaço público para repensar as condições em que habitamos o mundo, ou seja, para chamar a atenção para situações locais em que se condensam o poder, as falhas e os limites do sistema social vigente. Nessa pesquisa, me propus a refletir sobre “su inscripción histórica, su densidad narrativa y sus dimensiones éticas” (Escobar, 2004, p. 149).

O ativismo é urgente e necessário, mas é essencial definir bem o campo de ação em que somos chamados a atuar (Groys, 2016, p. 39).

Na busca permanente para construir novas linguagens de protesto, defendo que essas intervenções encenam – com comprometimento, mas também com dilaceração – a perda do senso “do comum” e o profundo desconforto com as atuais condições de vida. Desde suas arriscadas linguagens formais, desde sua densidade simbólica e da perturbação que a própria encenação aspira a causar, essas intervenções propõem “la primacía del lazo social sobre los impulsos individualistas y competitivos que hoy priman en la sociedad contemporánea” e, da mesma forma, tentam vislumbrar formas alternativas de habitar o mundo (Jameson, 2013, p. 470). Todas essas intervenções se propõem a operar sobre as práticas que impedem a construção de uma sociedade justa e democrática.

El objetivo de la lucha hegemónica consiste en desarticular las prácticas sedimentadas de una formación existente y, mediante la transformación de estas prácticas y la instauración de otras nuevas, establecer los puntos nodales de una nueva formación social hegemónica (Mouffe, 2018, p. 66).

Žižek (2000) argumentou que uma comunidade é constituída (ou seja, imagina-se como um “todo” mais ou menos unificado) por suas “formas de goce”. Uma cultura, de fato, é um modo de vida, um modo de agir e de representar um relacionamento com o outro. O gozo, por sua vez, é um hábito instalado que se tornou repetitivo e que implica algum tipo de exercício de poder. Uma forma de gozo consiste, por exemplo, na produção de estereótipos para discriminar (ou violentar) pessoas. Perguntemos então: qual é o gozo do machismo em nossas sociedades? Qual é o gozo do racismo? Qual é o gozo da exploração do trabalho? Quais são os fatores culturais da corrupção, do autoritarismo e do individualismo consumista? Que tipo de subjetividade a economia capitalista produz? As práticas simbólicas são um lugar para revelá-las e produzir respostas alternativas? Além disso, temos a capacidade de nos sentir desafiados e de mudar a forma como nos relacionamos uns com os outros? Somos capazes de viver de forma

diferente? Hoje, o capitalismo encurrala nossa imaginação numa margem onde parece não haver noção de passado e onde o futuro é puro narcisismo codificado sob a lei do mais forte. Por esse motivo, proponho que essas intervenções – inscritas em um sistema que invisibiliza suas próprias contradições – devem ser entendidas como práticas deliberativas de uma sociedade civil que tenta colocar em prática diferentes alternativas para a vida coletiva. Não se trata, em nenhum sentido, de o simbólico substituir a política, ou de pedir que a arte faça hoje tudo o que a política tem medo de fazer depois de seu recuo neoliberal (Rancière, 2005, p. 67), mas de afirmar que o campo cultural, longe de ser entendido como uma esfera separada, autônoma, supostamente destinada ao “entretenimento”, sempre tem optado por tentar se articular com a política mostrando seus interesses ocultos, desconstruindo suas simplificações teóricas e trazendo novas práticas e representações.

Podemos dizer então que se, por um lado, essas intervenções tentam questionar os sentidos comuns existentes, por outro lado, elas também tentam modificar certos padrões do próprio cenário artístico. Sabemos bem que hoje a especificidade da arte tem sido questionada na medida em que ela nunca deixou de experimentar com linguagens herdadas e transbordar as fronteiras entre práticas diversas (Garramuño, 2015, p. 26). A expressão “a arte fora de si” nomeia um momento em que todas as competências artísticas tendem a sair de seu próprio domínio e trocar seus lugares e poderes (Escobar, 2004, p. 149; Rancière, 2010, p. 27). Embora essas intervenções estejam inscritas na categoria de posicionar a arte como um agente de transformação social, o fato é que nenhuma delas jamais sacrifica o conceitual e, em vez disso, visam desconstruir a estética em curso e as convenções estabelecidas (Bishop, 2007).

Colocando de outra forma: contra toda a tradição moderna que reprimiu e censurou os componentes pedagógicos (e didáticos) que sempre caracterizaram as práticas artísticas, essas iniciativas não tiveram medo de construir novas linguagens simbólicas para

mostrar, com coragem, as falhas da ordem social e apontar caminhos alternativos. Essas intervenções nas ruas tentam propor um novo modo de conhecimento em que o estético surge como um laboratório para re-pensar, em sua complexidade, as falhas das identidades e da totalidade social (Jameson, 2015, p. 221).

Observemos que muitos teóricos apontaram a importância de pensar o “espaço” como algo que sempre pode ser apropriado politicamente. O espaço, de fato, nunca é completamente “dado”, mas é algo que é culturalmente produzido em razão das intervenções que são propostas. Como, então, intervir? Como “criar” novos espaços dentro dos espaços existentes? Como sair de uma lógica puramente mercantil? Eu defendo que o valor político dessas intervenções está, acima de tudo, na criação de novos *espaços*. São, de fato, propostas que questionam o espaço dado, intervêm nele e o interrompem por um momento. Ou seja, o objetivo não é apenas criar novos símbolos e conteúdos, mas furar o espaço existente na tentativa de fazer surgir um novo. Todas essas intervenções entendem a vida social como drama e disputa (Lefebvre, 1978, p. 136) e têm tentado “crear nuevos espacios para hacer visible aquello que el consenso dominante tiende a ocultar” (Mouffe, 2014, p. 99).

Nesse sentido, observemos que todos eles estão envolvidos nesse conjunto de reivindicações que demandam o “direito à cidade” e que conceberam suas lutas, não para a defesa de interesses privados, mas por direitos coletivos codificados em termos de “classe”, “raça”, “gênero”, “meio ambiente”, “diversidade cultural” ou “cultura da memória” (Lefebvre, 1972, p. 155). Esse tipo de problemáticas estão emergindo na esfera pública de nossos países sem que os sucessivos governos reajam com uma contundência verdadeira. O “direito à cidade” não é outro senão o direito de usá-la, apropriar-se dela e desfrutá-la além do mercado e da lógica do valor de troca (Lefebvre, 1978, p. 168). Quer dizer, a importância dessas intervenções reside tanto em suas potências simbólicas quanto no fato de serem dirigidas a um cidadão que é sempre desafiado como sujeito público.

A política – argumenta Badiou (2006, p. 81) – não é algo que se refere a um interesse particular, mas uma força que diz respeito ao destino da comunidade.

É possível que a arte e a cultura venham a ocupar um lugar de mais centralidade na vida pública? É possível que possam se apartar de uma simples lógica de mercado? Alguns podem argumentar que essas intervenções têm sido muito modestas em seu impacto público, mas eu defendo aqui que isso não diminui sua importância. “Lo que importa no son las cantidades, sino los símbolos y los actos simbólicos”, argumentou Jean Améry (2013, p. 157). A escolha de tornar os problemas sociais mais visíveis traz consigo um potencial libertador. Além de enriquecer o arquivo cultural das lutas cidadãs, as intervenções da política cultural devem propor uma recusa em continuar sendo o que somos (ou o que nos disseram que somos), e argumentam que o próprio ato de simbolizar os antagonismos sociais contribui para orientar uma ação política diferente e ativar um novo pensamento crítico.

É claro que mudar uma cultura (o modo de vida) não é algo fácil de se fazer e requer “una especie de reorganización de todo el lenguaje disponible” (Eagleton, 2017, p. 153). As práticas simbólicas devem desempenhar um papel decisivo, pois são, justamente, as responsáveis por fornecer novas linguagens que questionem a inércia da realidade, que a desequilibrem, que tenham a capacidade de imaginar outros mundos e, acima de tudo, que encenem o caráter arbitrário (ideológico) do existente. A arte, de fato, é um tipo de discurso que produz como efeito deixar em suspenso aquilo que está estabelecido e que permite que a realidade se abra para o possível e inexplorado. Creio ser urgente argumentar que, sem esse momento de suspense, ativado pelas lutas dos movimentos sociais ou pela própria arte, há apenas inércia e reprodução do poder. De fato, diante de uma sociedade tão cínica como a atual, a arte, como lugar de criação de símbolos para as sociedades refletirem sobre si mesmas, é um discurso de *dissenso* que tenta tornar a realidade estranha na

tentativa de conhecê-la melhor. É frequentemente uma antecipação e, como Appadurai (2015, p. 388) tem argumentado, é o elemento decisivo para uma cartografia do futuro.

Com base nisso, devemos insistir mais uma vez que o capitalismo não é apenas um sistema econômico, mas também um modo de vida que deve continuar a ser questionado e combatido. Sob o imperativo do sucesso individualista, da apropriação desavergonhada do trabalho alheio, da acumulação estéril e do consumo frívolo, as capacidades humanas são empobrecidas dia a dia. Por meio de um conjunto sofisticado de dispositivos, o capitalismo continua a produzir cidadãos que, paradoxalmente, vivem sua liberdade no seu próprio processo de submissão e sujeição. Assim, Agamben (2015, p. 32–33) afirma:

Hoy tenemos el cuerpo más dócil y cobarde que jamás se haya dado en la historia de la humanidad. Los gestos cotidianos, la salud, el tiempo libre, las ocupaciones, la alimentación, los deseos, son dirigidos y controlados por los dispositivos hasta en sus más mínimos detalles.

Argumento, então, que o valor dessas intervenções reside no fato de que todas elas tentam voltar a subjetivar os cidadãos dentro de um projeto emancipatório. Elas tentam “profanar” as diferentes formas de controle social propondo um conjunto de *desidentificações* com a maneira como fomos socializados, ou melhor, com as maneiras pelas quais fomos questionados e constituídos como sujeitos. Se hoje o mundo das mercadorias tomou completamente conta do espaço urbano, é evidente que essas intervenções buscam construir outras esferas públicas e recuperar as possibilidades que a “cidade política” ainda tem sobre a “cidade comercial”. Dessa forma, Mouffe (2018, p. 90) aponta:

Una batalla crucial en la lucha contra-hegémónica consiste en resignificar lo público como un ámbito donde los ciudadanos puedan tener voz y ejercer sus derechos, desplazando a la concepción individualista y hoy dominante del ciudadano como ‘consumidor’.

Em suma, é importante que as políticas culturais trabalhem com a “estética” e com a “política” de forma simultânea. Nas palavras de Didi-Huberman (2014, p. 96), estão encarregadas de “denunciar el equívoco de la cultura”, mostrando a “base cultural” de problemas aparentemente “no culturales”. As políticas culturais não devem ser entendidas, portanto, como uma ferramenta para produzir meros espetáculos, muito menos como uma simples gestão voltada apenas para ganhar dinheiro ou administrar o que já existe. Seu verdadeiro objetivo é neutralizar as diferentes formas de poder, a fim de contribuir para a produção de uma nova sociedade.

Contra o pessimismo que nos assola, é necessário continuar afirmando que a utopia é um objetivo ético para a vida humana, mas que o utópico não se refere ao fictício ou ao impossível, mas à revelação das possibilidades latentes, ou ainda não realizadas, que existem na realidade. Acredito que a arte e as políticas culturais servem para “intensificar nuestra relación con la realidad” e para ativar, não uma contemplação passiva diante dela, mas um forte chamado à ação (Fischer, 1973, p. 5), vale dizer, para tentar gerar uma nova determinação comum e um novo poder constituinte.

Há intervenções que podem tornar mais visível o modo como o poder opera e sublinhar que o realmente político não consiste em “administrar lo dado”, mas “en practicar lo que la política dominante declara imposible” (Badiou, 2006, p. 27). Por meio de práticas e símbolos, essas intervenções emergem nas ruas como lugares estratégicos para tentar mudar nossa visão da realidade, alterar nosso senso estético, exigir novos direitos e oferecer alternativas radicais em prol de uma nova vida coletiva.

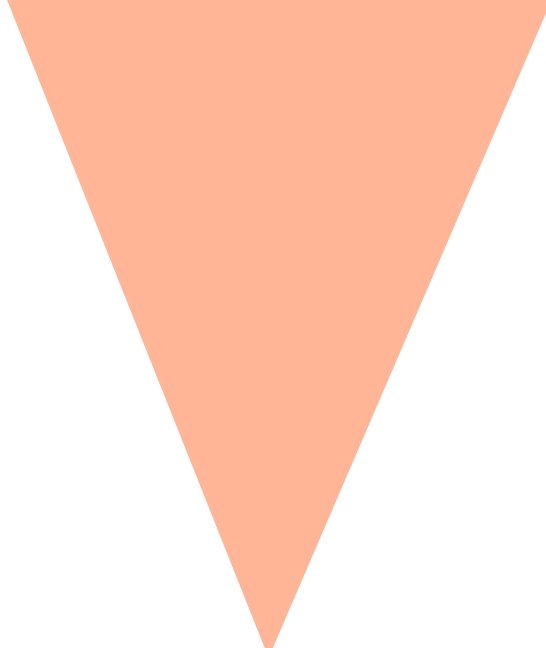
REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *¿Qué es un dispositivo?* seguido de *El amigo y de La Iglesia y el Reino*. Barcelona: Anagrama, 2015. (Colección Argumentos).

AMÉRY, Jean. *Más allá de la culpa y la expiación: Tentativas de superación de una víctima de la violencia*. 2. ed. Valencia: Pre-textos, 2013.

- APPADURAI, Arjun. *El futuro como hecho cultural: ensayos sobre la condición global*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- BADIOU, Alain. *Reflexiones sobre nuestro tiempo: interrogantes acerca de la ética, la política y la experiencia de lo inhumano: conferencias en Brasil*. 2. ed. Buenos Aires: Ediciones del Cifrado, 2006.
- BISHOP, Claire. El giro social: (la) colaboración y sus descontentos. *Ramona*, [s. l.], n. 72, p. 29-37, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos fulgurantes*. 1. ed. Buenos Aires: Manantial, 2014.
- EAGLETON, Terry. *Materialismo*. Bogotá: Península, 2017.
- ESCOBAR, Ticio. *El arte fuera de sí*. Asunción: Fondo Nacional de la Cultura y las Artes, 2004.
- FISCHER, Ernst. *La necesidad del arte*. Barcelona: Península, 1973.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Mundos en común: ensayos sobre la inespecificidad del arte*. 1. ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- GROYS, Boris. *Arte en flujo: ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja Negra, 2016. (Colección Futuros Próximos).
- JAMESON, Fredric. Cognitive Mapping. In: NELSON, Cary; GROSSBERG, Lawrence (ed.). *Marxism and the Interpretation of Culture*. Illinois: University of Illinois Press, 1988. p. 343-353.
- JAMESON, Fredric. *Conversaciones sobre marxismo cultural*. Compilado por Ian Jameson. Buenos Aires: Amorrortu, 2015.
- JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo Avanzado*. 2. ed. Barcelona: Paidós, 1992.
- JAMESON, Fredric. *Marxismo y forma. Teorías dialécticas en la bibliografía del siglo XX* 1. ed. Madrid: Akal, 2016. (Teoría literaria, n. 23).
- JAMESON, Fredric. *Valencias de la dialéctica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.
- LEFEBVRE, Henri. *El derecho a la ciudad*. 4. ed. Barcelona: Península, 1978.
- LEFEBVRE, Henri. *La revolución urbana*. Madrid: Alianza, 1972.
- MOUFFE, Chantal. *Agonística: pensar el mundo políticamente*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.

- MOUFFE, Chantal. *Por un populismo de izquierda*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2018.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano*. Buenos Aires: Grafico, 2007.
- RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. *El reparto de lo sensible: estética y política*. Santiago de Chile: Lom, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2005.
- VIRILIO, Paul. *Ciudad pánico: el afuera comienza aquí*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2006.
- ŽIŽEK, Slavoj. *La revolución blanda*. Buenos Aires: Atuel, 2004.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Mirando el sesgo: una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires: Paidós, 2000.



Reconhecer e distribuir

*teorias da justiça contemporâneas
para pensar as políticas públicas
para a cultura*

RECOGNIZE AND DISTRIBUTE: CONTEMPORARY JUSTICE THEORIES
TO THINK ABOUT PUBLIC POLICIES FOR CULTURE

*Renata Rocha¹
Fernanda Pimenta²*

-
- 1 Professora da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (Facom/UFBA) e do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (Pós-Cultura). Vice-líder do Laboratório de Estudos em Políticas Culturais e Economia da Cultura (LAB-Cultura). E-mail: renatatrocha@ufba.br
 - 2 Doutoranda do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia (Pós-Cultura/UFBA). O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) – Código de Financiamento 001. E-mail: fpvasconcelos@ufba.br

RESUMO:

O artigo aborda a relação entre teorias de justiça contemporâneas e as políticas culturais, destacando as interseções e atravessamentos entre as teorias do reconhecimento e da redistribuição e as políticas públicas para a cultura. As reflexões do texto buscam promover o diálogo entre teóricos de matriz latino-americana como George Yúdice, Víctor Vich, Enrique Saravia e Pablo Yanes, e filósofos políticos estadunidenses como John Rawls, Axel Honneth e Nancy Fraser. Em especial, recebem destaque as dificuldades próprias encontradas na implementação de políticas para as culturas acionadas como recurso, colocando-as frente a frente com o desafio de serem políticas justas e democráticas.

Palavras-chave: política cultural; teorias da justiça contemporâneas; reconhecimento; redistribuição.

ABSTRACT:

The article addresses the relationship between contemporary theories of justice and cultural policies, highlighting the intersections and crossings between theories of recognition and redistribution and public policies for culture. The reflections in the text seek to promote dialogue between Latin American based theorists such as George Yúdice, Víctor Vich, Enrique Saravia and Pablo Yanes, and North American political philosophers such as John Rawls, Axel Honneth and Nancy Fraser. In particular, the difficulties encountered in implementing policies for cultures in activating culture as a resource are highlighted, putting them face to face with the challenge of being fair and democratic policies.

Keywords: cultural policy; theories of contemporary justice; recognition; redistribution.

A CULTURA COMO OBJETO DE POLÍTICAS PÚBLICAS

Mesmo reconhecendo a recorrência dos debates conceituais em torno das políticas culturais, uma abordagem interdisciplinar pressupõe, de acordo com Mieke Bal (2009), a explicitação dos significados da cultura como objeto de políticas públicas. O enfrentamento dessa questão, ainda que não seja superado, é fundamental para a discussão proposta.

Ao se debruçar sobre a discussão teórico-conceitual sobre as políticas culturais no contexto latino-americano, Rocha (2016) destaca que, se por um lado a corrente formalista das políticas culturais ignora a imensa desigualdade de oportunidades ao assumir como valores a pluralidade e o (suposto) equilíbrio formal entre os agentes culturais, por outro, ao identificar que a intervenção política se dá no nível organizacional da cultura, contribui para evitar sua inoperabilidade em função da abrangência que a noção de cultura pode conter.

A corrente crítica, por sua vez, demarca a necessidade de estabelecer e delimitar os valores da política para a cultura. No contexto brasileiro, cuja histórica e alarmante desigualdade social e econômica tem relação com a experiência colonial e a produção de uma identidade superior em oposição a construtos de inferiorização baseados em

aspectos raciais, nacionais, religiosos, sexuais, de gênero (Mignolo, 2008), este é um tema central.

Tal desigualdade se reflete, obviamente, na distribuição das políticas públicas para a cultura, seja no que diz respeito à destinação das verbas a determinadas linguagens artísticas ou manifestações culturais, seja no adensamento da produção e acesso em regiões e centros urbanos específicos, bem como na desigual partilha de recursos, ao se considerar marcadores de raça, gênero, classe, dentre outros. Diante de tal cenário, a política cultural deve possuir como propósito:

[...] se propor a transformar o estilo de vida das pessoas (tornando visíveis os poderes que excluem, as práticas que marginalizam e os hábitos culturais que se instalaram), ao mesmo tempo em que deve promover maior circulação de objetos culturais. Ativar novas formas de comunidade e democratizar o acesso à produção e consumo cultural são, em linhas gerais, as tarefas urgentes das políticas culturais (Vich, 2022, p. 80).

Ou seja, é também papel das políticas culturais contribuir para a realização de mudanças na vida cotidiana por meio do envolvimento dos cidadãos na construção de uma nova imagem de si mesmos e da mobilização com o intuito de promover transformações sociais. Trata-se de uma perspectiva que está de acordo com o conceito de política pública elaborado por Saravia (2006, p. 28-29), definido como:

[...] fluxo de decisões públicas orientado a manter o equilíbrio social ou a introduzir desequilíbrios destinados a modificar essa realidade. [...] É possível considerá-las como estratégias que apontam para diversos fins, todos eles, de alguma forma, desejados pelos diversos grupos que participam do processo decisório. [...] A finalidade última de tal dinâmica – consolidação da democracia, justiça social, manutenção do poder, felicidade das pessoas – constitui elemento orientador geral das inúmeras ações que compõem determinada política.

A disputa por valores, constantemente reivindicada nas discussões sobre políticas culturais, não constitui por si uma especificidade das políticas de cultura, sendo reiterada por diversos autores que se debruçam sobre as políticas públicas e, mais especificamente, sobre as políticas sociais. Um exemplo é o texto *La experiencia de evaluación de programas sociales en la Ciudad de México*, no qual o diretor geral do Conselho de Avaliação do Desenvolvimento Social do Distrito Federal, no México, Pablo Yanes (2009, p. 82), assume

[...] que las evaluaciones deben ser objetivas, pero no neutrales respecto al marco de valores y conceptos que guían a la política social y que, por ende, en el marco de investigaciones rigurosas, emiten juicios de valor. Asimismo sabemos que todo proceso de evaluación se desarrolla en un marco de colaboración y conflicto, en el que están en juego valores, intereses, aspiraciones, y conceptos, que no deben ser obviados, sino explicitados. La evaluación es un proceso de investigación en un contexto de poder, política y políticas.

Sob tal perspectiva, embora o debate acerca dos valores intrínsecos às políticas públicas não seja específico das políticas culturais, a relevância de tal discussão nesse setor se evidencia. Ao compreender a “cultura como recurso”, George Yúdice refere-se ao processo recente de subsunção da cultura ao social, no bojo dos processos de globalização e redução das subvenções estatais. Em suas palavras:

Pode-se dizer que a cultura simplesmente se tornou um pretexto para a melhoria sociopolítica e para o crescimento econômico, mas, mesmo se fosse esse o caso, a proliferação de tais argumentos nos fóruns onde se discutem projetos referentes à cultura e ao desenvolvimento locais, bem como na UNESCO, no Banco Mundial e na assim chamada sociedade civil globalizada que reúne fundações internacionais e ONGs, todos esses fatores têm operado uma transformação naquilo que entendemos por cultura e o que fazemos em seu nome (Yúdice, 2013, p. 26).

Assim, ainda segundo o autor, a cultura deixa de ser valorizada, experimentada, os usos da cultura perpassam, de um lado, sua instrumentalização e, por outro, seu caráter performativo. No que diz respeito ao primeiro uso, destaca-se a adoção de uma conduta normativa, seja em seus aspectos econômicos, considerando a cultura como mercadoria, seja no âmbito político, como forma de controle social. A instrumentalização também pode ter como objetivo a melhoria das condições sociais (cidadania cultural e direitos culturais) e o impulso do crescimento econômico. O uso performativo, por sua vez, perpassa o papel ativo do sujeito, influenciando modos de cognição, organização social e tentativas de emancipação social. Ainda segundo o autor, a performatividade redundava na lógica fundamental da vida social na atualidade, então sustentada pela conveniência da cultura. Se a cultura é constituída nas relações entre indivíduos e outros agentes sociais, seu potencial conflitivo, ou sua capacidade de criação de consenso, recebe destaque nas lutas simbólicas pela construção e interpretação dos significados. Nesse sentido, alguns programas públicos também buscam corresponder às identidades e às experiências de comunidades culturais, seus processos de disputa pela transformação da sociedade contemporânea e tecnologias de poder. A compreensão da cultura como recurso torna-se, portanto, uma ferramenta pertinente para refletir sobre seus distintos usos.

Assim, o intuito deste texto é trazer as reflexões das teorias da justiça na contemporaneidade, estabelecendo um diálogo com as políticas de redução da desigualdade social e econômica no Brasil no âmbito das artes e cultura. Para isso, utilizaremos o pensamento de filósofos contemporâneos que têm contribuído para as teorias da justiça, como John Rawls, Michael Walzer, Charles Taylor, Axel Honneth e Nancy Fraser.

Como ponto de partida para essa reflexão trazemos os seguintes questionamentos: quais princípios de justiça devem ser ativados numa sociedade democrática? Quais seriam os arranjos sociais considerados justos? Como as políticas públicas para a cultura podem

contribuir para a diminuição das desigualdades sociais em sociedades plurais? Levando em consideração que desigualdades regionais, de raça ou de gênero são pilares da desigualdade de classes, como distribuir os recursos destinados ao fomento à cultura?

Além dos diálogos apresentados aqui sobre a cultura como objeto de políticas públicas entre pesquisadores como Víctor Vich, George Yúdice, Enrique Saravia e Pablo Yanes, e das considerações finais, intitulada “Em busca de um caminho comum”, o texto está dividido em outras quatro partes. Na seção “Justiça e distribuição”, enfatizamos o pensamento de dois autores, John Rawls e Michael Walzer, que teorizaram como diminuir a desigualdade social e econômica por meio, sobretudo, da distribuição de bens. Na seção seguinte, “Justiça e reconhecimento”, os filósofos Charles Taylor e Axel Honneth abordam as lutas por reconhecimento de identidades para as políticas públicas. Já a seção “Reconhecimento e redistribuição” se debruça sobre as ideias de Nancy Fraser, que sugerem remédios “afirmativos” e “transformativos” para os problemas de desigualdade. Por último, em “Justiça e políticas para a cultura”, buscamos apontar para possíveis conexões entre as teorias da justiça e as políticas públicas de cultura, com intuito de fomentar e contribuir para esse diálogo.

JUSTIÇA E DISTRIBUIÇÃO

Em 1971, o teórico político norte-americano John Rawls, com *Uma teoria da justiça* (Rawls, 2000), marcou o renascimento das teorias políticas na contemporaneidade e tratou da justificação das políticas redistributivas do Estado de bem-estar social, que coloca o Estado como agente da promoção social e organizador da economia. O modelo de organização social e política liberal desenvolvido por Rawls é centrado na noção de justiça redistributiva por meio de um sistema equitativo de cooperação entre os cidadãos em busca de vantagem mútua. Ele parte do princípio de que todas as pessoas racionais são intrinsecamente autointeressadas e apenas sob um “véu de ignorância” (supostamente e teoricamente desprovidas

de informações sobre suas características identitárias e aptidões) chegariam aos mesmos princípios de justiça, criando regras que beneficiassem os menos favorecidos em busca de equilíbrio, criando mecanismos compensatórios e regulatórios capazes de diminuir as desigualdades econômicas e igualar as oportunidades.

O objetivo da teoria de Rawls é o de combinar igualdade e liberdade, colocando que “um sistema social justo define o escopo no âmbito do qual os indivíduos devem desenvolver seus objetivos, e oferece uma estrutura de direitos e oportunidades e meios de satisfação pelos quais e dentro dos quais esses fins podem ser eqüitativamente perseguidos” (Rawls, 2000, p. 34). Para o filósofo, todos os bens primários sociais como liberdade, oportunidade, renda e as bases do respeito de si mesmo deveriam ser distribuídos igualmente, a não ser que a distribuição desigual de qualquer desses bens seja vantajosa para os menos favorecidos. Seria um entendimento de justiça como equidade, que entende que deve-se tratar as pessoas como iguais sem remover todas as desigualdades, apenas as que trazem desvantagem para alguns.

Nesse princípio, se uma pessoa chega a um hospital em estado muito grave, ela deve passar na frente de outra com estado menos grave, mesmo que tenha chegado depois, pois a ideia é que todas tenham as mesmas oportunidades de cura. A renda mínima para os mais desfavorecidos durante a pandemia da covid-19, assim como as leis de emergência cultural, são também uma forma de mexer na lógica da distribuição, como preconizou Rawls, que defendia que se pode elevar a renda e as condições de vida dos que têm menos, repartindo de maneira desigual os bens, para dar as mesmas oportunidades para os menos favorecidos.

O pensamento de Rawls é muito importante na contemporaneidade e serviu de base para muitas teorias que viriam depois. Entretanto, ele também foi criticado pela falta de corporeidade em seus postulados. Um desses críticos foi o teórico também norte-americano Michael Walzer, que avaliava que Rawls criou um mecanismo artificial que

não condiz com a realidade política de uma comunidade real, que faltava inscrição histórica e cultural no normativismo dele.

Em *Esferas da justiça*, publicado originalmente em 1983, Walzer partiu de sociedades específicas para pensar questões normativas sobre justiça distributiva – definindo-a como aquela que se refere aos bens sociais distribuídos dentro de “comunidades políticas”, por meio de uma teoria dos bens. Por meio de seis proposições, ele define tal teoria: 1) todos os bens que podem ser distribuídos são bens sociais; 2) as identidades são concretas, fazendo uma ligação entre os bens sociais e as identidades daqueles que os instituem; 3) não existem “bens fundamentais”, pois as sociedades são plurais; 4) o que é justo ou injusto muda com o tempo, deixando claro o caráter histórico das distribuições (Walzer, 2003, p. 6-10). As duas proposições seguintes³, que dialogam mais diretamente com esse debate, dizem respeito 5) aos critérios distributivos apropriados para cada bem, que segundo ele são derivados do seu significado social, que são tão plurais quanto os bens e que não podem ser deduzidos de uma teoria universal, mas precisam ser extraídos dos bens mediante interpretação daqueles significados; e 6) às distribuições dos bens, que devem ser autônomas entre diferentes esferas, sem que gere monopólio ou predomínio de uma esfera com relação a outra.

Walzer considera que o problema da distribuição não está na diferença entre as pessoas, mas em como as regras de uma esfera invadem uma outra esfera, visto que alguns bens são “tirânicos” e acabam por colonizar outros bens. Para o autor, não há problema quando alguém que tem um talento especial de persuasão e discursividade logra um monopólio do poder político (Walzer, 2003, p. 23), o problema de injustiça se daria quando essa mesma pessoa com poder político, por conta desse bem, passasse a ter acesso a outros bens, como uma casa melhor, mais *status*, melhor atendimento médico etc. Walzer chama

.....
3 Em *Esferas da justiça* (2003) são as quarta e sexta proposições, mas aqui foram renumeradas no sentido de melhor organizar o texto.

isso de predomínio, que seria um modo de utilização dos bens sociais que não está demarcado pelos seus significados intrínsecos.

O conceito de “monopólio”, por sua vez, “refere-se a um modo de possuir ou controlar os bens sociais com o fim de tirar partido do seu predomínio” (Walzer, 2003, p. 11). O fundamento do predomínio em que um bem “x” é distribuído por conta de a pessoa possuir o bem “y” (Walzer, 2003, p. 25) é o que leva à desigualdade. Então, o problema com as distribuições justas é saber qual solução é a adequada para cada situação existente, por isso, para ele, não se pode construir uma estrutura distributiva desviando as pessoas das suas próprias identidades. Sabemos o quanto o predomínio é comum na nossa sociedade, e não é diferente no alcance das políticas para as artes e cultura. Para acessar a maioria dos editais de financiamento públicos a projetos culturais, o agente precisa ter acesso a uma linguagem específica que é mais facilmente conseguida por quem tem nível superior de ensino, por exemplo, que por sua vez é mais acessado, em sua maioria, por classes sociais de rendas médias e altas. O próprio acesso a atividades formativas e à criação nos segmentos artísticos é desigual, pois muitas vezes pessoas em situações mais desfavorecidas financeiramente, mesmo que tenham aptidões artísticas, acabam precisando ir trabalhar em outras áreas para se manter, já que os trabalhos artístico-culturais, na maioria das vezes, são informais e/ou sazonais e exigem alto grau de especialização.

Um outro fator é que podemos aproximar o pensamento de Walzer das questões das políticas para cultura quando ele diz que o que é justo ou injusto muda com o tempo, é um fato que precisa ser historicizado e materializado. O fomento e financiamento da cultura, por exemplo, passou por diversas transformações nos últimos 20 anos. Um relevante marco foi a implantação do Programa Cultura Viva, que, diferente dos programas anteriores, apoiava e reconhecia pequenas comunidades culturais já existentes, muitas vezes rurais ou de pequenas cidades e regiões periféricas, com vinculação cultural mais próxima das tradições e modos de vida do que as belas artes,

os grandes espetáculos ou os museus. Os recursos eram relativamente pequenos para cada iniciativa, mas bastante descentralizados. Foram novos atores sociais que passaram a fazer parte do campo cultural. E junto a tal programa, foram implantadas ações de maior participação popular na concepção e gestão de políticas culturais, como por exemplo conferências de cultura e conselhos de política cultural. Toda essa ampliação de público e maior participação tornou o campo cultural mais politizado (Barbalho, 2017), além da diversidade cultural e das políticas da diferença terem se tornado um tópico central nos últimos anos, transformando demandas de ordem cultural e identitária em campos de luta política e social (Ventura, 2012, p. 115). E como a noção do que é justo muda com o tempo, novas teorias da justiça também foram surgindo e trazendo a ideia do reconhecimento de identidades, incluindo mais uma camada à discussão sobre redução de desigualdades.

JUSTIÇA E RECONHECIMENTO

Rawls e Walzer procuram combinar os princípios liberais de igualdade jurídica com o objetivo de reduzir os desequilíbrios sociais e econômicos, priorizando os princípios distributivos não só de recursos financeiros, mas de outros bens que trouxessem estabilidade social. Entretanto, os movimentos sociais, sobretudo a partir da década de 1970, começaram a trazer novas questões como as demandas de gênero e raciais de formas cada vez mais ampliadas. No âmbito teórico, a partir da década de 1990, houve uma ampliação do entendimento de como extinguir as desigualdades não racionalmente justificadas, a partir da anulação da degradação e do desrespeito. Nessa nova perspectiva, a sociedade justa deve basear-se no reconhecimento da dignidade pessoal de cada indivíduo. Tal processo resulta do aumento da sensibilidade dos movimentos sociais, que ressignificaram politicamente as experiências de desrespeito social e cultural. O reconhecimento passa a ser o objeto de análise de vários teóricos políticos como Charles Taylor, Axel Honneth e Nancy Fraser.

Cada um deles aproxima-se da questão do reconhecimento de determinada maneira, mas há também pontos de convergência em suas abordagens. Os três autores concordam sobre a importância do reconhecimento identitário na vida social e política e compartilham da preocupação com a justiça social e a busca por condições que permitam o pleno desenvolvimento individual. O reconhecimento para eles é o centro do debate sobre a identidade e a diferença como estratégia política.

Charles Taylor é um filósofo canadense e traz as especificidades históricas-sociais-culturais da região do Quebec (uma região com população predominantemente francófona num país anglo-saxônico) para o que ele entendia por Política de Reconhecimento, em *Argumentos filosóficos*, lançado originalmente em 1995. Taylor destaca a importância do reconhecimento na construção da identidade pessoal e cultural, argumentando que é fundamental para a autenticidade individual e para a integridade das culturas. Sua perspectiva é mais voltada para a esfera cultural e identitária do reconhecimento, pensando os processos dos nacionalismos de outras formas, reconhecendo os cidadãos concretos dentro das nações. Sua tese multiculturalista é que “nossa identidade é moldada em parte pelo reconhecimento ou por sua ausência” (Taylor, 2000, p. 241), e que políticas públicas podem ser criadas para reparar ou evitar danos criados pela falta de reconhecimento de identidades.

No caso canadense, Taylor nos relata restrições de liberdades impostas pelo governo aos habitantes do Quebec, em nome de sua meta coletiva de sobrevivência de uma cultura (Taylor, 2000, p. 260), pois sem uma política de preservação, os habitantes do Quebec deixariam de falar francês. Nessa perspectiva de Taylor, é reforçada a ideia de ações afirmativas para reconhecimento de identidades específicas, para se corrigir uma injustiça.

Já o filósofo alemão Axel Honneth desenvolve uma teoria do reconhecimento baseada nas relações sociais e na interação interpessoal. No texto *Reconhecimento ou redistribuição? A mudança*

de perspectiva na ordem moral da sociedade, publicado originalmente em 2001, Honneth discute a mudança da perspectiva da redistribuição para o reconhecimento. Apesar de levantar que algumas pessoas consideram que o uso de reconhecimento ou dignidade se colocou crescente por conta de uma desilusão política – citando, como exemplo, a série de vitórias dos partidos conservadores em vários países importantes, que levaram ao desmantelamento do Estado do bem-estar social –, ele considera e defende que a inclinação crescente em direção a essas ideias seria uma consequência de um aumento da sensibilidade moral, a partir do surgimento de novos movimentos sociais, chamando a atenção para o significado político da experiência do desrespeito social e/ou cultural.

Influenciado por autores como Friedrich Hegel e George H. Mead, Honneth reflete sobre o reconhecimento mútuo nas respectivas esferas de reprodução social: relações primárias, jurídicas e de solidariedade. Honneth (2003, 2007) argumenta que a falta de reconhecimento pode levar a formas de degradação, alienação e marginalização, e destaca a importância do reconhecimento como base para a justiça social. Ele detalha as formas de reconhecimento que as pessoas têm ao longo da sua experiência. Caracteriza o reconhecimento amoroso nas relações familiares primárias, e desde que seja mantida a relação de dedicação e confiança afetiva, que faz parte de todas as relações amorosas, a percepção de autonomia seria condição necessária para o desenvolvimento de autoconfiança individual, tornando possível a participação autônoma na vida pública.

A expectativa em torno das pretensões de reconhecimento recíproco também ocorre na esfera jurídica, embora de forma distinta. A relação entre dependência e independência do reconhecimento é possibilitada pela perspectiva normativa de um “outro generalizado”, em um padrão ampliado de socialização. Ou seja, o sujeito portador de direitos somente tem consciência de si quando, inversamente, conhece suas obrigações diante do outro.

Por outro lado, com o surgimento do direito moderno, institui-se uma nova forma de reconhecimento ancorada na concepção de um direito geral que, diferentemente do tradicional, não se permite atribuir privilégios ou exceções em função do *status* social – fazendo valer a máxima de Walzer sobre a separação das esferas. Para Honneth, a proteção jurídica das liberdades garante uma existência digna, refletida na possibilidade de participação na formação pública da vontade e da garantia de um patamar mínimo de bens materiais que permitam ao sujeito desenvolver o auto-respeito e a autonomia. Se o reconhecimento jurídico toma como base a propriedade universal que faz do ser humano uma pessoa, na esfera do reconhecimento da estima social são as singularidades e as propriedades de diferenciação que tornam-se dignas de realce. Essa configuração é possibilitada pela transição da sociedade tradicional para a moderna, quando se configura a ideia universal de igualdade entre os indivíduos, simultaneamente à dissolução progressiva da tradição hierárquica de valoração social baseada no *status* social. Ou seja, o princípio básico universalista configura, de maneiras distintas, o reconhecimento jurídico e a estima social.

Ao vincular o conceito de solidariedade à noção de autoestima baseada na simetria entre os grupos, Honneth pressupõe as lutas por reconhecimento como principal motor para as lutas e conflitos sociais. Sob esse aspecto, a luta pelo reconhecimento, nos conflitos sociais, se sobrepõe, inclusive, à luta pela redistribuição de renda. Buscando comprovar os efeitos práticos do desrespeito, o autor elabora uma tipologia dessas experiências. Na esfera do reconhecimento do amor, as formas de desrespeito são figuradas pela imposição de maus-tratos (físicos e psíquicos) como a tortura e a violação que, ao privar o indivíduo da autonomia sobre seu corpo, trazem danos à autoconfiança. Já o desrespeito pela privação de direitos e exclusão social ocorre diante da negação da condição de igualdade de um indivíduo ou grupo social e de sua capacidade de formação de um juízo moral. Trata-se de uma ofensa social que fere o autorrespeito.

Por fim, a desvalorização e depreciação das capacidades baseadas em determinados modos de vida individuais e coletivos geram a experiência da degradação. No interior de uma coletividade, o indivíduo cujos padrões de autorrealização são degradados perde a possibilidade de “entender-se a si próprio como um ser estimado por suas propriedades e capacidades características” (Honneth, 2003, p. 217). Em alguns casos, as experiências de desrespeito podem fornecer a base motivacional da luta por reconhecimento.

RECONHECIMENTO E DISTRIBUIÇÃO

A estadunidense Nancy Fraser, em contraponto às reflexões de Honneth, acredita que as demandas dos movimentos sociais por reconhecimento são relativamente recentes na sociedade contemporânea e resultam do processo de evolução da sociedade capitalista na era pós-socialista e da nova configuração da ordem globalizada e multicultural. Nessa perspectiva, “identidades grupais substituem interesses de classe como principal incentivo para a mobilização política. Dominação cultural suplanta a exploração como a injustiça fundamental” (Fraser, 2001, p. 245).

Fraser traz uma perspectiva crítica ao reconhecimento, argumentando que ele não pode ser desvinculado da distribuição de recursos e poder na sociedade. Ela distingue entre dois tipos de reconhecimento: reconhecimento cultural (referente à identidade e diferença) e reconhecimento político (relacionado à paridade de participação e igualdade). Fraser critica abordagens que priorizam apenas o reconhecimento cultural, argumentando que é necessário considerar também as dimensões econômicas e políticas para alcançar a justiça social.

Embora a premissa já indique, de antemão, uma desconexão das dimensões econômica e cultural/social dos conflitos sociais, Fraser sustenta que o desrespeito moral e as desvantagens econômicas se entrelaçam. Por outro lado, ela distingue analiticamente as lutas por reconhecimento das lutas por redistribuição. A filósofa tem como propósito “desenvolver uma teoria crítica do reconhecimento, uma

teoria que identifique e defenda apenas versões da política cultural da diferença que possa ser coerentemente combinada com a política social da igualdade” (Fraser, 2001, p. 247).

Com essa finalidade, o conceito de reconhecimento é dissociado da perspectiva ética de “boa vida”, e por consequência, da realização individual, presente em Honneth, e analisado como uma questão de justiça, a partir das práticas institucionalizadas. Expande-se, assim, o paradigma de justiça, a partir da exigência da paridade social em contraponto à subordinação institucionalizada. O imperativo de formatação de uma unidade promoveria, em segundo plano, a repressão à diferença no interior do grupo e a negação da diversidade e da complexidade, promovendo, por fim, a reificação da cultura.

Já na política de reconhecimento com base no *status*, o reconhecimento não deve ser exigido com base na identidade de um grupo, mas sim do seu *status* como parceiro pleno na interação social. A ausência de reconhecimento ocorre, então, quando há uma subordinação social, ou seja, o impedimento à participação paritária na sociedade. Do mesmo jeito, a distribuição torna-se uma condição objetiva, enquanto o reconhecimento passa a ser considerado uma condição intersubjetiva para a paridade.

Fraser (2007) apresenta uma série de exemplos de demandas por reconhecimento, vinculadas, mais fortemente ou não, à redistribuição, e para solucioná-las, propõe medidas (ou remédios) “afirmativas” e “transformativas”. Enquanto as medidas afirmativas (compatíveis com modelos liberais) são mais superficiais e podem gerar efeitos perversos, as de transformação são mais estruturais e promovem mudanças sociais profundas (mais próximas dos modelos socialistas). Tais medidas poderiam estar situadas no âmbito do reconhecimento, da redistribuição, ou serem ambivalentes.

JUSTIÇA E POLÍTICAS PARA A CULTURA

O Brasil é um país de muita riqueza econômica e cultural, mas as desigualdades sociais e econômicas em que a sociedade brasileira

vive estão entre as 20 maiores do mundo. O relatório do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) que trata dos indicadores sociais brasileiros de 2023 nos mostra uma lista grande de desigualdades entre os estados e regiões, entre homens e mulheres, entre pessoas brancas, pretas e pardas, entre pessoas com mais ou menos formação formal etc. O relatório (IBGE, 2023) também demonstra que ações como Auxílio Brasil ou Bolsa Família colaboram para a diminuição dessas desigualdades, mas que elas ainda são profundas, sobretudo por existir um predomínio de recursos financeiros como parâmetros para quase todas as demais esferas.

Perante tantas iniquidades e necessidades básicas não garantidas, qual a relevância do Estado financiar as artes e a cultura? Na Constituição brasileira constam diversos artigos que determinam que a cultura é um direito e que o Estado deve incentivar e valorizar as manifestações culturais. Nesse sentido, Humberto Cunha Filho (2004) destrincha diversos princípios culturais contidos na Constituição brasileira, como o princípio do pluralismo cultural, que estabelece que todas as manifestações da cultura brasileira têm a mesma hierarquia e *status* de dignidade perante o Estado; o princípio da universalidade, que garante perante a lei a todos o pleno exercício dos direitos culturais, considerando que tais direitos envolvem atitudes ativas e passivas; e outros princípios, como da participação popular na concepção e gestão de políticas culturais, do respeito à memória coletiva e da atuação estatal como suporte logístico.

No entanto, Yúdice (2013) salienta, dentre as dificuldades para a implementação dos direitos culturais: a ambiguidade da definição de cultura e, portanto, a conciliação entre sua aplicação universal e o relativismo cultural; os impasses em relação aos direitos coletivos e os direitos individuais dos membros dessa coletividade, as disparidades em sua asseguarção perante os diferentes contextos. A cultura e a arte refletem a história, os valores, as tradições e a diversidade de um povo. Investir nessas áreas contribui para preservar e promover essa riqueza cultural, promovendo a reflexão crítica, a inclusão,

a coesão e o senso de pertencimento, sendo assim ferramentas poderosas de diálogo e compreensão mútua. O fomento à economia da cultura também traz crescimento econômico, com criação de trabalho e emprego. Além disso, a participação em atividades culturais e artísticas pode ter impactos positivos na saúde mental e no bem-estar das pessoas. Em resumo, o investimento em cultura e arte não só enriquece a sociedade em nível cultural, social e econômico, mas também contribui para o desenvolvimento humano e o bem-estar geral da população.

Os investimentos públicos e privados no campo cultural, entretanto, também seguem linhas de concentração de riqueza. Podemos mencionar, por exemplo, o fato de os recursos serem concentrados nos centros econômicos do país; a ocorrência de poucas instituições que recebem grandes recursos, enquanto uma quantidade grande de pequenos coletivos recebem muito pouco; ou mesmo situações em que o setor privado tem um excessivo poder de decisão do que deve ser patrocinado, mesmo quando os recursos são públicos.

Os movimentos negros, indígenas, feministas, de pessoas LGBTQIAPN⁴, e de pessoas com deficiência na atualidade têm exigido cada vez mais direitos de participação em espaços que por décadas estiveram apartados. Os financiamentos de projetos culturais por meio de recursos públicos têm se adequado a essas demandas dos movimentos sociais por meio de cotas e exigências de acessibilidade. Mas só a reserva de espaço é suficiente? Do que adianta que todos os filmes produzidos no país tenham janela de Libras se esses filmes não chegarem nas pessoas que não ouvem? A reserva de espaço para essas pessoas é suficiente para que suas opiniões, interesses e perspectivas (Young, 2006) sejam publicizados? A essencialização dessas identidades não pode se tornar um problema também?

As lutas identitárias são geralmente uma expressão de diferentes grupos dentro da sociedade que buscam reconhecimento,

.....
4 Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais/Travestis/Transgêneros, *Queer*, Intersexo, Assexuais/Arromânticos/Agênero, Pansexuais/Polissexuais/Panromânticos, Não Binárias e muito mais.

representação e justiça para suas identidades particulares. A questão central é como diferentes grupos interpretam e constroem suas “verdades” subjetivas, suas eu-pistemologias (Zoonen, 2012). A interpretação de símbolos culturais pode ser altamente subjetiva e influenciada por fatores como valores pessoais, identidades políticas e ideológicas. O uso de cotas em diversas instâncias para grupos identitários como mulheres, negros, indígenas, pessoas com deficiência tem sido prática já absorvida pela administração pública e privada no Brasil com o objetivo de trazer uma justiça com equidade, nos termos de Rawls, ou paridade de participação, nos termos de Fraser. Esse formato, entretanto, precisa estar sempre em vigilância para que não sejam “congeladas” as relações fluidas de uma sociedade com perspectivas e interesses diversos em identidades unificadas, afinal nenhuma pessoa se encaixa apenas em um grupo identitário. A socióloga Liesbet van Zoonen (2012) nos coloca algumas questões sobre como lidar com a pluralidade de vozes que reivindicam acesso à “verdade”.

A questão de saber se todas as vozes são igualmente válidas e precisam ser ouvidas e reconhecidas é tão pertinente quanto, e se não mais, especialmente em sociedades confrontadas com uma popularidade inesperada da direita populista (EUA, Flandres, Dinamarca, Holanda, Suécia, Finlândia, para citar algumas apenas) que usa o vocabulário da experiência pessoal e do direito, assim como fazem as forças progressistas (Zoonen, 2012, p. 64-65, tradução nossa).

A atenção precisa estar redobrada para que não se caia em armadilhas de essencialização de identidades, ao mesmo tempo que é importante pluralizar as perspectivas sociais trazendo novos atores sociais como beneficiários dessas políticas. A nosso ver, a ideia de justiça está, de fato, conectada “à concepção em relação a como e de que maneira os indivíduos se reconhecem reciprocamente”, como afirma Honneth (2007, p. 81), mas a mesma justiça “hoje exige *tanto* a redistribuição

quanto o reconhecimento; nenhum dos dois, por si só é suficiente” (Fraser, 2007, p. 114).

Nas políticas para a cultura, especificamente,

À medida que compreensões anteriores acerca de cânones culturais de excelência artística – padrões simbólicos que dão coerência e, portanto, equipam um grupo de pessoas ou sociedade com valores humanos – perdem força, vemos aqui uma interação da conveniência da cultura. Nos nossos tempos, representações e reivindicações de diferença cultural são convenientes na condição de que elas multipliquem as mercadorias e confirmem direitos à comunidade. Embora Virginia R. Domínguez escreva que, para se entender o que cultura significa quando ela é ‘invocada para descrever, analisar, discutir, justificar e teorizar’, é preciso focalizar ‘naquilo que está sendo cumprido socialmente, politicamente, discursivamente’ (1992: 21) (Yúdice, 2013, p. 49).

A busca dos fundamentos teóricos das teorias da justiça contemporâneas na produção de um conhecimento científico capaz de contribuir para a promoção de políticas culturais contra-hegemônicas exige, portanto, o deslocamento para as tensões e locais de conflito das demandas cotidianas específicas do setor.

EM BUSCA DE UM CAMINHO COMUM

A “[...] compreensão e a prática da cultura são bastante complexos, situados na interseção das agendas da economia e da justiça social” (Yúdice, 2013, p. 37). Ao abarcar aspectos identitários como prioritários, diversas políticas culturais das duas décadas mais recentes no país, como o Programa Cultura Viva ou mesmo as Leis de Emergência Cultural como a Lei Paulo Gustavo, encontram ecos no pensamento sobre o reconhecimento ao enfatizar grupos sociais que sofrem comumente experiências de desrespeito, bem como o caráter interpretativo das lutas simbólicas pelos danos sofridos. No entanto, para

além do reconhecimento simbólico, a opção por destinar recursos financeiros para expressões culturais de uma parcela da população brasileira que não dispõe sequer dos serviços básicos de saúde, educação e cultura revela também a possibilidade de alinhamento entre a solução, via “remédios transformativos” (Fraser, 2001), tanto das demandas de reconhecimento como de redistribuição.

Retomamos, portanto, a reflexão de Yúdice ao reafirmar a necessidade de se apropriar de uma interpretação performativa da conveniência da cultura que focalize as estratégias implícitas em qualquer invocação de cultura. “É por haver um propósito que se torna possível falar de cultura como recurso” (Yúdice, 2013, p. 68). Por isso, colocar os valores no centro das políticas culturais vai além de concebê-los em seus conteúdos e formas, embora essa não seja uma questão menor. Alcançar a justiça social por meio da política pública, e em especial da política pública para a cultura, é o valor central que deve conduzir e determinar as metas, objetivos e a busca de resultados, diante do ainda inconcluso processo de democratização da sociedade.

REFERÊNCIAS

BAL, Mieke. *Conceptos viajeros en las humanidades: una guía de viaje*. Murcia: CENDEAC, 2009.

BARBALHO, Alexandre. Em tempos de crise: o MinC e a politização do campo cultural brasileiro. *Políticas Culturais em Revista*, Salvador, v. 10, n. 1, p. 23-46, jan./jun. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/22014>. Acesso em: 16 nov. 2023.

BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean-Claude. *La Reproducción: elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. Cidade do México: Fontamara, 1996.

CUNHA FILHO, Francisco Humberto. *Cultura e democracia na Constituição Federal de 1988: a representação de interesses e sua aplicação ao Programa Nacional de Apoio à Cultura*. Rio de Janeiro: Letra Legal, 2004.

ESCOBAR, Arturo; ÁLVAREZ, Sonia; DAGNINO, Evelina. Introducción: lo cultural y lo político em los movimientos sociales de América Latina. In: ESCOBAR, Arturo; ÁLVAREZ, Sonia; DAGNINO, Evelina (ed.). *Política cultural & cultura política: una nueva mirada sobre los movimientos sociales latinoamericanos*. Bogotá: Taurus-Icanh, 2001. p. 17-48.

FRASER, Nancy. Da redistribuição ao reconhecimento? Dilemas da justiça na era pós-socialista. In: SOUZA, Jessé (org.). *Democracia Hoje*. Brasília, DF: Ed. UNB, 2001. p. 245-282.

FRASER, Nancy. Reconhecimento sem ética? In: SOUZA, Jessé; MATTOS, Patrícia (org.). *Teoria crítica no século XXI*. São Paulo: Annablume, 2007. p. 114-140.

HONNETH, Axel. *Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais*. São Paulo: Ed. 34, 2003.

HONNETH, Axel. Reconhecimento ou Redistribuição? A mudança de perspectiva na ordem moral da sociedade. In: SOUZA, Jessé; MATTOS, Patrícia. *Teoria Crítica no Século XXI*. São Paulo: Annablume, 2007. p. 79-94.

IBGE. *Síntese de indicadores sociais: uma análise das condições de vida da população brasileira: 2023*. Rio de Janeiro, IBGE, 2023. (Série Estudos e Pesquisas Informação Demográfica e Socioeconômica, n. 53).

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. *Cadernos de Letras da UFF: dossiê: literatura, língua e identidade*, Rio de Janeiro, n. 34, p. 287-324, 2008. Disponível em: http://professor.ufop.br/sites/default/files/tatiana/files/desobediencia_epistemica_mignolo.pdf. Acesso em: 22 nov. 2023.

RAWLS, John. *Uma teoria da justiça*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ROCHA, Renata. Políticas Culturais na América Latina: uma abordagem teórico-conceitual. *Políticas Culturais em Revista*, Salvador, v. 9, n. 2, p. 674-703, jul./dez. 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/16765>. Acesso em: 29 ago. 2023.

SARAVIA, Enrique. Introdução à teoria da política pública. In: SARAVIA, Enrique; FERRAREZI, Elizabete (org.). *Políticas públicas: Coletânea - volume 1*. Brasília, DF: Enap, 2006. p. 21- 42. Disponível em: <https://repositorio.enap.gov.br/handle/1/3132>. Acesso em: 22 nov. 2023.

- TAYLOR, Charles. A política do reconhecimento. In: TAYLOR, Charles. *Argumentos filosóficos*. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2000. p. 241-274.
- VENTURA, Tereza. Cultura e justiça social: uma política cultural de novos direitos? *Políticas Culturais em Revista*, Salvador, v. 1, n. 5, p. 109-125, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/6498>. Acesso em: 16 nov. 2023.
- VICH, Víctor. *Desculturalizar a Cultura: teoria crítica e gestão cultural*. Maricá: Instituto Grão; Niterói: LABAC/UFF, 2022. *E-book*. (Coleção Mirante). Disponível em: <https://labacuff.files.wordpress.com/2022/01/e-book-vich.pdf>. Acesso em: 12 set. 2023.
- WALZER, Michael. *Esferas da Justiça: uma defesa do pluralismo e da igualdade*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- YANES, Pablo. La experiencia de evaluación de programas sociales en la Ciudad de México. In: FRANZESE, Cibele *et al.* *Reflexões para Ibero-América: avaliação de programas sociais*. Brasília, DF: Enap, 2009. p. 79-88. (Caderno EIAPP). Disponível em: <https://repositorio.enap.gov.br/jspui/handle/1/693>. Acesso em: 22 nov. 2023.
- YOUNG, Iris Marion. Representação política, identidade e minorias. *Lua Nova: revista de cultura e política*, São Paulo, n. 67, p. 139-190, 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ln/a/346M4vFfVzg6JFk8VZnWVvC/>. Acesso em: 16 nov. 2023.
- YÚDICE, George. *A Conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.
- ZOONEN, Liesbet van. I-Pistemology: Changing truth claims in popular and political culture. *European Journal of Communication*, [United Kingdom], v. 27, n. 1, p. 56-67, 2012. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/0267323112438808>. Acesso em: 14 nov. 2023.



ESTAMOS À ALTURA DO QUE SE ANUNCIA?

*horizontes de institucionalização nas
políticas culturais brasileiras*

*ARE WE MEETING WHAT IS ADVERTISED? HORIZONS OF
INSTITUTIONALIZATION IN BRAZILIAN CULTURAL POLICIES*

Sharine Machado Cabral Melo¹

.....
1 Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Administradora cultural na Fundação Nacional de Artes (Funarte-SP). E-mail: sharinemelo@gmail.com

RESUMO:

O artigo aborda aspectos do Sistema Nacional de Cultura, considerando que as mobilizações pelas Leis Aldir Blanc e Paulo Gustavo, iniciadas em 2020, reativaram um sentido utópico e impulsionaram certa retomada institucional da cultura no Brasil. Além de dados secundários, são utilizadas entrevistas semiestruturadas realizadas como parte de uma pesquisa de pós-doutorado, financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), que visa investigar a participação da sociedade civil nos processos de elaboração e implementação das novas leis. Aspectos históricos são apontados para contextualizar os debates. Conclui-se que dificuldades estruturais, embates políticos e entraves burocráticos podem diluir a utopia dos projetos de institucionalização. As lacunas entre o que se imagina e o que é possível são abordadas a partir do conceito de “iminência”, proposto por García Canclini (2012).

Palavras-chave: Lei Aldir Blanc; Lei Paulo Gustavo; Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura; políticas culturais; mobilizações sociais.

ABSTRACT:

The article discusses aspects of the National System of Culture, considering that the mobilizations for the Aldir Blanc and Paulo Gustavo Laws, which began in 2020, reactivated a utopian sense and boosted a certain institutional revival of culture in Brazil. In addition to secondary data, semi-structured interviews conducted as part of post-doctoral research, funded by Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), are used to investigate the participation of civil society in the processes of drafting and implementing the new laws. Historical aspects are pointed out to contextualize the debates. The conclusion is that structural difficulties, political clashes and bureaucratic obstacles can dilute the utopia of institutionalization projects. The gaps between what is imagined and what is possible are addressed using the concept of “imminence”, proposed by García Canclini (2012).

Keywords: Aldir Blanc Law; Paulo Gustavo Law; Aldir Blanc National Policy for the Promotion of Culture; cultural policies; social mobilizations.

INTRODUÇÃO

abrir o presente ao pressentido. Perseguir em outro tempo um lugar diferente, a iminência, esse nome impaciente da alegria.
(García Canclini, 2020, p. 55, grifo nosso).

Em 2020, durante a pandemia da covid-19, uma intensa mobilização da sociedade civil levou à publicação da Lei Aldir Blanc² (Lei Federal n° 14.017/2020), a que seguiram a Lei Paulo Gustavo (Lei Complementar n° 195/2022)³ e a Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura (Lei Federal n° 14.399/2022)⁴. Entre as particularidades dessa mobilização,

-
- 2 Em vigência entre 2020 e 2021, dispunha “sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo n° 6, de 20 de março de 2020”. Destinou 3 bilhões de reais a estados, municípios e ao Distrito Federal.
 - 3 A Lei “dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas em decorrência dos efeitos econômicos e sociais da pandemia da covid-19; prevê o repasse de R\$ 3,862 bilhões a estados, municípios e ao Distrito Federal para aplicação em ações emergenciais que visem a combater e mitigar os efeitos da pandemia da covid-19 sobre o setor cultural” (Brasil, 2022).
 - 4 A Lei institui a Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura, que destinará, ao longo de cinco anos, 3 bilhões de reais anuais aos estados, ao Distrito Federal e aos municípios,

destaca-se a elaboração colaborativa dos mecanismos, impulsionada não somente pela crise sanitária, mas também pela precariedade que há anos vinha atingindo os setores artísticos e culturais brasileiros. Para além do auxílio emergencial, as leis trouxeram à tona projetos de institucionalização da cultura que estavam, senão em suspenso, ao menos em segundo plano nas políticas públicas do país. Um deles se destaca: a efetiva implementação do Sistema Nacional de Cultura. Idealizado nos anos 1960 – e nunca implementado em sua versão original –, o sistema só foi retomado 35 anos depois, já com outros contornos ideológicos e institucionais, durante o primeiro governo de Lula da Silva. Em sua proposta atual, é definido como “um processo de gestão e promoção de políticas públicas de cultura democráticas e permanentes, pactuadas entre os entes da federação e a sociedade” (Brasil, [202–]a). Inserido na Constituição Federal em 2012, é composto por órgãos gestores da cultura; conselhos de política cultural; conferências de cultura; comissões intergestores; planos de cultura; sistemas de financiamento à cultura; sistemas de informações e indicadores culturais; programas de formação na área da cultura; e sistemas setoriais de cultura (Brasil, 1988). Ao aderirem ao sistema, os entes federativos devem se comprometer a implementar pelo menos três elementos básicos: conselhos, planos e fundos, por meio dos quais recursos descentralizados devem ser destinados à cultura e geridos com a participação da sociedade civil.

Ao longo dos últimos dez anos, cerca de 60% dos municípios brasileiros passaram a fazer parte do Sistema Nacional de Cultura (Brasil, [202–]b). No entanto, ele nunca chegou a funcionar. Além da falta de repasses financeiros, oscilações políticas e dificuldades burocráticas atrasaram sua implementação, embora iniciativas isoladas tenham sido registradas em alguns estados e municípios brasileiros. A Lei Aldir Blanc foi, de fato, a primeira experiência de descentralização orçamentária para a área cultural no Brasil, o que reacendeu o debate

para serem aplicados, de maneira descentralizada, em ações voltadas aos setores artísticos e culturais brasileiros.

em torno de um pacto federativo. Essa discussão, contudo, não pode ser reduzida a um problema orçamentário ou estrutural. É verdade que o Sistema Nacional de Cultura tem um aspecto objetivo, que envolve planejamentos e metas, transferência de recursos financeiros e avaliação de resultados. Mas ele também incide sobre um projeto de sociedade – e, pra Marilena Chauí (2008), este é o princípio da utopia. Os padecimentos sofridos durante a pandemia da covid-19, mas também as demonstrações de solidariedade e as possibilidades de atuação coletiva, aguçaram o anseio por transformação. O que acontece quando o desejo é confrontado com as difíceis realidades locais, com a pesada máquina do Estado e com as contingências históricas? A proposta deste artigo é a de abordar aspectos do Sistema Nacional de Cultura, considerando as mobilizações sociais pelas Leis Aldir Blanc e Paulo Gustavo como impulsionadoras de certa retomada institucional da cultura no Brasil e, também, como reativadoras de um sentido utópico. Além de dados disponibilizados na internet pelo governo federal, serão utilizados conteúdos de entrevistas semiestruturadas realizadas como parte de uma pesquisa de pós-doutorado, financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp)⁵, que visa investigar a participação da sociedade civil nos processos de elaboração e implementação das novas leis. Aspectos históricos também serão apontados com o objetivo de contextualizar os acontecimentos que levaram ao patamar atual dos debates sobre as políticas culturais brasileiras.

A SOCIEDADE POR VIR

A proposta de um Sistema Nacional de Cultura foi apresentada no Brasil, provavelmente pela primeira vez, em 1968. A ditadura militar recrudescia, cerceando as atividades de muitos artistas contrários ao regime, mas também pairava, sobre esse ano emblemático, certo otimismo quanto às transformações que poderiam ser alcançadas por

.....
5 Processo nº 2022/15346-9, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp).

meio da cultura e das artes. Na França (país no qual se espelhavam muitas das políticas públicas brasileiras), as ações consagradas por André Malraux eram abertamente questionadas. A Declaração de Villeurbanne (La Déclatarion [...], 1968), assinada pelos diretores das casas de cultura e dos teatros populares franceses, reivindicava a substituição da proposta de “democratização cultural” por uma concepção inteiramente nova, que não fosse ancorada em nenhum conteúdo prévio, mas que emergisse das interações e necessidades da população que não tinha o hábito de frequentar esses espaços: o “não público”, nas palavras dos signatários do documento. Essas ideias – se não geradas durante as revoltas de maio, ao menos encorajadas por elas – ressaltavam a impossibilidade de uma autonomia estética em relação à cultura e à política:

[...] qualquer esforço cultural só pode parecer fútil enquanto não se propuser, expressamente, a ser uma ferramenta de politização: isto é, criar, sem descanso, para este não público, oportunidades para que se politize, escolha livremente, para além do sentimento de impotência e de absurdo que não cessa de lhe suscitar um sistema social em que os homens nunca estão em condições de inventar, conjuntamente, a sua própria humanidade (La Déclatarion [...], 1968).

No Brasil, grande parte das repercussões de maio de 1968 era relacionada aos movimentos de contracultura. As manifestações sociais e estudantis, por sua vez, voltavam-se a questões políticas, acirrando os embates com os militares que estavam no poder. Guardadas as singularidades locais, muitas causas eram comuns a outros países da América Latina. Em uma série de conversas registradas por Robin Grelley em 2014, García Canclini relata sua experiência, nos anos que se seguiram a 1968, como um período de grandes “expectativas revolucionárias” na região. Segundo ele, as lutas contra as ditaduras faziam pensar que a “justiça”, os “direitos humanos” e a “socialização de todos os bens – até mesmo os culturais” eram horizontes possíveis. Ao mesmo tempo,

alguns artistas e intelectuais buscavam, na arte ou na educação, modos de transformar a realidade (Greeley, 2018). Mas como se dariam os trânsitos entre as utopias – logo consideradas ingênuas por seus próprios entusiastas – e os processos de institucionalização da cultura? Se é verdade que os setores culturais costumam olhar com desconfiança para a política, especialmente em períodos conservadores, também são inegáveis as incursões de artistas e intelectuais ao poder público e aos meandros burocráticos. Se há frustrações entre o que se espera e o que é realizado, também há porosidade entre as instituições do Estado e a sociedade civil. Em grande medida, são esses intercâmbios, ou essas fronteiras movediças, que impulsionam as políticas públicas. É também por serem permeáveis, em maior ou menor grau, que temporalidades distintas coexistem nas instituições. Não sem conflitos, há continuidades, rupturas e reformulações de projetos, que ora avançam, ora estancam ou retrocedem. Assim, uma mesma proposta pode apresentar diferentes matizes conforme o contexto político e social em que se insere. O período compreendido entre o final dos anos 1960 e meados dos anos 1970 foi significativo para as políticas culturais no Brasil justamente por comportar essas contradições. Um dos marcos foi a criação do Conselho Federal de Cultura, em 1966. Formado por grandes expoentes (como Guimarães Rosa e Raquel de Queiroz), suas principais atribuições eram:

[...] formular a política cultural nacional; articular-se com os órgãos estaduais e municipais; estimular a criação de Conselhos Estaduais de Cultura; reconhecer instituições culturais; manter atualizado o registro das instituições culturais; conceder auxílios e subvenções; promover campanhas nacionais e realizar intercâmbios internacionais (Calabre, 2006, local. 2).

Foi seu presidente, o escritor maranhense Josué Montello, que apresentou a proposta do Sistema Nacional de Cultura dois anos depois de instituído o conselho e apenas seis meses antes de ser editado o Ato Institucional nº 5. Tendo como subterfúgio assegurar “a autêntica

ordem democrática”, o AI-5 permitia ao presidente da República decretar a intervenção federal em estados e municípios, suspender os direitos de qualquer cidadão e cassar mandatos eletivos (Brasil, 1968). Parecia o oposto do que Montello (1968) dizia em seu discurso, quando ressaltava que o Conselho Federal não pretendia “criar cultura, o que seria abusivo e antidemocrático, mas criar condições instrumentais para a cultura livre, de acordo com a vocação essencial do Brasil na ordem política”. O período que se seguiu foi marcado por embates, no interior do próprio governo federal, entre o fomento e a censura, entre o Ministério da Educação (ao qual a pasta da cultura era subordinada) e o Ministério da Justiça.

Mas o fato é que, naquele momento, por diferentes vias, começavam a ser delineados alguns dos rumos que as políticas públicas brasileiras seguiriam nos próximos anos. Mesmo que a ideia de um Sistema Nacional de Cultura – tão cara aos membros do Conselho Federal – tenha passado décadas adormecida, alguns aspectos podem ser destacados. O primeiro é a noção de liberdade evocada por Montello em suas falas como presidente do Conselho Federal: além de fazer referência à utopia de um espaço autônomo para a criação artística (que, em algum grau, estava presente em seus discursos), era uma clara oposição aos regimes socialistas da época. Em uma perspectiva neoliberal, que estava fortemente presente nas ditaduras militares, o conceito de liberdade era atrelado ao individualismo, à livre concorrência e, portanto, à iniciativa privada. O trecho do discurso de Montello (1968, p. 5-6) na cerimônia de instalação do Conselho Federal de Cultura é ilustrativo:

Ano passado, ao defender as verbas de seu Ministério, na Assembleia Francesa, dizia André Malraux, Ministro da Cultura: ‘Há duas maneiras de conceber a cultura: a soviética e a democrática. Ou seja: a cultura para todos e a cultura para cada um’. **É essa cultura para cada um, respeitando pendores e volições individuais, que se harmoniza à tradição do Brasil como Nação democrática.**

O segundo aspecto, ainda voltado à noção de liberdade, é a busca pela autonomia da arte e da cultura em relação à política, em um sentido avesso ao que era nutrido por grande parte dos movimentos sociais e dos intelectuais que atuavam nas imediações de 1968. Ainda de acordo com Montello (1968, p. 5):

Para compor o novo Conselho, constituído de vinte e quatro membros, convocou Vossa Excelência, Senhor Presidente, vinte e três grandes figuras, altamente representativas da cultura brasileira, no campo das letras, das artes, das ciências humanas. **A nenhuma se inquiriu de suas ideias políticas.** Somente militou na convocação o pensamento de organizar o Conselho Federal de Cultura com vistas à fiel execução de suas finalidades e atribuições.

Nesse contexto, a proposta de uma política pública federativa, no Brasil, ainda se aferrava à democratização do acesso à cultura e ao nacionalismo, conceitos que começavam a ser revisados na época e que, mais tarde, seriam substituídos pela noção mais abrangente de “democracia cultural”:

Inspirado na ideia federativa, o novo órgão começa por levar em consideração, no panorama da cultura brasileira, a variedade regional consagrada pela federação política. Parte assim da peculiaridade local, numa Nação de dimensões continentais, para atingir a harmonia da unidade. [...] A cultura que o País amalgamou, em mais de quatro séculos de civilização, não pode constituir privilégio exclusivo de uma parte apenas de seu povo. No entanto, há milhões de brasileiros, a esta altura da vida nacional, que nascem, vivem e morrem sem saber o que é uma obra de arte (Montello, 1968, p. 5).

De que modos uma ideia nutrida em 1968 – esse ano paradoxal, de utopia e violência – seria reimaginada nos períodos democráticos?

O IMAGINADO

Após as décadas de regime militar, a orientação neoliberal dos primeiros governos eleitos democraticamente no Brasil levou à delegação de atribuições do Estado a uma parcela da sociedade civil, notadamente empresas privadas e instituições financeiras. Com isso, foram implementados mecanismos de fomento indireto à cultura, via renúncia fiscal, que até hoje estão vigentes. Mas, para além da presença do mercado, os anos 1980 e 1990 foram marcados pela busca de padrões para as políticas públicas que pudessem garantir ações de Estado menos suscetíveis a oscilações partidárias e tendências ideológicas. Segundo depoimento de García Canclini:

Houve utopias nessa direção durante os processos de democratização posteriores às ditaduras na Argentina, no Chile, no Brasil e, também, no México e na Colômbia. Tentou-se reestruturar as políticas culturais através de um diálogo fluido entre cientistas sociais e políticos da cultura e, além disso, a interdependência internacional com a Espanha e, em parte, com os Estados Unidos e com outros países europeus, como a França. Aprendemos sobre pesquisas que estavam fazendo, mais avançadas, sobre consumos culturais e práticas da população: como investigá-los e como diferenciar setores, transformar instituições como os museus para torná-las mais pertinentes a suas sociedades; e tratamos de impulsionar grupos de pesquisa dentro do Estado. Em várias sociedades buscou-se fazer algumas pesquisas nacionais de consumos e de práticas culturais; e tratamos de impulsionar grupos de pesquisa dentro do Estado (Greeley, 2018, p. 82-83).

Já nas primeiras décadas do século XXI, as relações entre o Estado e a sociedade civil ganharam novo fôlego no Brasil, especialmente na interface com os movimentos sociais (Machado, 2020). Embora as conferências públicas sejam tradição no país desde a década de 1930 (quando Getúlio Vargas convocou as primeiras conferências

de saúde e educação), 67% dos encontros realizadas até 2012 ocorreram durante as gestões petistas de Lula da Silva e Dilma Rousseff (Avritzer; Souza, 2013). Dois dos encontros desse período foram voltados à cultura (em 2005/2006 e em 2009/2010). Nesse contexto, e em uma perspectiva já distante daquela dos anos 1960, a ideia de um Sistema Nacional de Cultura voltou à tona. Durante a campanha eleitoral de Lula da Silva, em 2002, o projeto era citado como um dos elementos da “gestão democrática” a ser realizada pela coligação que seria eleita. A proposta também era, em grande medida, endossada por um diagnóstico realizado no último ano do governo de Fernando Henrique Cardoso. Segundo dados da época, havia pouca transferência de recursos do governo federal para estados e municípios, repasses mais volumosos para instituições privadas do que para instituições públicas e concentração de investimentos na Região Sudeste (Barbalho, 2019).

Com a nomeação de Gilberto Gil para titular do Ministério da Cultura (MinC), em 2003, seminários intitulados “Cultura para todos” percorreram o país, e foi criada a Secretaria de Articulação Institucional, então sob a gestão de Márcio Meira. A reativação do Fórum Nacional dos Secretários Estaduais de Cultura, encabeçada pelo historiador paraense, também foi fundamental para as primeiras providências relacionadas à implementação do Sistema Nacional de Cultura (Barbalho, 2019). Ainda em 2003, a Emenda Constitucional n° 42 facultou às unidades federativas a “destinação de até 0,05% de sua receita tributária líquida ao fundo estadual de fomento à cultura” (Brasil, [202-]a). Entre 2005 e 2006, a União celebrou um protocolo de intenções com 21 estados e 1.967 municípios brasileiros (Brasil, [202-]a). Em dezembro de 2010, por meio da Lei n° 12.343, foi publicado o Plano Nacional de Cultura, criado com intensa participação social. Segundo a lei, o Sistema Nacional de Cultura deveria ser “o principal articulador federativo” desse plano, “estabelecendo mecanismos de gestão compartilhada entre os entes federados e a sociedade civil”. Em 2012, o Sistema

Nacional de Cultura foi finalmente destacado na Constituição Federal (Brasil, 1988).

Ocorre que o sistema nunca foi um consenso no interior do governo. Entre as críticas, havia o receio de que um processo de institucionalização na cultura estimulasse o dirigismo político. Já os pontos favoráveis previam uma estrutura de gestão e mecanismos de participação da sociedade civil que dessem aos criadores a possibilidade de que suas obras “florescessem”. Em meio a acordos e desacordos, outros projetos foram implementados, paralelamente, pelo MinC, com destaque para o Programa Cultura Viva e para os pontos de cultura (Barbalho, 2019). Um olhar retrospectivo, no entanto, pode perceber – entre incoerências administrativas, disputas políticas e contingências históricas – o movimento de construção de um projeto institucional. De acordo com Lia Calabre, em entrevista concedida para esta pesquisa (2023):

O que fizemos em 2003, 2004, 2005 foi construir um projeto de futuro: a estruturação do sistema, a criação e a implementação do Plano Nacional de Cultura... Olhávamos para uma institucionalidade para frente, visando ao futuro. O Ministério, a conjuntura levaram a uma opção, que se dá de maneira mais lenta, que é a constitucionalização do processo. Se feito por leis comuns, ele estaria implementado em dois anos. Entretanto, seria muito mais frágil. Se, por um lado, podemos ter críticas à morosidade do processo, ao excesso de burocracia, por outro lado, foi isso que o protegeu no período de desmonte.

Alexandre Barbalho, em entrevista concedida a autora em 2023, por sua vez, ressalta que o processo de institucionalização da cultura a partir de 2003 também levou a uma politização do setor.

O que eu chamo de politização do campo cultural? É a entrada, neste campo, de valores próprios ao campo político: a questão da participação, da deliberação, da representação. Isso se dá na medida em que vamos vivenciar,

nesse período, a partir de 2003, algo que outros setores das políticas públicas já tinham vivenciado, como a saúde, como a educação, que é a realização, por exemplo, de conferências, é a realização da construção de um plano nacional participativo, a criação de um Conselho Nacional de Política Cultural deliberativo e equitativo, entre o poder público e a sociedade civil, a construção do Sistema Nacional de Cultura e, também, o Programa Cultura Viva, com os Pontos de Cultura.

Foram esses dois fatores – o lento processo de institucionalização da cultura e a politização do setor – que garantiram que as instituições brasileiras permanecessem funcionando, mesmo precariamente, durante governos conservadores, apesar de sucessivas tentativas de desestruturação dos órgãos federais. Também foram fundamentais para a articulação pela Lei Aldir Blanc, em 2020, culminando com a aprovação, já em 2022, da Lei Paulo Gustavo e da Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura. Ambas resgatam elementos do Sistema Nacional de Cultura e dão novo impulso para sua implementação. O fato de o processo de retomada ter se iniciado durante a pandemia da covid-19, e como oposição ao governo então em exercício, parece ter reforçado o sentido utópico das relações entre cultura e política, como modo de participação democrática e, também, como elemento de transformação social. Quais as lacunas entre o que foi imaginado e o que hoje é possível?

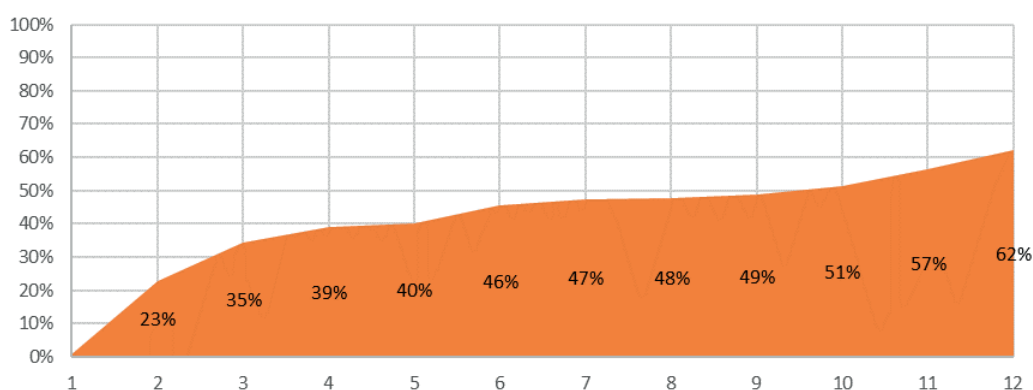
ESTAMOS NO FUTURO

“Estamos no futuro, mas não com tudo o que estava proposto para esse futuro implementado”, afirma Lia Calabre, em entrevista à pesquisa (2023). A historiadora se refere às distâncias entre a implementação do Sistema Nacional de Cultura, como idealizado em 2003, e seu estado atual. Segundo dados oficiais, em 28 de setembro de 2023, havia 3.464 municípios participantes do sistema, o que corresponde a cerca de 62% das cidades do país (Brasil, [202-]b). O número

anual de adesões foi mais alto em 2013, tendo caído significativamente em 2019, no primeiro ano do governo de Jair Bolsonaro. O rebaixamento do MinC a uma pasta vinculada ao Ministério da Cidadania e, em seguida, ao Ministério do Turismo desencorajou a institucionalização nos níveis federal, estadual e municipal. Mesmo assim, algumas adesões pontuais ocorreram no período. Além das oscilações políticas, outro fator desestimulante – que atravessou tanto os governos petistas quanto as gestões de Temer e Bolsonaro – foi a ausência de transferências fundo a fundo.

Entre 2021 e 2023, as adesões ao Sistema Nacional e Cultura voltaram a subir, influenciadas pelas mobilizações a favor da Lei Aldir Blanc e, posteriormente, pela aprovação da Lei Paulo Gustavo e da Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura (Gráfico 1). Em 2020, a medida emergencial destinou 3 bilhões de reais aos estados e municípios: ao lado da pressão social pela adesão à lei, esse volume de recursos financeiros foi decisivo para despertar o interesse dos membros dos governos locais. O valor dos repasses da Lei Paulo Gustavo e da Política Nacional Aldir Blanc também é um atrativo que pode aguçar a atenção política para o setor cultural.

Gráfico 1 - Adesões municipais ao Sistema Nacional de Cultura entre 2021 e 2023



Fonte: elaborado pela autora a partir de dados disponíveis Brasil ([202-]b).

No entanto, o repasse financeiro é apenas um dos elementos do Sistema Nacional de Cultura. Por isso, na primeira edição da Lei Aldir Blanc, sua retomada ainda era muito incipiente, prevalecendo o caráter emergencial. Já a Lei Paulo Gustavo explicita, em seu artigo 10, o compromisso dos entes federativos com a consolidação do projeto institucional:

Os entes federativos que receberem os recursos de que trata este Decreto se comprometerão a consolidar os seus sistemas de cultura ou, se inexistentes, a implantá-los, com a instituição dos conselhos, dos planos e dos fundos estaduais, distrital e municipais de cultura, nos termos do disposto no art. 216-A da Constituição (Brasil, 2022a).

De acordo com Thiago Rocha Leandro (diretor de assistência técnica a estados, Distrito Federal e municípios, do MinC):

Um dos grandes focos do Ministério da Cultura foi entender: ‘quem aderir à Paulo Gustavo vai aderir ao Sistema Nacional de Cultura’. Vamos focar na implementação de fato. Não é assinar um papel. Quero ver quais conselhos estão sendo criados, quantos planos, quantas conferências, quantas secretarias novas. Quando o Ministério da Cultura acabou [durante o governo de Jair Bolsonaro], vimos um efeito cascata [...] de [queda] no número de secretarias de cultura. Agora estamos ouvindo relatos que dizem: ‘aqui o prefeito vai recriar a secretaria’ (Entrevista concedida a autora, 2023).

Vale lembrar que a Lei Paulo Gustavo obteve mais de 98% de adesões municipais, um marco quando comparado às porcentagens de adesões ao Sistema Nacional de Cultura e à Lei Aldir Blanc: 62% e 76%, respectivamente. A Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura, por sua vez, teve adesão de 98% dos municípios. Com vigência inicial prevista para cinco anos, esta será a primeira experiência de transferência regular de recursos da União para estados e

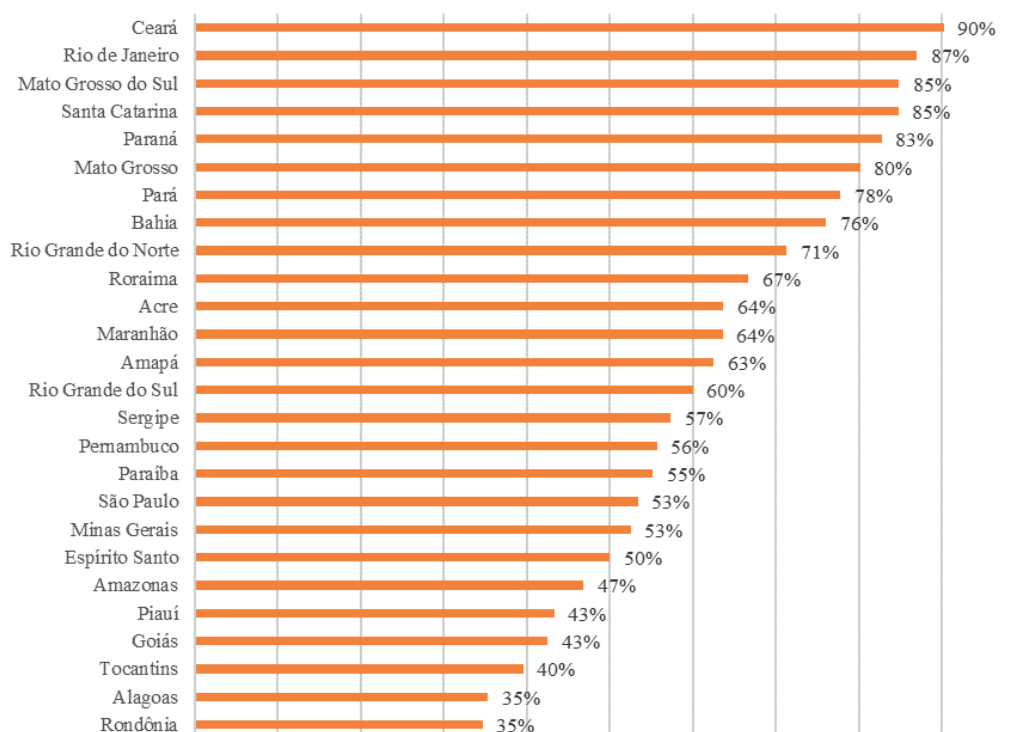
municípios brasileiros. Será também o primeiro passo para a implementação do sistema imaginado em 2003? Como ele se transformou ao longo dos anos? Para Alexandre Barbalho:

A [Política Nacional] Aldir Blanc tem um potencial de impacto muito interessante, que é a questão federativa, na medida em que é uma transferência regular, programada, em cinco anos, para os governos estaduais e municípios. Se nós pensarmos em todo o esforço de construção e de implementação do Sistema Nacional de Cultura, que é um esforço que vem desde 2003, com Marcio Meira à frente da Secretaria de Articulação Institucional, [...] a [Política Nacional] Aldir Blanc vai redimensionar o Sistema. O Sistema foi pensado há 20 anos. É preciso repensar o Sistema, repactuar o Sistema. Mas a matriz, a lógica, ou seja, a proposta do Sistema permanece. [...] A Lei Aldir Blanc vai colocar em prática a transferência fundo a fundo, que era uma das questões pendentes (Entrevista concedida a autora, 2023).

Apesar do otimismo inicial, o impulso promovido pelas leis emergenciais e pela Política Nacional Aldir Blanc não é suficiente para solucionar problemas já históricos. Um olhar cuidadoso revela que, entre os municípios que aderiram ao Sistema Nacional de Cultura, apenas 237 apresentam todos os elementos previstos para sua institucionalização, ou seja, o conjunto de leis municipais referentes a conselho, fundo, órgão gestor e plano de cultura. Esse número representa apenas 7% dos municípios do Sistema Nacional de Cultura e 4% do total de municípios do país. A situação é ainda mais drástica se for considerado o processo de implementação do sistema: de acordo com o *site* Ver SNC, somente 680 municípios possuem uma ata do Conselho de Cultura, 228 possuem órgão gestor com Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica (CNPJ) próprio e 58 possuem um plano cadastrado (BRASIL, [202-]b). Os Sistemas de Cultura estaduais estão mais estruturados que os municipais. Mesmo assim, apenas sete unidades federativas apresentam todos os componentes para a institucionalização. Até o

momento, somente sete possuem um órgão gestor devidamente estruturado, e apenas nove possuem fundo de cultura com cadastro de pessoa jurídica (BRASIL, [202-]b). Além disso, há profundas diferenças locais, que passam por desigualdades no desenvolvimento social e econômico, questões históricas, orientações políticas e posturas ideológicas (Gráfico 2). Como explicar que em São Paulo, conhecido como o estado mais rico do país, apenas 53% dos municípios tenham aderido ao sistema, enquanto o Ceará apresenta 90% de adesões municipais?

Gráfico 2 - Adesões municipais ao Sistema Nacional de Cultura por estado



Fonte: elaborado pela autora a partir de dados disponíveis em Brasil ([202-]b).

Essas diferenças, que impactaram a execução das medidas emergenciais, hoje promovem uma reflexão válida para o futuro. Para Lia Calabre:

O que a Lei Aldir Blanc nos mostra? O que ela ressaltou? Que muitos municípios continuaram trabalhando na questão do Sistema, continuaram trabalhando na questão da participação social, continuaram trabalhando na questão dos conselhos. Esses conseguiram operar melhor com a chegada dos recursos. Tinham canais abertos na comunicação com a sociedade civil, conseguiram identificar rapidamente os beneficiários, conseguiram ter uma adesão mais efetiva aos editais, conseguiram distribuir regionalmente melhor os recursos, conseguiram fazer uma cobertura mais ampliada para o conjunto dos agentes culturais (Entrevista concedida a autora, 2023).

De fato, o aumento dos recursos financeiros, embora seja essencial para a execução das ações, não garante o alcance dos objetivos das políticas públicas. Do ponto de vista das administrações nacionais e locais, há falta de pessoal qualificado para lidar com os recursos federais, atender aos prazos de execução e cumprir os trâmites para prestação de contas. Do ponto de vista dos beneficiários dos programas, há diferentes níveis de compreensão e de conhecimento sobre o financiamento público, o que exige certo cuidado dos gestores, como sugere Lia Calabre:

Os governos federais, os governos estaduais precisam aperfeiçoar as formas da chegada dos recursos para que eles possam ser acessados pelos fazedores de cultura. Precisam criar estruturas e canais de acompanhamento desses projetos, de assessoramento, de alerta sobre a prestação de contas. [...] Tem [que haver] um grande processo de formação e de qualificação desses agentes culturais, por mais difícil que isso possa parecer, porque você interfere nos modos de ver, nos modos de fazer, nas práticas cotidianas e comunitárias. A chegada dos recursos aos lugares pode ser desagregadora. Tem um conjunto de delicadezas que precisam ser tratadas. O que não devemos permitir é que a possibilidade da chegada do recurso para outros

grupos sociais, para outras camadas, acabe se transformando em um processo quase punitivo porque eles não têm as informações e eles não trabalham com as normas, com os padrões mais rígidos que o estado impõe para outros segmentos da sociedade (Entrevista concedida a autora, 2023).

O que emerge, então, desse emaranhado de utopia, institucionalidade, burocracia e política partidária?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O pesquisador mexicano Nivón Bolán (2006, p. 34) afirma que muitas das críticas direcionadas às políticas culturais referem-se aos resultados insuficientes de seus planos, que parecem “dar as costas aos valores e afetos da sociedade”. Contudo, o problema não reside apenas nas dificuldades de comprovação de objetivos e metas, e sim na reafirmação dos valores da cultura “como instrumentos da vida em comum”. “A relevância da política cultural se empobrece se for reduzida à dimensão administrativa e privada de seu sentido utópico de compromisso com um modelo de sociedade compartilhado pelos mais diversos agentes sociais”, resume o autor (Bolán, 2006, p. 6). Talvez seja precisamente esse o motivo do interesse renovado pelo Sistema Nacional de Cultura a partir da formulação das Leis Aldir Blanc e Paulo Gustavo: não se trata somente da distribuição equitativa de um recurso financeiro, mas da percepção, por parte dos integrantes da mobilização social, de que é possível atuar coletivamente por um propósito comum, no limiar entre o que se idealiza e o que pode ser realizado, entre o que existe e o que se revela oportuno. Porém, na medida em que problemas cotidianos dificultam a implementação de mecanismos de políticas públicas, o sentido utópico pode se esvanecer. Até mesmo aspectos que, inicialmente, pareciam positivos – como o volume de recursos financeiros nunca visto no país – podem se transformar em empecilhos quando confrontados

com as realidades nacionais e locais. Em diferentes graus, há necessidade de ampliação e de qualificação de equipes, de construção ou manutenção de espaços culturais ou administrativos e de apoio político. Também é preciso compreender que a participação democrática, longe de ser consensual, é um espaço de disputas. Não são raros os desgastes político-partidários entre o governo federal, estados e municípios ou entre membros da sociedade civil e gestores. Há, ainda, batalhas por protagonismo que atravessam as políticas públicas e, em grande parte das vezes, borram os limites entre as ações de Estado e os interesses particulares.

Há um termo adotado por García Canclini (2012, p. 19 e 63) que, embora seja originalmente voltado à estética, pode contribuir para refletirmos sobre essas contradições: **iminência**. Segundo ele, o atrativo da arte procede “do fato de anunciar algo que pode acontecer, prometer o sentido ou modificá-lo com insinuações”. Ao refletir sobre esse “modo de fazer que deixa algo não resolvido”, o antropólogo busca novas formas de elaborar as perguntas sobre a sociedade em que vivemos, entre o rigor dos conceitos e a potencialidade das metáforas. A noção de iminência remete, ainda, a uma conhecida frase do filósofo francês Gilles Deleuze (*apud* Canclini, 2012, p. 245–246): “estar à altura do que chega”. “Na medida em que levamos em conta as condições ‘duras’ que a pesquisa social mostra”, afirma, a “abertura ao que pode chegar” conecta-se “aos processos ‘realmente existentes’, ou seja, empiricamente contrastáveis”.

Para García Canclini (Grelley, 2018, p. 149), essas reflexões também podem ser aplicadas aos movimentos sociais, como os que levaram às novas leis para a cultura no Brasil: “Quando surgem de uma inconformidade radical com o mundo existente, têm esse caráter de iminência, de buscar ou anunciar um mundo que poderia ser distinto”. Há, contudo, duas ressalvas. A primeira diz respeito à impossibilidade de retroceder a uma “comunidade harmoniosa”. “Concebo a iminência como a percepção do que consistem as outras possibilidades de existência que tornam necessário o dissenso, não a

fuga”, explica (Canclini, 2012, p. 227). A segunda se refere ao fato de muitos movimentos sociais se desgastarem ou se burocratarem, o que evidencia as tensões entre projetos culturais, artísticos e políticos. A mobilização social pelas Leis Aldir Blanc e Paulo Gustavo não suprimiu as dificuldades nem conciliou os conflitos sociais. Seu mérito foi integrar, em um momento de emergência, os interesses divergentes que permeiam os setores culturais e artísticos brasileiros, sem anular as diferenças. Mais do que apontar para um horizonte ideal, foi capaz de reativar os debates em torno do Sistema Nacional de Cultura como um campo de possibilidades nas políticas culturais brasileiras. Os riscos já foram apontados por García Canclini: desgastar-se nas lidas políticas, perdendo de vista a utopia, ou embrenhar-se nos labirintos burocráticos. A perspectiva histórica nos mostra que os projetos, assim como as utopias, podem ser reimaginados. Mas vale lembrar, em uma última referência a 1968, da advertência de Deleuze e Guattari (2015): é preciso que a sociedade queira a transformação que se anuncia.

REFERÊNCIAS

AVRITZER, Leonardo; SOUZA, Clóvis Henrique Leite de. Conferências Nacionais: Entendendo a dinâmica da participação no nível nacional. In: AVRITZER, Leonardo; SOUZA, Clóvis Henrique Leite de (org.). *Conferências Nacionais: atores, dinâmicas participativas e efetividade*. Brasília, DF: IPEA, 2013. p. 11-21. Disponível em: <https://repositorio.ipea.gov.br/handle/11058/2520>. Acesso em: 22 nov. 2023.

BARBALHO, Alexandre. *Sistema Nacional de Cultura: campo, saber e poder*. Fortaleza: EdUECE, 2019.

BOLÁN, Eduardo Nivón. *La política cultural: temas, problemas y oportunidades*. México: Fondo Regional para la Cultura y las Artes de la Zona Centro, 2006. (Colección Intersecciones, v. 16). Disponível em: http://sic.gob.mx/ficha.php?table=fondo_editorial&table_id=4744. Acesso em: 18 set. 2023.

BRASIL. *Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968*. São mantidas a Constituição de 24 de janeiro de 1967 e as Constituições Estaduais;

O Presidente da República poderá decretar a intervenção nos estados e municípios, sem as limitações previstas na Constituição, suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais, e dá outras providências. Brasília, DF: Ministério da Justiça, 13 dez. 1968. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm. Acesso em: 22 nov. 2023.

BRASIL. Lei Complementar n° 195, de 8 de julho de 2022. Dispõe sobre apoio financeiro da União aos Estados, ao Distrito Federal e aos Municípios para garantir ações emergenciais direcionadas ao setor cultural; altera a Lei Complementar n° 101, de 4 de maio de 2000 (Lei de Responsabilidade Fiscal), para não contabilizar na meta de resultado primário as transferências federais aos demais entes da Federação para enfrentamento das consequências sociais e econômicas no setor cultural decorrentes de calamidades públicas ou pandemias; e altera a Lei n° 8.313, de 23 de dezembro de 1991, para atribuir outras fontes de recursos ao Fundo Nacional da Cultura (FNC). *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, ano 160, n. 128-B, p. 1, 8 jul. 2022a. Disponível em: <https://www.in.gov.br/web/dou/-/lei-complementar-n-195-de-8-de-julho-de-2022-414060720>. Acesso em: 28 jul. 2022.

BRASIL. [Constituição (1988)]. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Brasília, DF: Presidência da República, 5 out. 1988. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm. Acesso em: 2 out. 2023.

BRASIL. Lei n° 14.017, de 29 de junho de 2020. Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo n° 6, de 20 de março de 2020. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, ano 158, n. 123, p. 1-3, 29 jun. 2020. Disponível em: <https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/lei-n-14.017-de-29-de-junho-de-2020-264166628>. Acesso em: 2 nov. 2021.

BRASIL. Lei n° 14.399, de 8 de julho de 2022. Institui a Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, ano 160, n. 128-B, p. 4, 8 jul. 2022b. Disponível em: <https://www.in.gov.br/web/dou/-/lei-n-14.399-de-8-de-julho-de-2022-413971491>. Acesso em: 28 jul. 2022.

BRASIL. Ministério da Cultura. Início. *Sistema Nacional de Cultura*, Brasília, DF, [202-]a. Disponível em: <http://portalsnc.cultura.gov.br/>. Acesso em: 02 out. 2023.

BRASIL. Ministério da Cultura. Painel de dados – Lei Paulo Gustavo. *Gov.br*, Brasília, DF, 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/lei-paulo-gustavo/acesso-a-informacao/painel-de-dados>. Acesso em 01 jul. 2023.

BRASIL. Ministério da Cultura. Ver Sistema Nacional de Cultura. *Sistema Nacional de Cultura*, Brasília, DF, [202-]b. Disponível em: <http://ver.snc.cultura.gov.br/>. Acesso em: 2 out. 2023.

CALABRE, Lia. Intelectuais e política cultural: o Conselho Federal de Cultura. *Intellèctus*, Rio de Janeiro, ano 5, v. 2, 2006. Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/aj/FCRB_LiaCalabre_Intelectuais_e_PoliticaCultural.pdf. Acesso em: 22 nov. 2023.

CANCLINI, Néstor García. *A sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência*. São Paulo: Edusp, 2012.

CANCLINI, Néstor García. Diário de Campo, 2. In: CANCLINI, Néstor García. *Pistas Falsas: uma ficção antropológica*. São Paulo: Observatório Itaú Cultural: Iluminuras, 2020. p. 55.

CHAUÍ, Marilena. Notas sobre Utopia. *Ciência e Cultura*, São Paulo, v. 60, p. 7-12, 2008. Número especial. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252008000500003&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 2 out. 2023.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Maio de 68 não ocorreu. *Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 119-121, 2015. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tragica/article/view/26807>. Acesso em: 22 nov. 2023.

GREELEY, Robin Adèle. *La interculturalidad y sus imaginarios: conversaciones con Néstor García Canclini*. Barcelona: Gedisa, 2018.

LA DÉCLARATION de Villeurbanne. *Le Monde*, [Paris], 28 maio 1968. Disponível em: https://www.artcena.fr/sites/default/files/medias/D%C3%A9claration_de_Villeurbanne_1968.pdf. Acesso em 22 nov. 2023.

MACHADO, Frederico Viana. Participacionismo e diferencialismo identitário nas relações entre estado e movimentos sociais no Brasil

(2003–2010). *Psicologia & Sociedade*, Belo Horizonte, v. 32, p. 1–15, e220420, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/psoc/a/LwtV5XYM7MBfJ9vJh8f9Xdj/>. Acesso em: 22 nov. 2023.

MONTELLLO, Josué. *Quatro discursos em defesa da cultura*. Brasília, DF: Conselho Federal de Cultura, 1968. Disponível em: <https://rubi.casaruibarbosa.gov.br/handle/20.500.11997/6838>. Acesso em: 22 nov. 2023.



Imaginando futuros para el ecosistema cultural platense

aproximación a la gestión cultural desde la prospectiva

*IMAGINING FUTURES FOR LA PLATA'S CULTURAL ECOSYSTEM:
AN APPROACH TO CULTURAL MANAGEMENT FROM FORESIGHT*

Federico Escribal¹

Guido Schiano Di Schécharo²

Sofía Boué³

Verónica Jakus⁴

-
- 1 Licenciado en Gestión del Arte y la Cultura por la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF); docente e investigador en la Universidad Nacional de las Artes (UNA) Doctorando en Diversidad cultural en la UNTREF. Director académico de la Cátedra Libre de Gestión Cultural de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). E-mail: fescribal@gmail.com
 - 2 Artista y curador. Licenciado en Ciencias de la Educación en la UNLP. Coordinador de la Cátedra Libre de Gestión Cultural de la UNLP. E-mail: guidoschiano@gmail.com
 - 3 Actriz. Magíster en Administración de las organizaciones del sector cultural y creativo por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Integrante de la Cátedra Libre de Gestión Cultural de la UNLP. E-mail: sofi.boue@gmail.com
 - 4 Licenciada en Políticas y Administración de la Cultura por la UNTREF. Integrante de la Cátedra Libre de Gestión Cultural de la UNLP. E-mail: verojakus@yahoo.com.ar

RESUMEN:

Percibiendo a la crisis pandémica como un factor de densificación de la organización política del sector cultural, la elaboración de imágenes de futuro sobre las que soportar nuevas politicidades adquiere relevancia estratégica. Por medio de un ejercicio prospectivo desarrollado en La Plata (Argentina) con referentes de diferentes disciplinas artísticas y sub-sectores del campo cultural local se abordaron las modalidades de funcionamiento de la producción, regulación y estímulo de la producción simbólica buscando identificar consensos mínimos. Los resultados evidencian un alto nivel de coincidencia sobre la necesidad de una reforma estructural del sistema de gobernanza cultural, al tiempo que evidencian dificultades para imaginar dispositivos concretos para operativizar esos valores.

Palabras clave: gestión cultural; política cultural; prospectiva; gobernanza.

ABSTRACT:

The pandemic crisis has led to a densification of the political organization of the cultural sector. In this sense, the elaboration of alternative images of the future on which to sustain new political practices acquires strategic relevance. Through a prospective exercise carried out in La Plata (Argentina) with representatives of different artistic disciplines and sub-sectors of the local cultural field, the modalities of functioning of the production, regulation and stimulation of symbolic production were addressed, seeking to identify basic agreements. The results show a high degree of agreement on the urgency of a structural reform of the mechanisms of cultural governance, while at the same time revealing some difficulties in imagining concrete devices for operationalizing these values.

Keywords: cultural management; cultural policy; foresight; governance.

INTRODUCCIÓN

En el sector cultural suramericano pareciera existir un consenso en torno a las limitaciones estructurales de la gobernanza cultural – entendida como la concurrencia de los esfuerzos públicos en materia normativa, institucional y política orientados al estímulo y regulación de la fenomenología cultural – para dar cuenta de los desafíos sociales y políticos contemporáneos (Spíndola Zago, 2019). Este malestar estructural es expresado recurrentemente por parte de los agentes del sector en los ámbitos de debate público sobre lo cultural y lo artístico, su política y gestión. Entre los múltiples factores que sustentan esta percepción, podemos identificar la complejidad de las relaciones laborales que se dan en el sector (Mauro, 2020), que se combina a la creciente captura de la renta cultural por parte de corporaciones globales desnacionalizadas a cargo de las plataformas digitales hegemónicas (Srnicsek, 2017), la extensión de una serie de disvalores asignados a la cultura política en general hacia el campo de la administración pública de la cultura (particularmente el fenómeno del clientelismo, y, en menor medida, el de la corrupción). En el caso particular argentino, la cultura es ponderada sistémicamente por su aporte al PBI nacional (oscilando en torno a los 2 y 3% en la última década), al tiempo que los agentes culturales, artistas y

trabajadores del sector en general sufren una precarización laboral estructural. La estructura de gobernanza cultural se caracteriza por una superposición inarmónica de instituciones públicas y un abandono progresivo de la planificación estratégica hacia el sector (Bayardo, 2021). Un progresivo proceso de jerarquización institucional a lo largo de la última década – no sin reveses – tanto en el Poder Ejecutivo Nacional como las provincias (Estados subnacionales) y gobiernos locales, sostiene una política cultural pública que encuentra en la fragmentación y la discontinuidad uno de sus rasgos más evidentes (Calado, 2015). Esto, a su vez, regulado desde un marco normativo sin perspectiva de integralidad, inarmónico y desactualizado en relación a la incidencia de la aceleración tecnológica sobre los procesos culturales.

La conjunción de este tablero con una cultura política característica del sector artístico – dinamizado por un individualismo competitivo tradicionalmente arraigado en la cultura de las prácticas artísticas – deriva en una racionalidad de análisis de dichas políticas meramente distributiva, que con facilidad puede sesgarse a ser ponderada linealmente a partir del apoyo, o su ausencia, a los proyectos particulares de cada agente o colectivo.

Como resultado, los debates amplios en el sector tienden a reproducir dinámicas catárticas, abundantes en diagnósticos y referencias singulares las limitaciones del Estado y cómo estas se expresan en relación a las particulares necesidades de los lenguajes, colectivos o proyectos representados. Esta tendencia sobredimensionar el diagnóstico opera, también, como evidencia de restricciones a la hora de imaginar las formas concretas, operativas, en las que las mencionadas limitaciones podrían ser superadas.

En este contexto, la gestión cultural latinoamericana contemporánea ha prestado una mayor atención a la operatoria del sistema de gobernanza cultural que a las bases que soportan su formulación. Esto puede derivar del enfoque administrativista que guió su introducción en la región (Wortman, 2001) en el marco de la primera

oleada neoliberal en los ´90 del siglo pasado (Castiñeira de Dios, 2009). A más de treinta años – y en el marco de un devenir histórico que evidencia oscilaciones en el grado de penetración creciente de la lógica economicista propia de esa ideología, contrapesado con procesos sensibles a la idea de integración y soberanía regional con foco en la inclusión social – la disciplina demuestra mutaciones a la luz de la singular relación entre cultura y política que caracteriza el subcontinente. Sugerimos que una lógica de fagocitación, infundada con tradiciones anteriores como la promoción cultural o la animación sociocultural, está incidiendo sobre aquello que entendemos por gestión cultural. En ello juegan un papel la incidencia de lo popular tanto en la cultura como en tanto foco de la filosofía y los estudios culturales, así como el abordaje de derechos culturales como una agenda contemporánea para profundizar los procesos de democratización en la región (Escribal, 2017). Así, la disciplina ha ido progresivamente cuestionando ciertos mandatos academicistas occidentales, para asumir los desafíos propios de la región en este momento histórico (Henze; Escribal, 2021); en un movimiento inconcluso, en el que sigue vigente el efecto social de la jerarquización de culturas a partir de la idea de **distinción**. Este trabajo resulta tributario de los debates deontológicos que atraviesan a la gestión cultural, preguntándose por su sentido ético. Para abonar a ello, se asume la decisión epistemológica de considerarla como parte de un campo más amplio, el de las Ciencias Políticas, buscando enfatizar la dimensión socialmente transformadora del ejercicio de producción y consumo de bienes y experiencias simbólicas que se pretende democratizar por vía de la política cultural. Adicionalmente, se acuerda con Paquette (2012) en que, en contextos poscoloniales resulta necesario que las políticas culturales asuman la descolonización como una dimensión estratégica. Esto implica, concretamente, asumir la colonialidad inherente en los modelos de gobernanza cultural heredados –signados por la homologación entre cultura y artes – para comprenderlos como dispositivos de sostenimiento de la dominación instaurada por medio

de la racialización. Consecuentemente, reimaginarlos basados en un sistema de valores alternativo al de la estratificación para la opresión constituyen *per se* un ejercicio decolonial concreto.

La gestión cultural atraviesa en Suramérica un momento en que podría aprovechar los planteamientos teóricos elaborados por Funtowicz y Ravetz (1993, p. 744, nuestra traducción) al analizar los cambios epocales en las disciplinas científicas. Estos autores plantean que ante determinadas crisis de paradigma en las que “los factores son inciertos, hay valores en disputa, los riesgos son altos y las decisiones urgentes” las transiciones deben ser aceleradas con ciertas condiciones que permitan la irrupción de nuevas pautas consensuales para el avance disciplinar (Funtowicz; Ravetz, 1993, p. 744, nuestra traducción). Según los autores, este tipo de escenario requiere un involucramiento sostenido en el tiempo por parte de una comunidad de pares que habilite la inclusión de enfoques y saberes no canónicos para una renovación democrática del *topos* disciplinar; llamando a esto de momento posnormal para la ciencia. Se infiere que la fundación de una nueva era disciplinar requiere cierta capacidad de imaginación de los escenarios deseados a ser construidos, lo que no es otra cosa que la inversión de la parálisis creativa propia del momento de crisis de paradigma.

Pese al prejuicio de que la cultura aparece generalmente asociada “más a una mirada hacia el pasado y la tradición, que a una visión de un futuro deseable” (Sempere, 2020, p. 12), el campo simbólico aparece como soporte primario para la prospectiva, disciplina enfocada en “mirar sistemáticamente el futuro a largo plazo en ciencia, tecnología, economía y sociedad, con el objetivo de identificar las áreas de investigación estratégicas y las tecnologías genéricas emergentes que generarán los mayores beneficios económicos y sociales” (Martin, 1995, p. 140, nuestra traducción). La exploración prospectiva aparece como una elección metodológica adecuada para dar cuenta del desafío de proyectar escenarios deseables desde la gestión cultural. Comprendiendo que la clausura del tiempo histórico es una función sustantiva por parte del neoliberalismo en tanto proyecto

cultural – que promueve con ello la desmovilización política inhabilitando la generación de imágenes del mundo virtuosas por medio de la saturación presente de futuros distópicos – conviene abreviar en las observaciones de Jouvenel (1993) cuando sugiere que a la imposición de una visión única del futuro predeterminado debe oponerse una percepción del mismo en tanto paleta de posibilidades con diferente grado de probabilidad. Sobre ello, Gatto (2018) hace un llamamiento a la elaboración de futuridades, entendidas como estrategias para pensar la potencia política de la posibilidad, y asumiendo con la propia elaboración de futuro(s) como un derecho colectivo. Desde esta perspectiva, se diluye cierto sesgo positivista con que se ha signado a la prospectiva desde la escuela norteamericana del *forecasting*, orientando la prospectiva a la maximización del rédito de la innovación tecnológica en el contexto de la Guerra Fría, y luego traducido desde la óptica de la administración de empresas a la previsión de las condiciones ideales a ser generadas para la comercialización. A la hora de diseminar futuridades, vaticinar el futuro cierto resulta poco relevante, en tanto la elaboración de futuros posibles se asume como una competencia que potencia la capacidad creativa orientada a las prácticas políticas. La capacidad de imaginación está condicionada por las particularidades de la actualidad (Halewood, 2017). El futuro no aparece aquí como espacio vacío, sino prefigurado: una sumatoria de imágenes asentadas en un sentido común que merece ser desafiado. Al igual que el pasado, el futuro se vuelve en esta perspectiva un aspecto activo del presente. Los futuros, en definitiva, son comprendidos en esta opción metodológica como mundos posibles, cuya visualización permite el debate en torno a las preferencias de cuales merecen ser elaborados colectivamente, y a cómo podría o debiera hacerse. En este punto, “mundo” es comprendido en línea con las ideas de la teoría narrativa, asumiéndolo como aquel elemento que integra coherentemente aquello que se presenta a la imaginación, dando certezas semánticas en términos de su factibilidad. Cada mundo posible aparece como un conjunto no

contradictorio de objetos e individuos que resulta razonablemente inteligible para observadores externos (Bell; Ryan, 2019). La asignación de escalas de probabilidad – elemento relevante desde ciertos enfoques prospectivos orientados a la identificación de tendencias, vinculándose desde la búsqueda del desarrollo de competencias anticipatorias – resulta menos relevante en este esfuerzo que la distinción entre **elementos a ser conservados** y **elementos a ser transformados**. Así, el eje de la prospectiva vira de la anticipación a la emancipación. Si bien la prospectiva se nutre estructuralmente de las expresiones del campo simbólico (analizando discursos, imágenes, cosmovisiones, ficciones etc.), existen escasos antecedentes de aplicaciones de sus metodologías en el campo cultural. La gestión cultural le ha prestado escasa atención, si es que alguna, a su herramental. Centrar el ejercicio prospectivo en el propio sector cultural aparece como una novedad a partir de la crisis pandémica, junto a las transformaciones políticas que experimenta el sector a nivel global, en parte acelerado por la ociosidad forzada de aquellos artistas y trabajadores vinculados a disciplinas cuyo discurrir se vio interrumpido por el aislamiento social. En este registro, el trabajo de Fischer y Mehnert (2021), desarrollado en el marco de la Universidad de las Artes de Berlín resulta señero. Hemos tomado elementos de su propuesta metodológica, así incluido parte de sus aprendizajes a la hora de elaborar la propia. A los efectos exploratorios propuestos por el presente trabajo, resultó útil pensar la escena platense desde la idea de ecosistema cultural, entendida a partir de la conjunción en tiempo y espacio de una determinada configuración, informada tanto por el entorno físico (natural y urbano, en este caso) como por su diversidad cultural intrínseca (Low, 2001). En el caso puntual del ecosistema cultural platense, este se caracteriza su condición de capital estadual de la provincia de Buenos Aires, concentrando un 39% de la población nacional), por una identidad soportada sobre ser la primera – y única – urbe modernamente planificada del país, y por el dinamismo juvenil que imprime su histórica impronta universitaria.

APLICACIÓN

La estrategia elegida para identificar los aspectos plausibles de transformación dentro del ecosistema cultural platense fue la conformación de un grupo focal para el desarrollo de un ejercicio prospectivo. Para su conformación se partió de un listado elaborado colectivamente en el marco de la Cátedra Libre de Gestión Cultural de la Facultad de Artes en la Universidad Nacional de La Plata, que nuclea profesionales y activistas con formación y experiencia en diferentes lenguajes artísticos, así como en docencia y en gestión de espacios privados tanto públicos como privados. El listado se confeccionó buscando identificar agentes que conjugasen legitimidad de campo y representatividad sectorial a nivel local, junto con una propensión a la reflexión teórica en torno a sus prácticas; al tiempo que se buscó ecualizar diferentes dinámicas de equidad (de género e identidad sexogenérica, etaria, racial, de ingresos etc.). El grupo resultó integrado por seis participantes, a partir de un listado inicial de treinta invitaciones. Como en cualquier proceso de selección, el recorte parte de una ponderación subjetiva sobre los grados de representatividad de los participantes. Puede observarse que, más allá de la diversidad disciplinar, hubo una mayor incidencia de profesionales de las artes escénicas, en general, y del teatro en particular, en desmedro de las miradas provenientes de otras disciplinas como las artes visuales, la música, el patrimonio, literatura y editorial.

Como se ha expresado, la opción metodológica se inspiró en un trabajo previo, tomando el enfoque del *worldbuilding* (Wolf, 2012 *apud* Fischer; Menhert, 2021), un proceso orientado a la elaboración colectiva de un mundo posible edificado desde imágenes del futuro – “descripciones densas” – que habiliten un debate sobre la pertinencia y la conveniencia. Con ello, se buscan explicitar los supuestos que se ponen en juego desde cada subjetividad. Abrevando en el debate previamente descripto, esta metodología prioriza la interacción de los deseos en tanto motor de la política, distanciándose de otros abordajes que privilegian la anticipación. Se explicitó a los participantes que esta vocación por hurgar en los imaginarios,

discursos, suposiciones actuales sobre el mundo contemporáneo y futuro, estaba motorizada por un intento deliberado de ampliar una visión del mundo. La técnica empleada buscó compartir una serie de imágenes del futuro actuales, sugiriendo se explore la memoria emotiva en relación a noticias, ficción, narraciones personales y colectivas, desde una aproximación auto etnográfica.

A partir de la socialización de estas imágenes activas se ingresa en la elaboración del mundo posible, en tres momentos: invención, completitud, creación. La primera conjuga cuatro dimensiones: la nominal, lo cultural (todo aquello producido por el hombre: ya sean artefactos u objetos como sistemas simbólicos complejos como religiones o instituciones), lo natural, y lo ontológico (nivel más profundo del ser). Suelen utilizarse breves relatos como reaseguro de la sistematicidad estructural del escenario. Se trabaja en segunda instancia sobre la idea de completitud, buscando la integración de la narración en su entorno desde un criterio de verosimilitud; con la intención de generar la sensación de que lo diseñado se extiende por fuera del propio diseño. Para que la estructura interna del mundo elaborado se densifique se lo somete a una serie de cuestionamientos, que refuerzan su propia lógica. Aquellos elementos que no se configuran específicamente tienden a ser comprendidos desde las regulaciones efectivas del mundo contemporáneo. La última etapa implica la deformación parcial de ese mundo imaginado, deconstruyendo/construyendo futuridades alternativas, que permitan abordar la pregunta en torno al deseo de encarnar ese futuro. Se buscó instalar, en todo momento, una dimensión temporal de los análisis, que permita observar las mutaciones pasadas de dicho ecosistema, y promover – así – la identificación de imágenes de futuro (mundos) actualmente vigentes en el imaginario de los agentes culturales, como instancia previa para la revisión consciente de dichos mundos posibles, que habilite su reformulación.

Indagando en torno a los factores que motivaron su participación, los agentes involucrados en el ejercicio manifestaron como elemento

primario la existencia de relaciones socio-profesionales previamente establecidas con miembros del equipo de la Cátedra; seguida de la necesidad de ámbitos de diálogo horizontal entre pares sobre las condiciones objetivas, materiales y simbólicas para la producción cultural y artística. También se refirió a la necesidad de informarse sobre el estado de la carrera profesional de colegas del ámbito local, actualización que representa un capital específico hacia dentro del ecosistema cultural.

Corresponde observar que el desarrollo del grupo focal comenzó a mediados de 2022, momento en que las percepciones sociales en torno a la pandemia oscilaban entre la confianza sobre su superación y la preocupación por eventuales rebrotes y su impacto laboral en caso de restricciones.

Habiendo configurado el grupo, se introdujeron tres preguntas clave: **¿cuáles son las imágenes y narrativas hegemónicas sobre el futuro del sector cultural?**, **¿sobre qué valores deseáramos que se estructure el sector cultural platense en el futuro?** y **¿cuáles serían los dispositivos que podrían dar cuenta de dichas transformaciones?** Se sugirió a los participantes abordarlas trascendiendo las particularidades de los proyectos u organizaciones propias, evitando dinámicas laudatorias del propio trabajo y trayectoria, que pueden emerger con facilidad en este tipo de ámbito.

El ejercicio se desarrolló a lo largo de cuatro encuentros en línea de entre 90 y 120 minutos cada, con una moderación a cargo de un integrante del equipo de investigación y una modalidad participativa. Se usaron mapas de palabras, elaborados en tiempo real, para sostener las líneas de reflexión, buscando evitar la dispersión de los debates en función de la vastedad del campo cultural y su fenomenología. Cada encuentro comenzó con una síntesis de las anotaciones elaboradas por el equipo de investigación y la visualización del mapa de palabras del encuentro anterior.

Durante el primer encuentro se explicaron los objetivos del ejercicio prospectivo, las razones por las cuales se decidió abordar la

investigación y se fundamentaron las opciones metodológicas. Luego se compartieron ciertas imágenes históricas sobre el futuro, incluyendo ilustraciones, textos, registros audiovisuales del género de ciencia ficción etc., para dar cuenta de que la elaboración concepto de futuro es una construcción colectiva, que puede ser conceptualizada potencialmente como un derecho político. Posteriormente se realizaron algunas preguntas disparadoras para el debate: “¿qué metáfora sintetizaría la condición del ecosistema cultural platense?”; “¿en qué buscaríamos convertirlo?”.

En el segundo encuentro se identificaron algunas imágenes de futuro vigentes en el sentido común contemporáneo, buscando desafiarlas para transformarlas, dando por resultado una serie de imágenes de futuro, que fueron analizadas desde la distinción entre **deseables** e **indeseables**. En el tercer encuentro se buscó indagar al grupo sobre propuestas realizables que coadyuvasen en producir esos futuros deseados. En el último encuentro se buscó sintetizar los elementos clave de esos futuros, así sus condicionantes y sujetos políticos, desde un abordaje que situase al sector cultural como protagonista de su construcción. Con ello, se trabajó sobre la ponderación de los valores que soportan esos escenarios deseados, así como en torno a los dispositivos y mecanismos de control que operarían en el sostenimiento de su coherencia.

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

En términos generales, el ejercicio ratifica la demanda inicial por parte de los actores del sector cultural por una apertura – y sostenimiento – de más espacios de diálogo institucionalizados, así como a la necesidad reformar el sistema de gobernanza cultural. El principal diagnóstico de consenso tipifica a la política cultural pública como limitada y desenfocada de las demandas del sector, sus organizaciones y agentes.

La implementación de la propuesta evidenció una tendencia por parte de los participantes a reducir sus aportes al diagnóstico sobre las precariedades del actual estadio del ecosistema, tensionando en

consecuencia la propuesta metodológica. Si bien logró ser superado, la recurrencia a referir al plano del pasado en dinámicas catárticas alteró el orden secuencial sugerido. Empero, el objetivo de identificación de futuros alternativos no resultó desconocido por parte de las y los participantes, que optaron por elaborar sus deseos en relación al futuro a partir de su distanciamiento con los valores que guiaron las políticas públicas que intervienen sus prácticas cotidianamente. Analizando el devenir del ejercicio, se verifica cierta tendencia catártica, junto a una inclinación a sobredimensionar la atención al diagnóstico – conjugando elementos concretos con otros inespecíficos y no necesariamente jerarquizados –, acompañada por una consecuente limitación en la dimensión propositiva del debate. Al mismo tiempo, algunas de las ideas-fuerza que aparecen en boca de algunos participantes resultan particularmente relevantes y merecen ser elaboradas con mayor detalle y robustez técnica. Consecuentemente, los resultados del ejercicio reafirman la necesidad de fortalecer la imaginación política en el sector de cara a repensar estructuralmente los modelos de gestión y políticas culturales en la región; tarea para la que la aplicación de metodologías propias de las ciencias de futuro puede resultar conducente. En función de la caracterización disciplinar previamente elaborada, creemos que la gestión cultural constituye el campo de referencia para asumir estos desafíos.

En cuanto a la ponderación específica sobre las políticas culturales de los diferentes niveles del Estado que intervienen en el territorio platense, existe una valoración superior de aquellas desarrolladas por parte del Estado Nacional por sobre las del provincial y el local. Este último resulta el más observado en términos desfavorables. En este sentido se observa no solo una incapacidad del Municipio de alojar las necesidades de las y los agentes del sector local, sino que se percibe un desinterés endémico en la agenda. Complementariamente, y más allá de la valoración positiva en torno a ciertas características del ecosistema cultural local que se describirán más adelante, se percibe que una

serie de procesos de profesionalización están reservados a la Ciudad de Buenos Aires y no se reproducen en el resto del país, incluyendo en esta exclusión a La Plata, pese a su condición urbana, de capital provincial y la eximia distancia de 60 km con la capital nacional.

En este plano, se enunciaron una serie de factores considerados clave. Puntualmente, una expectativa en términos de que las políticas culturales se propongan el desarrollo de infraestructuras comunes, que permitan un impacto sobre el ecosistema en su conjunto – y, en consecuencia, en todas sus organizaciones y agentes –, en oposición a un enfoque actual caracterizado por las y los participantes por su foco sobre iniciativas individuales a partir de la lógica primaria del subsidio directo. Estos son observados con desconfianza, en parte por percibirse basados en patrones de legitimación definidos por el mercado, y en parte por desviaciones de nepotismo e incluso lógicas prebendarías. En este registro, se percibe que los subsidios “distribuyen pobreza, dando un poquito a cada uno” al tiempo que cristalizan relaciones jerárquicas entre quienes dan y quienes reciben. En cuando a las infraestructuras comunes existentes, preocupa la sensación de que resultan subutilizados al mismo tiempo que hay proyectos trunco u obturados por no contar con el acceso a los mismos: “una política cultural es más que la programación de espacios”.

Justo a ello, se propuso que la inversión pública se oriente – al menos parcialmente – al subsidio del consumo cultural, y no exclusivamente al de la oferta. Aquí corresponde observar que no aparecen en este ejercicio reflexiones ulteriores que problematicen el cómo se podría avanzar operativamente en este registro. Complementariamente, se reclama que el tiempo de trabajo en el marco de la gestión cultural del proyecto sea reconocido como rubro a ser financiado, lo que se reconoce está sucediendo incipientemente. En contraposición, ciertos mecanismos de empoderamiento de las organizaciones sectoriales se reconocen a partir de la observación por parte de los agentes de procesos de democratización cultural en otros lugares del mundo, con especial interés en la agenda regional suramericana.

Otro de los factores que se perciben como determinantes a futuro es la creciente incidencia de la digitalización. Esta es asumida como un elemento estructurante en términos de reordenamiento de los modos de producción, circulación y consumo, incidiendo incluso en una reconfiguración de los lenguajes artísticos como tales. Resulta interesante consignar que la incidencia tecnológica se percibe como una dimensión plenamente exógena, sobre la que las organizaciones del sector y sus agentes no tendrían incidencia alguna. Esta sensación lleva a caracterizar el modelo como un **feudalismo de plataformas** al que se debe algo así como un vasallaje creativo. La percepción de superestructuralidad aguda del ecosistema digital enmascara la posibilidad de debatir la eventual potencia reguladora que el Estado podría desarrollar.

Adicionalmente, los agentes expresaron su preocupación sobre las restricciones que la escasez económica imprime a la movilidad artística, resultando en una circulación acotada para las propuestas que impliquen la corporalidad. Esto aparece combinado con el temor a la consolidación de nuevas dinámicas de consumo cultural limitadas al plano de lo digital, en las que las dimensiones corporal, física y fisiológica parecieran olvidadas, o, de mínima, degradadas. Otro elemento que tensiona la digitalización es cierta tendencia a la minimización de las marcas de identidad local en las producciones de base simbólica. Una de las participantes, cuya producción se orienta al entorno digital, manifiesta sentirse presionada por razones económicas para adecuar sus contenidos a un público lo más amplio posible. Las mecánicas concretas no solo implican la neutralización lingüística, sino también la inclusión de la menor cantidad de elementos del patrimonio local posibles.

En el ejercicio también se problematizó cierta tendencia a la fluctuación en términos de organización/desorganización política del sector, caracterizada por la irrupción de potentes actores colectivos con un margen de sostenibilidad en el tiempo singularmente bajo. Esto traería, según los participantes, inconsistencia en los avances y

retrocesos políticos del sector. Las representaciones de orden gremial aparecen como fragmentarias, con un nivel de participación y legitimidad bajo. Esto concurre a sostener la inequidad laboral en el sector, caracterizado como endémicamente precarizado. Preocupa la percepción de una insuficiente politización, cuando se observa que los propios artistas/activistas de la cultura “nos ensimismamos y terminamos mirándonos el ombligo, y la articulación queda en el discurso”. Más allá de esto, autoinvitándose a “no pensarlo desde la negativa” los agentes consideran al sector como dinámico, solidario y proactivo, con un genuino interés en las condiciones del conjunto y una fuerte perspectiva solidaria intrasectorial.

En los procesos político-organizativos del sector se reconoce y pondera una dimensión afectiva. Los dispositivos de participación son caracterizados como híbridos, en tanto rehúyen a categorías estereotipadas (se habla de grupitos, gremios, clanes, tribus etc.). Se reconoce que el propio sistema de (auto)gestión, producción y comercialización promueve un ensimismamiento en el que se corre el riesgo de desatender “lo común que nos empodera”. En este contexto, resulta notorio que el aislamiento social con que se buscó minimizar el efecto sanitario de la pandemia en 2020 funcionó como un acelerador de procesos organizativos de mayor envergadura. Esto encuentra un argumento en una mayor disponibilidad de tiempo y energía en tanto la producción artística se vio parcial o totalmente obturada por la imposibilidad de desarrollarse con normalidad.

En función de este fenómeno, la pregunta por los criterios que definen el sostenimiento de estos procesos organizacionales se impone. Los agentes participantes del ejercicio reconocen la prevalencia de prácticas fuertemente impregnadas por el ideario neoliberal, en un sujeto artístico “meritocrático, narcisista y competitivo”, maqui-llado para aparentar lo que el sistema requiere para insertarse en el mercado y sostener su práctica. Esto es vinculado con un proceso de despolitización, en tanto los “artilugios del artista políticamente correcto” las luchas por la garantía de cuestiones básicas en el

plano del derecho laboral, la libertad creativa y de otros valores que aparecen – en el plano reflexivo – como centrales y compartidos. En este sentido, los agentes visualizan la necesidad de una mayor profesionalización del sector de la gestión cultural, pero desde un enfoque divergente al economicista. Con ello, se inscriben en una disputa abierta en el campo de la formación en gestión cultural en la región (Henze; Escribal, 2021).

Quadro 1 - Valores y dispositivos identificados

VALOR	DISPOSITIVO
Solidaridad / colectivismo	Inversión orientada al desarrollo de infraestructuras comunes / formación enfocada en el desarrollo de capacidades de trabajo en red
Adaptación al entorno digital	Formación en competencias digitales / actualización de las relaciones laborales
Inclusión de nuevos segmentos sociales a los consumos culturales	Desarrollo de políticas culturales enfocadas en la promoción del consumo / formación de audiencias
Descorporativización del sector cultural	Fortalecimiento de las capacidades estatales sobre un enfoque basado en derechos culturales / nuevos modelos de gestión cultural pública basados en la agilidad y la flexibilidad

Fonte: elaboración propia.

Habiendo contrastado los imaginarios, deseos y demandas del sector cultural platense a partir de lo manifestado por el grupo focal seleccionado, se vuelve evidente un cuestionamiento explícito a la racionalidad que guía a la dirigencia político-partidaria en la toma de decisiones tendientes al diseño e implementación de políticas culturales públicas. Se requiere del sistema político un grado de comprensión de la naturaleza del sector cultural y artístico que aún no ha desarrollado, en la percepción del grupo relevado. Al mismo tiempo, se evidencia un desacople entre el imaginario del sector sobre cómo debiera apropiarse la sociedad de sus derechos culturales, y la forma en la que ésta se comporta en relación a lo cultural. En este plano se vuelve explícita una externalización de la crítica al Estado, que aparece como un agente perpetuamente ajeno, pese a que en

innúmeros oportunidades los decisores provienen del propio campo cultural (siendo artistas consagrados, regularmente), y desde allí al sector público. De alguna manera, podría parecer que – a los ojos de quienes asumen una identidad autogestiva – el Estado siempre es un otro, que porta una cultura política ajena a la que regula el sector.



Figura 1 - Nube de palabras con tamaño según cantidad de apariciones

Fonte: elaboración propia.

CONSIDERACIONES FINALES

Este ejercicio prospectivo buscó identificar las visiones futuras predominantes entre los actores del ámbito cultural platense, con el propósito de fomentar la creatividad política desde una perspectiva de gestión cultural. Al contrastar los imaginarios, deseos y demandas del sector cultural platense, según lo expresado por el grupo focal seleccionado, se observa un persistente malestar a lo largo del tiempo en relación con la gobernanza cultural. Este malestar se atribuye a la

falta de alineación entre la dirigencia política y el sector cultural en cuanto a la conceptualización de las políticas culturales, su naturaleza y función. Además, revela limitaciones por parte del sector cultural en términos de organización e imaginación política. Esto se hace evidente al notar que la apropiación social de la agenda cultural desde una perspectiva de derechos aún está pendiente.

Los hallazgos refuerzan la necesidad de repetir ejercicios similares, tanto para profundizar en la comprensión de las transformaciones necesarias como para estimular la imaginación política de los actores del sector cultural. Lo analizado sugiere la posibilidad de adoptar enfoques metodológicos adaptados a diferentes contextos geoculturales, reconociendo las limitaciones del ejercicio por la singularidad del ecosistema cultural analizado, y la representatividad de sus agentes. El grado de recepción, participación y compromiso de los participantes respaldan la idea de que, al menos en el contexto latinoamericano, la opción lo cultural y artístico conjuga siempre motivaciones vocacionales, laborales, profesionales y activistas.

La precariedad en las relaciones laborales del sector cultural y artístico establece una brecha insalvable entre los artistas vocacionales emergentes y aquellos encumbrados por el estrellato que determina el mercado. Los resultados indican una creciente conciencia política entre los agentes sobre esto, entendido como problema. Sin embargo, la experiencia también subraya cómo las condiciones precarias de sostenibilidad económica en la producción cultural afectan la imaginación política, interfiriendo en las condiciones subjetivas para formular políticas sectoriales concretas que influyan en el futuro del campo.

En este contexto, debe destacarse la vocación política de los agentes del sector cultural platense, quienes muestran una preocupación por disputar poder de cara a la construcción del futuro. La colaboración con un ámbito académico dispuesto a integrar la construcción de conocimiento con esta búsqueda se percibe como un elemento estratégico, según lo señalado por los participantes.

Respecto al ejercicio en sí, reafirmamos la relevancia de introducir la prospectiva en el ámbito disciplinario como consecuencia natural de lo mencionado anteriormente. Si bien la elección metodológica podría no haber sido la más adecuada para alcanzar los objetivos propuestos – debido a la distancia geocultural en las condiciones del ámbito de donde se tomó la experiencia – la misma resultó fértil. No obstante, es necesario revisar los procedimientos a efecto de dinamizar la participación dentro del grupo focal, y promover así mejores resultados en el registro de la imaginación política.

Por último, y como ya se ha sugerido, llevar a cabo más exploraciones prospectivas, con una muestra más amplia y representativa, y amplificando los alcances territoriales, puede resultar provechoso.

REFERÊNCIAS

- BAYARDO, Rubens. Dos planos nacionais aos institutos setoriais da cultura na Argentina. *Revista Observatório Itaú Cultural*, São Paulo, v. 29, p. 144–153, jul./dic. 2021.
- BELL, Alice; RYAN, Marie-Laure. *Possible worlds theory and contemporary narratology*. Nebraska: University of Nebraska Press, 2019. E-book. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/j.ctv8xng0c>. Acceso en: 1 agosto 2023.
- CALADO, Pablo Mendes. *Políticas culturales: rumbo y deriva*. Estudios de casos sobre la (ex) Secretaría de Cultura de la Nación. Caseros: RGC Ediciones, 2015.
- CASTIÑEIRA DE DIOS, José Luis. Crítica de la Gestión Cultural pura. *Revista Aportes*, [s. l.], v. 23, p. 79–92, 2015.
- ESCRIBAL, Fran. *Derechos culturales: una perspectiva situada operativa*. 2017. Trabalho apresentado no 31º Congresso ALAS, Montevideo, 2017.
- FISCHER, Nele; MEHNERT, Wenzel. Building possible worlds: a speculation Based Framework to Reflect on Images of the Future. *Journal of future studies*, Taipei, v. 25, n. 3, p. 25–38, 2021. Disponible en: <https://jfsdigital.org/articles-and-essays/vol-25-no-3-march-2021/building-possible-worlds-a-speculation-based-framework-to-reflect-on-images-of-the-future/>. Acceso en: 30 marzo 2021.

- FUNTOWICZ, Silvio Oscar; RAVETZ, Jerome. Science for the post-normal age. *Futures*, [Netherlands], v. 25, n. 7, p. 739–755, 1993. Disponible en: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/001632879390022L>. Acceso en: 30 sept. 2020.
- GATTO, Ezequiel. *Futuridades: ensayos sobre política posutópica*. Rosario: Casagrande, 2018.
- HALEWOOD, Michael. Situated speculation as a constraint on thought. In: WILKIE, Alex; SAVRANSKY, Martin; ROSENGARTEN, Marsha (ed.). *Speculative research: the lure of possible futures*. London: Routledge, 2017. p. 52–63.
- HENZE, Raphaela; ESCRIBAL, Federico (ed.). *Cultural management and policy in Latin America*. New York: Routledge, 2021. (Routledge Research in the Creative and Cultural Industries).
- JOUVENEL, Hugues de. Sur la méthode prospective: un bref guide méthodologique. *Futuribles*, Paris, n. 179, p. 51–69, 1993. Disponible en: <https://www.futuribles.com/sur-la-demarche-prospective-un-bref-guide-methodol/>. Acceso en: 1 agosto 2023.
- LOW, Setha. Social sustainability: people, history, and values. In: TEUTONICO, Jeanne Marie; MATERO, Frank. *Managing change: sustainable approaches to the conservation of the built environment*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2001. p. 47–64. (Proceedings series). Disponible en: https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/books/managing_change_built_enviro.html. Acceso en: 1 agosto 2023.
- MARTIN, B. Foresight in science and technology. *Technology Analysis & Strategic Management*, [London], v. 7, n. 2, p. 139–168, 1995. Disponible en: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09537329508524202>. Acceso en: 1 agosto 2023.
- MAURO, Karina. Arte y trabajo: indagaciones en torno al trabajo artístico y cultural. *LAT: revista latinoamericana de antropología del trabajo*, Buenos Aires, v. 4, n. 8, p. 1–17, jul./sept. 2020. Disponible en: <https://ojs.ceil-conicet.gov.ar/index.php/lat/article/view/739>. Acceso en: 2 nov. 2020.
- PAQUETTE, Jonathan. From Decolonization to Postcolonial Management: Challenging Heritage Administration and Governance in New Zealand. *Public Organization Review*, [Netherlands], v. 12, n. 2, p.

127–138, 2012. Disponible en: <https://link.springer.com/article/10.1007/s11115-011-0163-6>. Acceso en: 21 enero 2021.

MARTINELL SEMPERE, Alfons. ¿Por qué los Objetivos de Desarrollo Sostenible no incorporan la cultura? *In*: SEMPERE, Alfons Martinell (coord.). *Cultura y desarrollo sostenible: aportaciones al debate sobre la dimensión cultural de la Agenda 2030*. Madrid: Red Española para el desarrollo sostenible, 2020. p. 8–15. Disponible en: <https://reds-sdsn.es/nueva-publicacion-cultura-desarrollo-sostenible/>. Acceso en: 23 sept. 2022.

SPÍNDOLA ZAGO, Octavio. Gobernanza cultural para el bienestar regional. Propuesta de intervención comunitaria para el estado de Puebla, México. *Analéctica*, Argentina, v. 5, n. 35, jul./agosto 2019. Disponible en: <https://zenodo.org/records/4014138>. Acceso en: 28 jul. 2023.

SRNICEK, Nick. *Platform capitalism*. Cambridge: Polity Press, 2017. (Serie Theory Redux).

SVAMPA, Maristella. *La sociedad excluyente: La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Taurus, 2005.

WORTMAN, Ana. El desafío de las políticas culturales en la Argentina. *en*: MATO, Daniel. (comp.). *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización 2*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2001. p. 251–267. Disponible en: <https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20100914030954/estudios2.pdf>. Acceso en: 2 agosto 2019.



UTOPIA COMO DEVIR

cultura e experimentação artística

UTOPIA AS BECOMING: CULTURE AND ARTISTIC EXPERIMENTATION

Naiene Sanchez Silva¹
Lúcia Maciel Barbosa de Oliveira²

-
- 1 Doutoranda do Programa de Ciência da Informação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (PPGCI/ECA-USP). Possui graduação em Jornalismo pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, especialização em Gestão Cultural pela Cátedra de Girona/Observatório Itaú Cultural e é mestra em Ciência da Informação pela ECA/USP. E-mail: ssnaiene@gmail.com
 - 2 Docente e pesquisadora no Departamento de Informação e Cultura da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação (PPGCI/ECA-USP). E-mail: mbol.lucia@gmail.com

RESUMO:

O artigo aborda os distintos usos e entendimentos atribuídos à ideia de utopia. As reflexões críticas ao longo do texto serão sustentadas por pensadores como Marilena Chauí, Darcy Ribeiro, Antonio Gramsci, Edouard Glissant, dentre outros. Ao final, é feita uma análise sobre a relação entre a ideia de utopia, alteridade e política cultural a partir da experimentação artística na obra de Zé Celso.

Palavras-chave: utopia; imaginário utópico; cultura; experimentação artística.

ABSTRACT:

This article addresses the different uses and understandings attributed to the idea of utopia. The critical reflections throughout the text will be supported by thinkers such as Marilena Chauí, Darcy Ribeiro, Antonio Gramsci, Edouard Glissant, among others. In the end, an analysis is made of the relationship between the idea of utopia, otherness and cultural politics based on artistic experimentation in the work of Zé Celso.

Keywords: utopia; utopian imaginary; culture; artistic experimentation.

“Vida sem utopia, não entendo que exista”.
Caetano Veloso (Um Comunista, 2014, 4 min 22 s).

O RENASCIMENTO DO SENTIDO DA IMAGINAÇÃO UTÓPICA

Sobre os usos e entendimentos da palavra utopia, Chauí (2008) expõe que o termo apareceu pela primeira vez como gênero literário no ano de 1516 – momento em que Thomas More publicou a obra *Utopia* (em grego, *óu* significa “não” e *tópios*, “lugar”).

Como gênero literário, o termo utopia passou a ser usado para classificar narrativas anteriores ao século XVI – como, por exemplo, obras originadas no período da Antiguidade grega.

Vale dizer que na obra ficcional de More há uma ilha chamada “Utopia”, na qual impera o convívio harmonioso entre as pessoas. A ilha, regulada pelos princípios da jurisprudência e do bem comum, centra-se no valor do humanismo. O desenrolar da ficção indica que a existência de Utopia prevê que toda convivência social deve ser subordinada à lei. Sobretudo, para que o *modus operandi* da ilha seja bem-sucedido, as leis devem ser justas e, igualmente, capazes de conduzir a todos ao estado de felicidade e satisfação.

O contexto social vivenciado por More justifica o fato de a jurisprudência e a política serem chaves indispensáveis para o imaginário utópico.

Vivendo em uma Grã-Bretanha sacudida pelos tumultos da Reforma protestante e da Contra-Reforma católica, das lutas políticas e religiosas de facções que se digladiam no Parlamento e campos de batalha, no período do surgimento da monarquia absoluta dos Tudors, ou de Henrique VIII, que prefere a adulação, a corrupção e a mentira em vez da prudência e da verdade. Thomas More inventa uma sociedade ideal, na qual reinam a liberdade e a igualdade, a paz e a ordem, a justiça e a lei (Chauí, 2020, p. 9).

Fato é que o advento da utopia, circunscrito à corrente de pensamento renascentista, centrou-se no valor do humanismo – a saber, valor que exalta a capacidade humana de discernir e, igualmente, de intervir na natureza. A origem do termo localiza-se, portanto, em um contexto cultural europeu que privilegiava o desenvolvimento da razão (Chauí, 2008).

Publicada em 1626, a obra *Nova Atlântida*, de Francis Bacon, pode ser considerada, de certo modo, uma espécie de inspiração para que o sentido atribuído ao termo “utopia” – ainda fiel ao valor do humanismo – fosse atualizado.

Ao incorporar o avanço tecnológico ao imaginário utópico, Francis Bacon contribuiu para a criação daquilo que conhecemos hoje como o gênero literário da ficção científica.

Sobre as nuances que diferenciam os gêneros literários correlatos, pode-se destacar que na ficção científica “[...] as máquinas farão todo trabalho, deixando aos homens o tempo para cultivar o espírito e o corpo; a natureza estará completamente dominada [...]” (Chauí, 2008, p. 11). Além disso, nessa proposta literária, a padronização dos gostos, dos hábitos e dos desejos aproximam os seres humanos das máquinas.

Ambos os gêneros literários levam em consideração que o projeto utópico será alcançado por intermédio do progresso da razão.

Constata-se, assim, que nos séculos XVI e XVII, o termo “utopia” centra-se na razão como uma competência humana indispensável para a invenção de métodos destinados ao domínio da natureza, ou ainda à invenção de máquinas que servirão para aumentar a qualidade de vida dos seres humanos.

Mais adiante na história, no século XIX, a utopia foi “[...] deduzida de teorias sociais e científicas, sua chegada é tida como inevitável porque a marcha da história e do conhecimento de suas leis universais garantem que ela se realizará” (Chauí, 2008, p. 11). É nesse contexto que surgem as utopias políticas. Tal constatação não desvalida a presença do tema da política nas obras de More ou Bacon; contudo, a partir do século XIX, conciliar ciência e utopia torna-se o mote para galgar o desmonte do capitalismo.

Importante destacar que ambos os formuladores da teoria socialista – Karl Marx e Friedrich Engels – tinham ressalvas quanto ao sentido atribuído à relação entre o termo “utopia” e socialismo. Para entender a crítica feita à ideia de utopia nesse contexto, é necessário dizer que Marx e Engels instauram uma oposição entre socialismo utópico e científico. Para esses pensadores, se por um lado “[...] o socialismo utópico é uma sabedoria afetiva e parcial, expressão do imaginário dos oprimidos [...]” (Chauí, 2008, p. 11); por outro lado, o socialismo científico situa-se no campo da prática, trata-se do momento no qual a classe trabalhadora se reconhece como tal.

Diferentemente do socialismo utópico que “ergue-se contra o sofrimento dos humilhados e oprimidos”, o socialismo científico configurava-se como a possibilidade de conhecer as reais “[...] causas materiais (econômicas e sociais) da humilhação e da opressão” (Chauí, 2008, p. 11). O socialismo científico distancia-se de qualquer tipo de possibilidade utópica, ideológica ou doutrinária, mas “[...] valoriza na utopia seu caráter antecipador de um saber concreto sobre o social e seu caráter prefigurador da sociedade nova” (Chauí, 2008, p. 12). Por um lado, a posição de Marx e Engels sinaliza que, ao imaginar o futuro, desviamos nossa atenção da desigualdade e das lutas que

constituem a realidade. Por outro lado, a invenção de uma narrativa futura é, por vezes, capaz de prever modelos sociais baseados na consciência das consequências causadas pelas ações realizadas no presente. Como já foi demonstrado por pensadores de distintas disciplinas, há forças que trabalham pelo apagamento do passado. A banalização da consciência histórica e social pode ser feita a partir da promessa de garantia de um futuro melhor. A manipulação dos nossos desejos pode determinar metas e objetivos que convergem para agirmos de modo a idealizarmos e nos empenharmos para a construção de um tipo específico, ou ainda condicionado, de futuro. Daí então, pode-se dizer que nem toda produção da imaginação utópica resulta na tomada de consciência ou na conquista de um modo de convivência próspero, sustentável e harmonioso entre os seres humanos. O projeto utópico, por vezes ancorado em uma questionável ideologia, pode, inclusive, prejudicar o convívio entre os seres humanos e acirrar as desigualdades sociais.

Todavia, Darcy Ribeiro sugere que o exercício de imaginar o futuro pode contribuir para a tomada de consciência do presente – a saber, levando em consideração a perspectiva do antropólogo, a imaginação utópica pode ampliar nossa capacidade de análise sobre nossas subjetividades e, igualmente, sobre as condições históricas e sociais que influenciam nossas vidas. Imaginar o futuro configura-se, assim, como um caminho para nos apropriarmos do passado e agirmos no presente.

Defensor de um projeto utópico para o Brasil, o antropólogo Darcy Ribeiro explica que o termo utopia possui dois componentes principais: o primeiro é satisfazer as necessidades básicas das pessoas; o segundo é estimular o sonho e a criatividade, para que possamos inventar um novo futuro³.

A proposta de Darcy Ribeiro nos faz pensar que inventar um futuro para o Brasil exige da imaginação um tipo de consciência capaz de levar em consideração os desvios incontornáveis que, para muitas pessoas, parecem ter ficado no passado, mas que reverberam como

.....
3 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nNzvlQmsaN4>.

violências e injustiças no presente. Além disso, a fala do antropólogo incita-nos a pensar que inventar um novo futuro depende de nossa capacidade de transformar a cultura no presente⁴.

Darcy Ribeiro lembra-nos que os povos colonizados foram impedidos de sonhar, tiveram que moldar seus desejos, reprimir seus ritos e transformar seus hábitos; os sobreviventes tiveram que simular um modo de vida avesso ao que conheciam. Deparar-se com uma realidade utópica na qual as pessoas viviam em harmonia com a natureza, desconheciam o sentido de propriedade privada e a lógica predatória e extrativista que regulava o capitalismo, despertou o comportamento violento dos exploradores europeus, levou ao apagamento cultural dos povos originários e ao genocídio dos indígenas. As colônias tornaram-se terreno de experimentação das aventuras exploratórias que visavam a concretização dos objetivos dos colonizadores, das vontades e dos caprichos despertados pelo acúmulo desenfreado de riqueza e poder.

Segundo Teixeira Coelho, a chegada dos europeus ao continente americano marca o que se entende hoje por imaginação utópica ocidental. Nesse momento, a tradição europeia deparou-se com o que se esperava do paraíso – comum a uma vasta gama de diferentes religiões. O pensador afirma que “o próprio Thomas More, com sua *Utopia* exemplar e desencadeadora de toda uma corrente, talvez não tivesse chegado a escrevê-la se não tivesse havido as grandes viagens marítimas ao final do século XV” (Coelho, 1982, p. 70).

Levando em consideração o que se entende por imaginação utópica e o projeto de destruição colocado em prática pelos colonizadores, surgem as seguintes questões: conseguimos sobreviver às utopias? Caso não sejam úteis ou ameacem os grupos hegemônicos, as utopias estão condenadas à destruição?

Para Darcy Ribeiro, sempre tiveram sonhos para nós desde a colonização do Brasil. Sendo assim, para ele, inventar um projeto próprio

4 Este tipo de reflexão pode ser útil para compreendermos que mesmo uma dura crítica à utopia pode conter um elogio relativo a seu caráter prefigurador.

para o Brasil não é almejar um futuro que corresponda ao presente europeu ou norte-americano. A imaginação utópica tem o potencial de alavancar e colocar em prática um projeto que dê garantias aos mais afetados pela luta de classes. Sem utopia não há mudança social. Sobretudo, o pensador não deixa de mencionar que a população de nosso país merece e tem o direito de sonhar. Ousar inventar o futuro, na bela formulação de Felwine Sarr.

A fala de Darcy Ribeiro nos faz refletir sobre a questão da utopia como direito. O direito à utopia diz respeito ao poder de escolha sobre as possíveis utopias que as pessoas desejam ou não aderir. Sobretudo, pela perspectiva de Darcy Ribeiro, o direito à utopia garante a transformação do presente. No entanto, o direito à imaginação utópica parece ser privilégio de poucos em um país como o Brasil.

Por um lado, Darcy Ribeiro destaca que o termo utopia se relaciona com a ideia de transformar o mundo para melhorar a vida dos seres humanos. Por outro lado, faz-nos pensar que estamos todos imbricados no desenho de um país e de um mundo futuro, mas que nem todos estão habilitados a transformar, ou ainda, imaginar o que será do país em que vivemos.

Ao fim e ao cabo, destacamos que, para o antropólogo, projetos que são desenhados para manter as desigualdades sociais não podem ser chamados de utopia. De acordo com Darcy Ribeiro, no contexto brasileiro, a utopia está na mescla, nas hibridações, na mestiçagem que caracteriza o contexto sociopolítico do país. As características naturais do Brasil, a diversidade de flora e da fauna são qualidades que fortalecem as utopias. Ademais, o modo como os povos originários se organizam é outro fator que contribui para compreender a utopia brasileira em chave positiva. Sob essa perspectiva, a utopia está na garantia de direitos básicos, como o direito à escola para todas as crianças, a garantia ao alimento, à saúde e ao emprego.

Fato é que a imaginação utópica – como ideal promissor de futuro, capaz de superar as limitações de um presente que pode ser transformado em algo melhor – é inerente aos seres humanos. E, nesse

sentido, não se pode descartar a existência de forças conservadoras que atuam para censurar a imaginação utópica (Coelho, 1982).

O exercício de imaginação posto pela utopia não traz consigo garantia de realização ou aplicabilidade, “no entanto, o discurso utópico pode inspirar ações ou uma utopia praticada, que assume o risco da história, mas com a finalidade de alcançar o fim da história ou do tempo e atingir a perenidade” (Chauí, 2008, p. 8).

Em suma, a presença da imaginação utópica afirma que há espaço para desejar uma outra realidade, sinalizando, assim, que é razoável indignar-se com as injustiças, dores e angústias que podem ser associadas a um recorte social específico. A imaginação utópica permite-nos refutar o presente, sua tônica é a busca pelo novo, pela superação dos infortúnios que assolam a realidade e pela manutenção da suposta harmonia que o cenário imaginado pode oferecer. Privilegia-se o oposto daquilo que estamos vivendo para, então, validar o contrário dos valores que orientam a atual convivência que estabelecemos com os demais seres humanos e com a natureza. O avesso do hegemônico é, nesse sentido, a referência a ser seguida.

O direito à utopia garante-nos, dentre outras coisas, imaginar uma realidade fundada na novidade da diferença do outro. Sob a égide dessa lógica, o exercício da imaginação no escopo da utopia deveria prever o “[...] encontro com a alteridade absoluta” (Chauí, 2008, p. 7).

A UTOPIA E O “NOVO”

Ao refletir sobre o sentido de utopia nos defrontamos com o tema do “novo”, isto é, do ineditismo. Na esteira desse pensamento, as utopias são possíveis a partir da oposição que se faz à realidade, fogem do óbvio, desviam do hábito, são sinônimos de criatividade e conseqüentemente de liberdade. Ao serem inventadas, as utopias nos convidam para um novo amanhã, nos lançam adiante, forçam a imaginação, estão prontas para acolher o desconhecido, dependem da inventividade de quem as concebe.

Contudo, no âmbito da cultura, o que se entende por “novo” é uma questão que merece cautela para que a complexidade do termo não seja banalizada. Tanto é assim que a história nos ensina que a cultura não deve se afirmar como imposição de novos padrões políticos, religiosos, econômicos, jurídicos, dentre outros. Um modelo cultural – no mínimo perverso – se constitui quando um novo referencial nos é imposto; isto é, quando escolhem por nós quais valores devem nos orientar, quando nos dizem o que é belo, feio, justo, injusto, verdadeiro ou falso.

A invenção de um novo futuro depende da maneira como lidamos com a cultura no presente. Igualmente, o sentido atribuído à cultura influencia o modo como as utopias são imaginadas. Inventar um novo futuro pode, nesses moldes, configurar-se como um exercício de imaginação com distintos graus de consciência histórica e social. Um possível significado sobre o conceito de cultura pela perspectiva do “novo” pode ser identificado na obra de Antonio Gramsci. O filósofo escreve sobre a transformação da cultura pela classe trabalhadora e, nessa mesma direção, busca definir o que seria uma nova cultura. Para Gramsci, a ideia de inovação possui uma conexão inseparável com o passado. Sob essa ótica, a inovação é um termo que deve ser problematizado, uma vez que somos o resultado de uma ampla, diversa e não tão jovem história. O novo depende da consciência crítica que se estabelece com o passado. Fruto de investimentos e descobertas que ocorreram ao longo dos anos, a ideia de inovação, se observada nesse contexto, não deve ser atribuída a uma determinada pessoa ou a um evento específico.

A ideia de cultura em Gramsci nos faz lembrar das problematizações endereçadas à questão da autoria, uma vez que qualquer tipo de descoberta é, segundo esse pensador, fruto de uma construção histórica. Logo, uma nova cultura depende do despertar crítico das pessoas. Para o pensador, essa condição antecede a descoberta de novas ideias: a conscientização das massas está na frente da ideia de inovação.

De acordo com o 11º caderno de *Memórias do cárcere*, Gramsci (1999, p. 65–96) explica que

criar uma nova cultura não significa apenas fazer individualmente descobertas ‘originais’; significa também, e sobretudo, difundir criticamente verdades já descobertas, ‘socializá-las’ por assim dizer; e, portanto, transformá-las em base de ações vitais, em elemento de coordenação e de ordem intelectual e moral.

Assim como a história, a cultura “[...] se cria como um processo pelo qual o novo se nutre da tradição e produz o novo conhecimento”, o qual “se renova e se transforma na medida em que se renova e se transforma a vida na luta entre as forças em presença” (Schlesener, 2013, p. 4). Sinônimo do despertar crítico, “a cultura apresenta-se, pois, como saber que se produz na ação, por meio da qual o pensar se cria e transforma” (Schlesener, 2013, p. 3).

A cultura, como despertar crítico, destaca-se como espaço do conflito, convida-nos a pensar o mundo a partir de diferentes vozes e ideias, isto é, significa privilegiar um ambiente em que a tônica é a constante revisão, atualização e problematização dos valores dominantes e padrões consolidados. Trata-se de entender a cultura como um constante projeto de ampliação da consciência humana. O novo é, nesses termos, algo intrínseco à cultura.

Como um ato consciente, a cultura funciona como possibilidade de construção ininterrupta e coletiva de valores, símbolos e ideias. Assim como o novo, a transformação é parte constitutiva da cultura. De acordo com Gramsci (1999, p. 94–95), “criticar a própria concepção do mundo, portanto, significa torná-la unitária e coerente e elevá-la até o ponto atingido pelo pensamento mundial mais evoluído”. Na esteira desse pensamento, “não se pode separar a filosofia da história da filosofia; nem a cultura da história da cultura” (Gramsci, 1999, p. 94–95).

Gramsci sugere que um determinado grupo pode superar “[...] seus interesses econômicos–corporativos imediatos [...]” (Coutinho, 2011,

p. 110) por intermédio da experiência catártica. Quando isso ocorre, atinge-se uma “[...] dimensão universal [...]” (Coutinho, 2011, p. 10); isto é, torna-se possível a elaboração de uma pauta comum, capaz de despertar a consciência histórica dos indivíduos.

A catarse – aqui entendida como a experiência artística que pode levar o espectador da obra trágica a expurgar seus sentimentos – é um termo aristotélico usado por Gramsci para defender sua tese sobre a relevância da emancipação do sujeito da dominação econômica. Ao valer-se do conceito de catarse e aplicá-lo em sua obra, o filósofo sugere que na experiência catártica a esfera do particular, isto é, o que pode ser resumido em termos estritamente econômicos, alcança um estado ético em que o universal passa a significar a prática política entendida em seu sentido amplo.

Para Gramsci, toda prática humana pode ser submetida à experiência da catarse, isto é, pode sujeitar-se à passagem do particular para o universal. Carlos Nelson Coutinho (2011, p. 124) explica que o “conceito de catarse ocupa certamente um posto central na ontologia social de Gramsci”, isso significa que “[...] o ser social é constituído por uma relação sempre mutável de particular e universal, de objetivo e subjetivo, de necessidade e liberdade” (Coutinho, 2011, p. 124).

Se observada pela perspectiva da catarse, a cultura viabiliza uma experiência universal que se relaciona com a tomada de consciência, destacando-se como meio para a construção de uma pauta comum. A visão gramsciana serve para pensarmos a cultura como possibilidade de tomada de consciência, tornando possível, assim, uma reorganização da sociedade. A cultura, como tomada de consciência, anuncia um novo modelo de sociedade e serve de canal para criar condições para nos libertarmos de possíveis dispositivos de dominação.

A fim de compreender o que se pode esperar de uma nova cultura, Gramsci reflete sobre o tema da arte. Empenha-se, então, em identificar as obras artísticas que acompanham o *cânon*; ele acredita que o *cânon* faz parte de um caldeirão composto por outras obras de menor

valor artístico. Pouco valor artístico não significa pouco valor cultural; esse último se revela “quando expressa o modo de vida de setores significativos da sociedade” (Frederico, 2016, p. 29). Gramsci não está interessado em lutar “por uma nova arte”, mas por uma “nova cultura capaz de reconciliar os artistas com o povo” (Frederico, 2016, p. 29).

“NOSSAS BARCAS ESTÃO ABERTAS PARA TODOS AS NAVEGARMOS”⁵: EXPERIMENTAÇÃO ARTÍSTICA

E UTOPIA

A figuração de outros futuros ancora o pensamento de Edouard Glissant, escultor de relações e escritor das relações, que compõe um livro poético no diálogo com Hans Obrist, intitulado *Conversas do arquipélago*. Para ele, nascido na Martinica, uma das tantas ilhas a compor o Arquipélago das Antilhas, a interdependência e a diferença coexistem no arquipélago, compondo zonas de contato em permanente dinâmica que se abrem para o imprevisível e para o diverso em constante devir. O arquipélago permite começar a entender e a resolver as contradições do mundo. Os encontros, potencializadores de relações, são eixo estruturante das reflexões de Glissant. Pensar pelo arquipélago em um mundo em que tudo está imbricado possibilita pensar o eu e o outro na perspectiva de uma alteridade radical, abrindo novos caminhos:

Os continentes nos oprimem. Eles são largos e suntuosos. Os arquipélagos possuem a propriedade de difratar, eles produzem diversidade e expansividade, são espaços de relação que admitem todas as incontáveis particularidades do real. Estar em harmonia com o mundo por meio dos arquipélagos significa habitar essa difração e, ao mesmo tempo, unir litorais e aproximar horizontes. Eles abrem caminho para um mar de errâncias: para a ambiguidade, a fragilidade, a deriva [...] (Glissant; Obrist, 2023, p. 22).

.....
5 Edouard Glissant, *Poética da relação*.

A experimentação, expressa no pensamento arquipélago de Glissant, sustenta-se na contaminação das relações em um mundo marcado pelos efeitos da colonização e o necessário protagonismo dos que sofreram tais efeitos para a compreensão de sua própria experiência. Daí para a criação de perspectivas de (re)imaginação e reinvenção do mundo em outra chave.

Em oposição à força do processo de globalização – que reduz e diminui as sociedades, padroniza e dilui, como máquina a operar de cima para baixo –, Glissant sustenta a ideia de globalidade, que produz diferenças capazes de dar origem ao novo. Uma sociedade mundial é a força que se faz necessária no combate à globalização, avessa, portanto, a qualquer isolamento, defende ele. Subjaz a ideia de que é no estabelecimento de relações que há saída para o processo avassalador da globalização. Toda identidade se desdobra numa relação com o outro. “Eu posso me transformar ao me relacionar com o outro, sem com isso perder ou diluir minha identidade” (Glissant; Obrist, 2023, p. 49). No emaranhamento de fios diversos, as oposições binárias se anulam e as combinações imprevisíveis, que tornam audível a multiplicidade de vozes advindas de toda parte, florescem. Globalidade a compor o Todo-o-Mundo, no qual, defende Glissant, todas as culturas têm a possibilidade de entrar em contato umas com as outras, influenciar umas às outras. A luta local está necessariamente vinculada à ideia de “um mundo em que caibam vários mundos”, máxima zapatista, que para ele se constitui em emblema da luta por reconhecimento ancorada na diversidade, na crioulização, meio pelo qual várias culturas distintas entram em contato umas com as outras em determinado lugar do mundo. O resultado é inesperado, completamente imprevisível. “A crioulização não é um estado de identidade. É um processo que nunca cessa” (Glissant; Obrist, 2023, p.27).

Na relação entre a ancoragem em um lugar e a abertura para o mundo, a figuração de outros mundos é possível. Só conseguimos entender o mundo partindo de um lugar concreto e abrindo-nos para as coisas do mundo: “podemos partir desse lugarzinho real localizado em um

arquipélago, um pequeno arquipélago do mundo, e dali viver a vida do mundo, em seu aspecto global” (Glissant; Obrist, 2023, p. 78). A partir das reflexões anteriores é possível apreender a ideia de utopia como a que nos oferece algo novo e imprevisível e, ao mesmo tempo, não almeja “futuros resplandecentes e amanhã gloriosos”. Note-se a partir do diálogo entre Glissant e Obrist (2023, p. 59):

EG: Somos todos jovens diante do mundo. E essa juventude é a capacidade de sentir todos os fluxos do mundo misturados, mesclados, de uma forma completamente inesperada – e totalmente inextricável. Utopia é a força para sentir isso.

HUO: Muito bonito isso. A utopia é um sentimento: a habilidade de sentir que tudo está entrelaçado.

EG: Ainda assim, não podemos ter uma definição de utopia. Isso porque, pela primeira vez na história, o mundo não é um sonho, não há um projeto de mundo. O mundo é um sofrimento, um sofrimento por tudo. Um sofrimento que é de todos nós. Estamos todos no mesmo mundo, descendentes de colonizadores, descendentes de senhores, descendentes de escravizados, estamos todos neste Todo-o-Mundo, neste exato momento – e nenhum de nós está salvaguardado dele. Dessa forma, temos o dever de tentar lidar com nosso sofrimento – e de imaginar no que esse sofrimento pode se transformar: arte, justiça, liberdade.

A utopia, nesse sentido, é o que nos falta no mundo, bem como nos falta uma imagem para ela. Ela nos oferece algo novo e imprevisível e pressupõe que aceitemos a ideia de mudança. Perceber, intuir e sentir essa mudança a operar no mundo é o que nos fará alcançar a utopia. Tal abertura para o devir, que se constrói coletivamente, constitui o sentido de utopia.

A utopia, propõe Glissant, é uma necessidade infundável e, como tal, torna-se uma urgência que liberta. É uma totalidade sem um modelo,

sem a ideia de que aquilo que fazemos é absoluto e vale para todos, perspectiva nociva e excludente. Portanto, sem imposição, mas como construção provisória e dinâmica.

Glissant nos sugere a utopia como força de invenção de um povo ausente, um povo que falta, que é capaz de se mover pela fluidez de sua identidade e da interação com os outros, que em sua diferença projeta novos devires. Os batutos, povo da África criado por Glissant em *Sartorius*, não querem existir como povo, mas como exemplo de multiplicidade. Sua identidade provém da constante troca com o outro. Ademais, cabe ressaltar que:

Nem sempre a natureza desses encontros é de convergência e harmonia, mas Glissant ajuda a perceber que mesmo grupos conflitantes transformam-se mutuamente, e de forma particularmente profunda e indelével. Valorizar a relação, portanto, não implica idealizar um mundo sem diferenças, mas defender o direito à opacidade, à multiplicidade e à transformação, em um movimento que passa pela demolição dos preceitos de pureza e originalidade que pretensiosamente justificaram o colonialismo (São Paulo, 2021, p. 243).

Utopia e pensamento do tremor constituem um binômio inextricável perante a imprevisibilidade do mundo em que vivemos. “O pensamento do tremor é o sentimento instintivo que nos leva a recusar quaisquer categorias de pensamento fixo ou imperativo” (Glissant; Obrist, 2023, p. 102). Permite que estejamos em contato com o mundo e com os povos do mundo em experimentação, sem fixidez em um sistema de pensamento, sem rigidez na defesa de uma identidade rígida. “É possível transformar-se sem se diluir”, defende Glissant.

Pensamento do tremor, pensamento arquipélago. Vetores que ampliam, que celebram a diversidade, que buscam novas formas de relação. Um pensamento que treme porque “busca o estágio da utopia no qual todas as culturas do mundo, todas as imaginações

do mundo, podem se encontrar e se entender mutuamente, sem se desvanecer ou se perder” (Glissant; Obrist, 2023, p. 116). Pensamento que amplia a conversa do mundo, que nos oferece algo novo e imprevisível que pode gerar acontecimentos, esses momentos de suspensão que permitem que outras potencialidades habitem, que instauram descontinuidades, novas situações preñes de mudança.

Isabelle Stengers (2018, p. 452), em *A proposição cosmopolítica*, destaca como existem inúmeros tipos de utopia, algumas das quais incitam a se dirigir ao mundo com outras questões, gerar acontecimentos operadores de transformação.

Na perspectiva de Franco Berardi (2019, p. 84), em *Depois do futuro*, a utopia é a “libertação de um possível que atualmente é impossibilitado de se expressar pela constituição necessitante (mas não necessária) do mundo”.

A proposta de Celso Furtado (2012, p. 41) talvez seja a que mais se aproxima de uma política cultural pensada a partir da perspectiva utópica. Lê-se:

A política cultural que se limita a facilitar o consumo de bens culturais tende a ser inibitória de atividades criativas e a impor barreiras à inovação. Em nossa época de intensa comercialização de todas as dimensões da vida social, o objetivo central de uma política cultural deveria ser a liberação das forças criativas da sociedade. Não se trata de monitorar a atividade criativa e sim abrir espaço para que ela floresça. [...] Trata-se, em síntese, de defender a liberdade de criar, certamente a mais vigiada e coitada de todas as formas de liberdade. Portanto, uma verdadeira política cultural terá de ser conquistada e preservada pelo esforço e vigilância daqueles que creem no gênio criativo de nossa cultura.

Teixeira Coelho, em *Arte e utopia*, escreve sobre o teatro, a loucura poética do teatro, no sentido do acontecer que instaura uma ação

ritual, dionisíaca, e realiza a utopia em sentido largo. Teatro épico cuja ambição poética deixa que o teatro aconteça, cria acontecimento no ato de se revelar.

O teatro de Zé Celso surge como configuração da poética do teatro, movida pela utopia. Oficina/Uzyna/Uzona: a mudança de nome não é trivial, mas reveladora do percurso de experimentação, ousadia e liberdade que o move⁶. “A u-zona sabe onde fica sua utopia”, destaca Teixeira Coelho (1987, p. 167).

A IMAGINAÇÃO UTÓPICA E O OFICINA

A sobrevivência do Oficina ancora-se na resistência dos vínculos selados pelas lutas e pela paixão que move os artistas que ali atuam. Baseados na liberdade proveniente do exercício da arte, os artistas, liderados por Zé Celso, inventaram e seguem inventando suas próprias regras de convívio, fazendo do Oficina um espaço que privilegia a atividade criativa e a cooperação.

Zé Celso fundou o Oficina, no ano de 1958, junto a outros estudantes da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (FDUSP), tais como: Renato Borghi, Amir Haddad e Carlos Queiroz Telles. Artistas cuja herança artística contribuiu para desafiar cenários autoritários do passado. Trata-se de contribuições artísticas cujo engajamento da obra nos mantém vigilantes no presente e inspiram um desenho de futuro consciente e harmonioso entre os seres humanos.

A primeira sede do Teatro Oficina foi no bairro do Bixiga (região central de São Paulo), no Teatro dos Novos Comediantes. Posteriormente, a companhia teatral passou a exercer suas atividades dentro do Teatro de Arena. Durante esse período, duas montagens legitimam o compromisso político do Teatro Oficina. Lê-se:

6 No ano de 1994 é fundado o Teatro Oficina Uzyna Uzona, projeto arquitetônico assinado por Lina Bo Bardi e Edson Elito. No ano de 2015 foi considerado pelo *The Guardian* o melhor teatro do mundo. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/dec/11/the-10-best-theatres-architecture-epidaurus-radio-city-music-hall>.

[...] após um período de acolhimento no Teatro de Arena, aproximaram-se dos campos da política e da crítica ao comportamento por meio de peças como *Pequenos burgueses* (1963), de Máximo Gorki, censurada no ano seguinte, quando o Brasil mergulhou na ditadura militar. A histórica montagem de *O rei da vela* (1967), também encenada por Zé Celso, marcou a reabertura do teatro após um incêndio. [...] O espírito e o pensamento do escritor modernista Oswald de Andrade compõem em tudo que o Oficina levou à cena doravante (Santos, 2022).

No ano 1974, Zé Celso foi preso e torturado pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS). O exílio em Portugal rendeu apresentações de obras teatrais e uma produção audiovisual crítica ao salazarismo intitulada *O parto* (1975).

Zé Celso valeu-se esteticamente da tropicália dos anos 1960, suas peças centram-se na brasilidade, não omitem a predileção pela cultura popular – as montagens do *Rei da vela* (1967) e *Os sertões* (2002) comprovam essa percepção. O fazer artístico do Oficina consagrou como território de resistência política e artística. Sempre fiel a seus propósitos, o Oficina destaca-se pelo seu legado de posicionamento político, combativo, poético e antimercadológico.

Importante destacar que o engajamento político do Oficina revela a possibilidade de um projeto utópico-artístico comprometido com consciência social e desejo de mudança cultural. O Oficina cria condições para sonhar, desejar e, a partir de então, projetar futuros e transformar aquilo que é passível de crítica no presente.

Engajamento e criatividade são, portanto, marcas do legado artístico de Zé Celso. A obra do multiartista é a prova de que confiar no potencial criativo da nossa cultura pode fortalecer modelos de convívio que levam em consideração a questão da utopia e, sobretudo, da alteridade.

Nos termos de Glissant, Zé Celso é movido pelo pensamento do tremor, abertura para a invenção e a experimentação, recusa de

quaisquer categorias de pensamento fixo ou imperativo. Nas palavras de Zé Celso: “o Oficina sempre teve muito mais um encanto com a aventura, com não perder a vontade de experimentar [...] Isso é fundamental, porque é coisa de criação – a transa de experimentar a vida” (Corrêa, 1998, p. 318). Relaciona-se também com o pensamento arquipélago: do território do Bixiga, expande-se para o devir mundo, para Todo-o-Mundo. Ritos no Teatro Terreiro.

A experiência artística, por intermédio do rito, permite que nos percebamos a partir do outro, isto é, a arte pode nos conduzir ao exercício da alteridade no encontro de um outro corpo e, assim, despertamos para uma outra percepção do mundo. A arte é um tipo de experiência que possibilita sentir e pensar como o outro, mesmo em sua ausência.

Na experiência artística, o artista pode me invadir a ponto de eu não distinguir mais quais são minhas ideias e quais são as ideias dele. Os valores, as diferenças, as ideias não se escondem, ao contrário, todos os elementos se expõem. Trata-se de uma experiência baseada no princípio da alteridade e, conseqüentemente, da consciência do outro. O tratamento dado ao conceito de alteridade, nesse contexto, pode ser entendido do seguinte modo: “vejo o que ele vê. Reconheço que meu mundo sensível é também o dele, pois assisto à sua visão: ‘meu’ verde passa nele e o ‘seu’ em mim — experiência iminente que vejo na tomada do espetáculo por seus olhos” (Merleau-Ponty, 1999, p. 276). De acordo com Merleau-Ponty, a arte faz visível o invisível e, sobretudo, a experiência artística, por intermédio de sua capacidade de fazer do corpo (dos sentidos) uma fonte de conhecimento, destaca-se como meio para a construção de uma realidade na qual não há fronteiras entre o “eu” e o “outro”. Nesse sentido, vemos, e o outro nos vê. Ou ainda, o olhar do outro nos localiza no mundo e nos faz ver que existimos a partir dele. A experiência artística opera em complementaridade com o outro.

Ao mesmo tempo que Zé Celso marcou o passado, escrevendo a história do teatro brasileiro, ele é futuro porque sempre se fará

presente. Seu teatro-ritual possibilita a travessia no tempo, o encontro entre ausências, o despertar de si a partir da relação com o outro e, especialmente, o reinventar-se a si mesmo.

O teatro de Zé Celso coloca em prática “o encontro com a alteridade absoluta” (Chauí, 2008, p. 7), tal como Chauí acredita ser o princípio da imaginação utópica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As utopias estão nos interstícios, configuram-se como lugares inventados, sua localização é no ínterim, são pensadas no presente e ao mesmo tempo projetam o futuro. Por vezes, as utopias são conquistadas a duras penas, são as lutas que podem garanti-las. As utopias são surpreendentes porque podem revelar limites sociais e históricos; ao mesmo tempo, são um risco porque podem ofuscar nossa percepção sobre a realidade.

A experiência teatral propiciada pelo teatro de Zé Celso revela-se no encontro com o outro, configurando a presentificação do ausente, o cruzamento de tempos, uma reunião entre desconhecidos; evoca ancestralidades distintas e diversas que são capazes de sonhar juntas, imaginar e desejar um futuro comum.

A experiência artística que acontece no teatro de Zé Celso é tomada de consciência sobre a responsabilidade da construção coletiva de uma dramaturgia utópica capaz de inventar e presentificar corpos ausentes para que, assim, a imaginação ultrapasse as fronteiras entre passado, presente e futuro.

REFERÊNCIAS

BERARDI, Franco. *Depois do futuro*. São Paulo: UBU, 2019.

CHAUÍ, Marilena. Notas sobre Utopia. *Ciência e Cultura*, São Paulo, v. 60, n. 1, p. 7-12, jul. 2008. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252008000500003. Acesso em: 2 mar. 2024.

- COELHO, José Teixeira. *Arte e Utopia: arte de nenhuma parte*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- COELHO, José Teixeira. *O que é utopia*. São Paulo: Brasiliense, 1982. (Coleção Primeiros Passos).
- CORRÊA, Zé Celso Martinez. *Primeiro Ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- COUTINHO, Carlos Nelson. *De Rousseau a Gramsci: ensaios de teoria política*. São Paulo: Boitempo, 2011.
- FRASER, Nancy. *O velho está morrendo e o novo não pode nascer*. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.
- FREDERICO, Celso. *Ensaio sobre marxismo e cultura*. Rio de Janeiro: Mórula, 2016. (Coleção Contra a Corrente, v. 1).
- FURTADO, Celso. *Ensaio sobre cultura e o Ministério da Cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. (Coleção Arquivos Celso Furtado, v. 5).
- GLISSANT, Édouard; OBRIST, Hans Ulrich. *Conversas do Arquipélago*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2023.
- GLISSANT, Édouard. *Poética da Relação*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- GRAMSCI, Antônio. *Cadernos do cárcere: introdução ao estudo da filosofia. A filosofia de Benedetto Croce*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. v. 1.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2018.
- SANTOS, Valmir. Teatro Oficina Uzyna Uzona. *Portal Contemporâneo da América Latina e Caribe*, São Paulo, 15 dez. 2022. Disponível em: <https://sites.usp.br/portalatinoamericano/espanol-teatro-oficina-uzyna-uzona>. Acesso em: 2 mar. 2024.
- SÃO PAULO. Ministério do Turismo. *Faz escuro, mas eu canto*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo: Itaú, 2021. Catálogo da 34ª Bienal de São Paulo. Disponível em: https://issuu.com/bienal/docs/34bsp_tenteio_pt. Acesso em: 2 mar. 2024.
- SARR, Felwine. *Afrotopia*. São Paulo: n-1 Edições, 2019.
- SCHLESNER, Anita Helena. Hegemonia e cultura: a dimensão da educação e a formação Escolar em Antonio Gramsci. *Revista Novos Rumos*,

Marília, v. 50, n. 2, 2013. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/novosrumos/article/view/3466>. Acesso em: 2 mar. 2024.

STENGERS, Isabelle. A proposição cosmopolítica. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 69, p. 442-464, abr. 2018.

Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/145663>.

Acesso em: 2 mar. 2024.

UM COMUNISTA. Compositor e Intérprete: Caetano Veloso. In: ABRAÇAÇO. Intérprete: Caetano Veloso. [S. l.]: Universal Music International, 23 jan. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pM-V3f28Oqc>. Acesso em: 2 mar. 2024.



RESENHA DO LIVRO *POLÍTICAS CULTURALES Y CIUDADANÍA*

estratégias simbólicas para tomar las calles, de Víctor Vich

REVIEW. *POLÍTICAS CULTURALES Y CIUDADANÍA: ESTRATÉGIAS SIMBÓLICAS PARA TOMAR LAS CALLES, BY VÍCTOR VICH*

Renan Santos¹

.....
1 Doutorando em Ciências Sociais no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPGCIS) da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). E-mail: rmazzos@gmail.com

RESUMO:

Resenha do livro *Políticas culturales y ciudadanía: estrategias simbólicas para tomar las calles*, publicado em 2021 pelo pesquisador peruano Víctor Vich. A obra aborda uma série de intervenções artísticas realizadas nos espaços públicos de Lima como exemplos eloquentes do ativismo artístico no país e do potencial das políticas culturais para intervir na mudança social e no enfrentamento de padrões culturais excludentes e discriminatórios.

Palavras-chave: políticas culturais; cidadania; ativismo artístico; espaço público.

ABSTRACT:

Review of the book *Políticas culturales y ciudadanía: estrategias simbólicas para tomar las calles* published in 2021 by the Peruvian researcher Víctor Vich. The work explores a series of artistic interventions in public spaces in Lima as eloquent examples of artistic activism in the country and the potential of cultural policies to intervene in social change and confront exclusionary and discriminatory cultural patterns.

Keywords: cultural policies; citizenship; artistic activism; public space.

O livro objeto desta resenha, *Políticas culturales y ciudadanía: estrategias simbólicas para tomar las calles*, do pesquisador peruano Víctor Vich, foi posto em circulação em 2021 conjuntamente pelo Conselho Latino-americano de Ciências Sociais (CLACSO), Instituto de Estudios Peruanos e HyA Ediciones. A obra também possui uma versão digital, acessível gratuitamente no repositório da CLACSO, qual seja, a edição consultada para esta resenha. Nesta breve apresentação da leitura, muito antes de pretender reconstituir integralmente as linhas de raciocínio de Víctor Vich, assume-se tarefa mais modesta de apresentar um pequeno balanço de seus argumentos e achados empíricos e convidar à leitura do original.

Pode gerar algum estranhamento que, num livro cujo título engloba as noções de políticas culturais e cidadania, não se tenha reservado espaço para uma delimitação analítica do que se entende por ambas. Em relação à ideia de cidadania, esta é abordada apenas alusivamente. Já em relação à ideia de políticas culturais, embora falte uma definição mais explícita, o autor delinea ao longo de todo o texto o seu conteúdo normativo, ou seja, como essas políticas culturais deveriam ser concebidas, em quais âmbitos deveriam intervir, quais objetivos deveriam almejar. Mesmo assim, ajustadas as expectativas

suscitadas pelo título do livro, é possível afirmar que a ausência de tais definições operativas não compromete a qualidade das reflexões apresentadas. Isso porque a correlação entre políticas culturais e seu potencial para promoção de cidadania emerge de maneira evidente e persuasiva na argumentação do autor.

Toda a argumentação de Vich gira em torno de situar as políticas culturais como dispositivos cruciais para visibilizar conflitos políticos e culturais e intervir na mudança social. Um dos pontos centrais no arco argumentativo seguido pelo autor é a redefinição da cultura para além de uma conotação unicamente positiva, vinculada estritamente ao campo da arte e das práticas simbólicas socialmente valorizadas, mas reconhecendo-a como um “modo de vida”, delineando os vínculos entre as pessoas e os hábitos arraigados na vida cotidiana. A argumentação se ancora nas palavras de Raymond Williams, que concebe a cultura como “algo ordinário”, ressaltando que, quando vista sob essa perspectiva, a cultura revela-se também em um conjunto de práticas discriminatórias e excludentes. Ou seja, é na cultura onde se produzem e reproduzem as discriminações, onde se enraízam os autoritarismos e a corrupção, onde se naturalizam as desigualdades e as exclusões sociais.

É nessa perspectiva que o autor sustentará ao longo de todo o texto a urgência de se reconhecer e tornar visíveis as raízes culturais das desigualdades e das exclusões sociais, um dos principais objetivos que tais políticas deveriam perseguir. Caberia às políticas culturais, na visão do autor, não apenas intervir no campo simbólico, mas também na vida cotidiana e na reconfiguração das relações sociais e políticas. Para Vich, qualquer projeto de política cultural, quer seja oriundo do Estado, do mercado ou da sociedade civil, precisa ir além da mera gestão administrativa, logística e financeira do setor cultural e ter claros objetivos de intervir na transformação social, buscando não só democratizar a produção simbólica, mas também transformar os sentidos comuns existentes e as relações entre as pessoas. A rigor, essas reflexões já foram abordadas em maior detalhe em um livro anterior do autor (Vich, 2014),

e ressurgem nos dois capítulos iniciais do livro aqui resenhado – respectivamente, “La necesidad del arte: políticas culturales para recuperar lo público y lo común” e “Qué es un gestor cultural? En defensa y en contra de la cultura” – como um quadro de referência para analisar as intervenções de rua apresentadas nos capítulos subsequentes.

Do terceiro ao décimo capítulo, Vich toma como ponto de referência uma empiria poderosa como evidência para sua argumentação, e aí residem os principais achados do livro. O autor apresenta com considerável riqueza de detalhes, inclusive iconográficos, diferentes iniciativas oriundas da sociedade civil peruana e postas em ação nos territórios por meio de intervenções artísticas e políticas realizadas nas ruas de Lima. No encadeamento do livro, essas intervenções estão organizadas tematicamente nesta ordem: políticas culturais e jornada laboral; políticas culturais e gênero; políticas culturais e combate à corrupção; políticas culturais e meio ambiente; políticas culturais e racismo; políticas culturais e políticas linguísticas; políticas culturais e direitos humanos; políticas culturais e patrimônio.

Em cada um dos capítulos, Vich defende a importância do ativismo, especialmente no campo cultural e artístico, como meio de transformar a cultura existente e desafiar a inércia cotidiana, reconhecendo a importância do papel da arte na política, não como substituto, mas como complemento possível e desejável. As intervenções artísticas selecionadas emergem como exemplos eloquentes desses ativismos artísticos que são, segundo o autor, “intervenções que se apropriam do espaço público, a fim de repensar as condições em que habitamos o mundo, vale dizer, a fim de chamar atenção sobre situações locais onde se condensam o poder, as falhas e os limites do sistema social imperante” (Vich, 2021, p. 12, tradução nossa), e que são interpretadas por ele como “práticas deliberativas de uma sociedade civil que tenta propor alternativas distintas para a vida coletiva” (Vich, 2021, p. 13, tradução nossa).

As intervenções de rua abordadas por Vich assumem feições diversas, desde ações concebidas e realizadas coletivamente como a instalação

Macholandia e o festival urbano *Alocate*, realizados pelo coletivo *Ciudadanas X*: ativismo cultural y derechos humanos, para tematizar e denunciar machismos e violências de gênero e lgbtfóbicas; o festival *Futuro caliente*, que criou uma instalação produzida com 260 toneladas de material reciclado e nela realizou fóruns públicos para debater a questão climática; ou a intervenção *Lava la bandera*, que se multiplicou por todo o país, que consistia precisamente numa cerimônia de lavagem coletiva e pública da bandeira peruana para denunciar a corrupção. Há também performances e intervenções realizadas por artistas individualmente, como a série de performances chamada *El desatorador*, do artista Emilio Santisteban, que realiza uma “desobstrução” simbólica das instituições políticas e culturais de Lima; a intervenção feita pelo artista Marcelo Zevallos sobre um monumento público em homenagem à classe trabalhadora, denunciando diferentes aspectos precários do trabalho no país. São notáveis também, no inventário de iniciativas valorizadas por Vich, o Museo Itinerante de Arte por la Memoria, que realiza inúmeras instalações, murais e performances em diferentes pontos do país para ativar a reflexão e a memória sobre a violência política, e as aulas públicas e gratuitas do idioma nativo quechua realizadas pelo coletivo Quechua para Todos.

Esta é apenas uma pequena parcela da ampla variedade de iniciativas e casos de estudos constantes no livro. Numa visão de conjunto, as intervenções apresentadas por Víctor Vich têm em comum a aposta em “estratégias simbólicas” para fazer ressoar suas demandas no espaço público, abrir espaços de reflexão cidadã e propor novos imaginários. Nos termos do autor, além ampliar e enriquecer o arquivo cultural das lutas sociais, tais intervenções “propõem uma recusa em continuar a ser o que somos (ou o que nos disseram que somos) e sustentam que o próprio ato de simbolizar os antagonismos sociais contribui para direcionar a ação política diferente e ativar novo pensamento crítico” (Vich, 2021, p. 15, tradução nossa).

Ao percorrer as reflexões apresentadas por Víctor Vich nessa obra, abrem-se possibilidades de abordar as políticas culturais não apenas

como realizações ou ausências estatais no âmbito cultural, mas fundamentalmente como manifestações que emanam das bases, das lutas sociais e dos ativismos oriundos da sociedade civil. Embora toda a discussão esteja centrada nas dinâmicas sociais e culturais da sociedade peruana, reverbera questões amplas de raízes culturais, como o machismo, o racismo, a corrupção, que seguramente também precisam ser enfrentadas na sociedade brasileira.

REFERÊNCIAS

VICH, Víctor. *Desculturizar la cultura: la gestión cultural como forma de acción política*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2014.

VICH, Víctor. *Políticas culturales y ciudadanía: estrategias simbólicas para tomar las calles*. 1. ed. Buenos Aires: CLACSO; Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2021.



Artigos



A REDESCOBERTA DAS CULTURAS POPULARES

*novos conceitos, atores sociais,
políticas e circuitos¹*

*THE REDISCOVERY OF POPULAR CULTURES: NEW CONCEPTS, SOCIAL
ACTORS, POLICIES AND CIRCUITS*

Bruno Goulart²

-
- 1 Esse artigo foi apresentado na 32ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 30 de outubro e 06 de novembro de 2020.
 - 2 Professor do Instituto de Humanidades da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira (Unilab) e doutor em Antropologia Social pela Universidade de Brasília (UnB). E-mail: brunogoulart@unilab.edu.br

RESUMO:

Os anos 1990 e 2000 viram emergir no Brasil um vasto circuito e movimento que reuniam artistas, brincantes, devotos, pesquisadores, músicos etc. sob a égide das categorias culturais populares e tradicionais – algo que não se via desde a experiência do movimento folclórico e seus desdobramentos. Esse circuito mais contemporâneo era constituído por instituições, festivais, encontros, centros culturais e iniciativas diversas que trouxeram e reuniram, principalmente nos grandes centros urbanos brasileiros, a diversidade de experiências nomeadas agora não mais como folclore, mas culturas populares e tradicionais. Neste artigo, a proposta se volta para mapear parte desse contexto, atores sociais e instituições que permitiram a emergência do que entendo como um novo circuito das culturas populares e tradicionais.

Palavras-chave: circuito das culturas populares; políticas culturais; movimentos sociais.

ABSTRACT:

The 1990s and 2000s saw the emergence, in Brazil, of a vast circuit and movement that brought together artists, players, devotees, researchers, musicians etc. under the aegis of the category ‘popular and traditional cultures’ – something that had not been seen since the experience of the folkloric movement and its unfolding. This contemporary circuit was constitute by institutions, festivals, cultural centers and various initiatives that brought together, especially in large Brazilian urban centers, the diversity of experiences once named as folklore and now called popular and traditional cultures. In this article, the focus is on mapping part of this context, the social actors and the institutions that allowed the emergence of what I understand as a new circuit of popular and traditional cultures.

Keywords: popular culture circuit; cultural policies; social movements.

Este artigo revisita parte dos dados de campo produzidos durante minha pesquisa de doutorado (Silva, 2018), na qual pesquisei festivais e encontros de culturas populares estimulados, apoiados e financiados pelo poder público enquanto forma de política cultural a partir dos anos 2000. Minha tese era de que esses eventos são representativos de um novo circuito para as culturas populares que surgem nos anos 1990, a partir do apoio do poder público, que congregam tradições culturais brasileiras heterogêneas sob a categoria culturas populares. Neste artigo proponho construir uma narrativa sobre o contexto que permitiu que esse circuito das culturas populares ganhasse forma e fosse entendido e estimulado como forma de política pública.

O material que embasa essa reflexão é heterogêneo. Ela se utiliza de uma vasta bibliografia já escrita sobre o tema da “redescoberta das culturas populares³”, articulada com reflexões sobre políticas culturais

-
- 3 A ideia de redescoberta é problemática, visto que o termo pressupõe que algo estava perdido ou oculto. É importante, desse modo, enfatizar que as práticas e expressões culturais designadas como culturas populares nunca estiveram ocultas ou perdidas para seus praticantes. O termo “redescoberta”, no sentido utilizado aqui, se refere a um novo interesse por essas práticas culturais por parte de certos setores da sociedade, principalmente as classes médias urbanas (trataremos desse ponto no segundo tópico do artigo). O uso do prefixo “re” em redescoberta (no lugar de “descoberta”) assinala ainda que essas práticas culturais já haviam sido objeto de interesse (artístico, acadêmico, político etc.) por parte desses mesmos setores

no Brasil pós-2003. Além disso, temos aqui também um levantamento em páginas oficiais e reportagens sobre grupos artísticos que dialogam com as culturas populares, instituições com atuação na área, panfletos e projetos de eventos e entrevistas com personagens importantes desse contexto.

Antes de nos dedicarmos ao surgimento do circuito das culturas populares, gostaria de dedicar algumas palavras à categoria culturas populares. Parto do entendimento de que o termo se tornou corrente e tem suplantado, em certa medida, o termo “folclore”. Sobre o termo “folclore”, nacionalmente de uso corrente na segunda metade do século XX, este tendia a ser compreendido como expressões culturais antigas e que persistiram no tempo, e por isso representariam uma suposta raiz da identidade nacional (Cascardo, 1978). Contudo, a categoria folclore começa, cada vez mais, a dar lugar ao termo “cultura popular”, no Brasil e na América Latina, diante da emergência dos meios de comunicação de massa e do turismo, e suas imbricações com as práticas chamadas folclóricas (rituais, festas populares, artesanato etc.) (Canclini, [1987] *apud* Carvalho, 2000). Apesar dessa preferência por cultura popular, isso não implicou no entendimento anglo-saxão do termo. Nesses países, o termo “cultura popular” se associa à cultura operária da época industrial (Storey, 2003) ou às subculturas jovens dos subúrbios londrinos (Hall; Jefferson, 2003), enquanto o termo “folclore” se refere às práticas de um tempo “pré-industrial”. Dessa forma, no Brasil e América Latina o termo deve ser visto como uma continuidade das práticas ora designadas como folclore. A diferença entre os dois conceitos, portanto, se trata mais das acepções relacionadas a cada um, do que uma mudança no conjunto de práticas e coletivos que eles designam.

Ao uso corrente de cultura popular se soma também uma nova conjuntura de narrativa nacional, não mais marcada pelo discurso da integração e da homogeneidade/síntese/mestiçagem cultural

.....
das classes médias urbanas no passado, a saber, no período de forte atuação do movimento folclórico brasileiro, e que se desmobiliza ao longo da década de 1970. Ver Vilhena (1997).

(como no caso do folclore), mas marcada pelos ideais da diversidade cultural. Como forma de chamar atenção para o pluralismo e para a *diversidade* da cultura popular tem sido disseminado o uso plural do termo (Cavalcanti, 2005; Lopes, 2011).

Cabe destacar também uma aproximação entre os termos “culturas populares”, “culturas tradicionais” e “patrimônio imaterial”. Sobre cultura tradicional, em vários contextos o termo se torna intercambiável com cultura popular, ou denota um subgênero desse último (principalmente por meio da forma “cultura popular tradicional”)⁴. Já a categoria patrimônio imaterial, apesar desta não ser necessariamente sinônimo de culturas populares, o conceito e suas políticas têm sido aplicadas no Brasil para designar referências culturais muitas vezes pertencentes ao universo das culturas populares (Arantes, 2008; Ikeda, 2013).

Em resumo, apesar de “culturas populares” fazer alusão ao que antes era chamado folclore, o primeiro termo passa a ser preferencial por fazer referência às novas dinâmicas que o *folclore* passa a adquirir nas últimas décadas, às novas concepções e formas de imaginar a nação, agora tendo diversidade cultural como ideal central, e, por fim, pela relação que estabelece com termos mais contemporâneos (culturas tradicionais e patrimônio imaterial), provenientes, principalmente, do contexto das políticas culturais.

UM NOVO CIRCUITO DAS CULTURAS POPULARES NO BRASIL

Em meio à preeminência do termo “culturas populares”, nos anos 1990 no Brasil, vivenciamos o surgimento de inúmeros grupos musicais e de performance que passam a dialogar e se inspirar naquela parcela de tradições que, no contexto do movimento folclórico, foi classificada como folguedos ou danças dramáticas (Travassos, 2003).

-
- 4 Cultura tradicional está relacionada com a emergência da noção de povos/comunidades tradicionais, que passa a abarcar povos indígenas, extrativistas, ribeirinhos, quilombolas etc. (Almeida; Cunha, 2009). Culturas tradicionais seriam uma metamorfose de povos tradicionais, e designam as práticas culturais desses coletivos.

Esses grupos foram identificados muitas vezes como “grupos contemporâneos de vitalização das expressões populares”, que procuram “reproduzir os modelos [ou tradições] nos quais se baseiam de modo mais especializado e profundo” (Ikeda, 2013, p. 177). Com grande força na Região Sudeste, principalmente em São Paulo, esses grupos têm como proposta não apenas se inspirar na estética da cultura popular, mas absorver “um ethos comunitário e festivo que se opõe ao padrão de relações vigente no mundo profissional dos espetáculos” (Travassos, 2004, p. 112). Mais do que um trabalho de pesquisa em acervos fonográficos, bibliográficos e de vídeo, a proposta era que as apresentações e o repertório desses grupos fossem construídos por meio de pesquisas-vivências e/ou oficinas com os próprios detentores das culturas populares⁵ (Garcia, 2004; Travassos, 2004).

O grupo musical A Barca, fundado em 1998, é um exemplo dessa metodologia de diálogo. O projeto *Turista aprendiz*, do grupo, desenvolvido em 2004, buscou “pesquisar e transcriar os gêneros mais tradicionais da música popular brasileira” por meio de viagens às comunidades guardiãs das culturas populares (A Barca *apud* Molina, 2011, p. 39). O grupo Cupuaçu, criado em 1986 em São Paulo, é outro exemplo, ao se propor a apresentar “em seu repertório danças populares tradicionais, canções de criação coletiva, músicas incidentais, cânticos e ladainhas de autoria de seus integrantes, bem como canções de domínio público e pertencentes ao cancionário popular de diferentes regiões brasileira” (Grupo Cupuaçu Centro de Estudos de Danças Populares Brasileiras, [2017?]). Além do Cupuaçu, podemos citar ainda o Abaçai, o grupo Cachuera! (do instituto homônimo), entre outras dezenas de experiências que surgem nesse período,

-
- 5 O termo “detentores das culturas populares” deve ser lido com ressalvas. Ele serve apenas para distinguir coletivos sociais que praticam, criam, guardam e transmitem o universo cosmológico das práticas nomeadas culturas populares e aqueles coletivos sociais que se interessam e se inspiram nesse universo para propor formas de expressão exclusivamente artísticas. Porém, sabemos que nas relações sociais essas fronteiras e distinções tendem a se borrar e ser mais problemáticas. Nesse sentido, peço ao leitor que aceite essas distinções apenas como léxicos para identificar, de modo geral e panorâmico, a posição e interesse de distintos atores sociais no contexto analisado aqui.

que possuem propostas e adotam preceitos semelhantes. Essas experiências encontram paralelos, ao longo da década de 1990 e começo dos anos 2000, em outros estados brasileiros, permitindo, de certa forma, que falemos de um movimento de redescoberta da cultura popular em escala nacional – exemplos são o Distrito Federal (Amorim, 2012) e Pernambuco (Campos, 2015; Guillen; Lima, 2006). Apesar de se iniciarem majoritariamente com uma proposta voltada para o fazer performático e artístico, alguns desses grupos que promovem a *redescoberta das culturas populares* vão desenvolvendo novas formas de atuação e organização. É o caso do grupo Cupuaçu, criado no final da década de 1980. A partir de 1990, o grupo passa a realizar a festa do Bumba Meu Boi – tradicionalmente com incidência no estado do Maranhão – no Morro do Querosene, em São Paulo, e organizar oficinas com mestres e mestras de diferentes tradições das culturas populares. Dessa maneira, o Morro do Querosene, onde se situa a sede do grupo, se torna um importante local de reunião dos grupos artísticos, detentores das culturas populares e outros interessados (Ikeda, 2013). Outro exemplo é o grupo Abaçai⁶, criado em 1973 por Toninho Macedo. Na década de 1990 o grupo se transforma numa organização social, a Abaçai – Cultura e Arte, e passa a desenvolver o projeto “Revelando São Paulo”, que previa ações culturais de cunho educativo em comunidades tradicionais, o apoio a diversos eventos e a organização de um grande festival das culturas populares no estado de São Paulo com título homônimo ao projeto. Com o intuito de administrar e desenvolver essas diversas ações, esses artistas começam a atuar, também, como produtores culturais. A produção cultural tem aqui dois aspectos principais. Por um lado, é sinônimo de produção musical. Sob o viés das novas experiências estéticas, essa redescoberta da cultura popular levou a desafios de produção, no sentido de desenvolver uma estética sonora e arquitetônica adequada para a especificidade dos grupos, seus instrumentos e performance. Dessa maneira, foi surgindo todo um conjunto de

.....
6 Ver em: <https://www.abacai.org.br/>.

artistas/produtores especializados no trabalho de equalização de gravações, captação de som ou arquitetura de palco específica para esse universo. Além desse trabalho de produção musical, a produção cultural aqui se volta para idealizar e escrever projetos, trabalhar com captação de recursos públicos e privados, fazer planilhas orçamentárias, prestação de contas etc.

Assim, os produtores culturais passam a ser os responsáveis pela criação e gestão de um circuito das culturas populares, no contexto das grandes cidades, associado principalmente à música e à performance (Travassos, 2002, 2003). Alavancado e estabelecido por produtores, grupos, fundações, coletivos e espaços culturais, esse circuito incorpora também os detentores das culturas populares – os quais começam a considerar importante transitar por esses novos circuitos, de modo a conseguir algum retorno financeiro (ainda que pequeno) e adquirir visibilidade e reconhecimento perante a sociedade e o Estado.

Acompanhadas do crescimento e articulação desse circuito das culturas populares, começam a se constituir nos anos 2000 formas de organização política com demandas para a incorporação das culturas populares e o estímulo a esse circuito pelas políticas públicas.

A CRIAÇÃO DOS MOVIMENTOS SOCIAIS E DAS POLÍTICAS PÚBLICAS PARA AS CULTURAS POPULARES⁷

A transformação do movimento artístico de redescoberta das culturas populares em, também, um movimento social passou por uma confluência de fatores e articulação entre sujeitos e instituições

-
- 7 Neste tópico me volto particularmente para a constituição do Fórum para as Culturas Populares e Tradicionais de São Paulo. Isso se deve ao fato de possuir mais dados sobre essa experiência, mas também porque muitos desses atores sociais aqui presentes depois se tornaram gestores do Ministério da Cultura (MinC) e interlocutores dos setores das culturas populares. Assinalo essa limitação do artigo para pontuar que não se trata de um ato de negligência com outros fóruns igualmente importantes, como o Fórum Cearense de Cultura Popular Tradicional e o Fórum de Culturas Populares, Indígenas e Patrimônio Imaterial do Rio de Janeiro.

variadas ao longo dos anos 2000. Essa movimentação se expressou na criação de diversos fóruns e foi em grande parte responsável por incluir as culturas populares no usufruto e no fazer das políticas culturais pós-2003.

O pesquisador, gestor público e produtor cultural de São Paulo Marcelo Manzatti vivenciou esse momento de perto. Segundo ele, a construção de um movimento social no estado, em torno das categorias culturas populares, tem início no começo dos anos 2000, em caminho inverso ao que ele entendia como uma decadência do movimento folclórico, com a desmobilização de várias comissões estaduais. Esse movimento social surge a partir dos

agentes todos que apareceram, depois do fim da ditadura, [que] eram agentes diferentes [daqueles do folclore], era muito produtor cultural já, que estava fazendo muito projeto com grupos tradicionais, fazendo gravação de CDs, fazendo excursão para a Europa – levando Maracatu para tocar na Europa –, fazendo coisa com o SESC lá em São Paulo (Manzatti, 2016).

Aproveitando essa “agitação cultural” em torno das culturas populares na capital paulista da década de 1990, em 2002 é criado o Fórum para as Culturas Populares e Tradicionais⁸, um marco para a organização desse movimento artístico de redescoberta das culturas populares enquanto um movimento social (Manzatti, 2016; Soares, 2015). A missão do fórum era refletir, acompanhar e propor “políticas públicas para o fomento, a proteção e a difusão das expressões culturais populares e tradicionais brasileiras” (Fórum para as Culturas Populares e Tradicionais, 2020). Do ponto de vista de sua constituição, ele envolveu majoritariamente os produtores, artistas e pesquisadores vinculados ao circuito das culturas populares a que me

8 Inicialmente o fórum foi chamado de Fórum Permanente de Cultura Popular de São Paulo, mas depois mudou sua nomenclatura para Fórum para as Culturas Populares e Tradicionais, pela qual é mais conhecida, ver em: https://www.facebook.com/forumparaasculturaspopularesetradicionais/about_details.

referi no tópico anterior, mas também mestres, mestras e os detentores das culturas populares de modo geral (Soares, 2015).

A partir da congregação desses sujeitos em torno do fórum, com o objetivo de formular e pensar sobre políticas culturais, junto à posse do presidente Luiz Inácio Lula da Silva (PT, 2003–2010) – e às novas propostas que o Ministério da Cultura (MinC) assinalava – o movimento viu aí um espaço para a criação e desenvolvimento de políticas para as culturas populares. Essa abertura para as culturas populares no campo das políticas culturais começa com o Decreto nº 3.551, de 04 de agosto de 2000, que instituiu o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial (PNPI) no governo de Fernando Henrique Cardoso, do Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB) – que, como vimos, se voltou para as expressões, ofícios, celebrações e lugares das culturas populares. Contudo, essa abertura se deu de forma mais acentuada a partir de 2003, quando o MinC passou por uma reestruturação de seus programas, buscando desenvolver políticas e mecanismos que atendessem as especificidades de setores que foram marginalizados pelo modelo de incentivo fiscal (como é o caso das culturas populares) e criando espaços participativos e de diálogo com diversos setores culturais (Csermak, 2013; Muniagurria, 2012). Essas propostas foram colocadas em prática por meio da criação de programas, editais, prêmios e criação de conselhos participativos para a sociedade civil. Nesse universo as ações que contemplaram as culturas populares foram abrigadas principalmente pelas então Secretaria de Programas e Projetos Culturais (SPPC) ou, como passou a se chamar mais tarde, a Secretaria de Cidadania Cultural (SCC), e a Secretaria de Identidade e Diversidade Cultural (SID).

Um dos programas desenvolvidos pela SPPC que contemplou as culturas populares foi o Cultura Viva, criado em 2004 para “promover a produção, a pesquisa, o registro e a difusão das expressões culturais dos grupos e entidades responsáveis pelos modos de ser, pensar e fazer cultural no país” (Brasil, 2013). O programa foi concebido a partir de quatro ações: os Pontos de Cultura, o Escola

Viva, o Cultura Digital e o Ação Griô Nacional (Lopes, 2011). O perfil dos sujeitos e coletivos contemplados pelo programa são de “comunidades tradicionais, grupos indígenas, quilombolas, dentre outros”, dando “visibilidade a expressões que não eram até então objeto de política governamental” (Lacerda; Marques; Rocha, 2010, p. 113). Ainda, outras políticas setoriais foram desenvolvidas para as culturas populares. É o caso do edital de Fomento às Expressões das Culturas Populares, de 2005, e as várias edições do Prêmio Culturas Populares, que homenageia e premia mestres ligados ao universo das culturas populares. Essas duas últimas ações foram instituídas a partir da SID. Além desses editais e prêmios voltados especificamente para as culturas populares, caracterizando-se enquanto políticas setoriais, temos outros editais e possibilidades de acesso a recursos por meio de secretarias e instituições específicas, ligadas a museus, ao audiovisual, ao teatro etc. Cabe destacar também a atuação das empresas de economia mista, como a Petrobrás⁹, e fundações ligadas a bancos públicos e instituições, como o Serviço Social do Comércio (Sesc), que foram importantes agentes financiadores das culturas populares, mostrando uma sintonia entre essas empresas e as propostas do MinC (Costa, 2012; Ikeda, 2013).

Grande parte dessas ações citadas surgiram a partir de discussões em eventos organizados nesse período. Uma das principais referências foi o I Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares, realizado em Brasília, no ano de 2005. O seminário foi realizado a partir de uma parceria entre o Fórum de Culturas Populares, Indígenas e Patrimônio Imaterial do Rio de Janeiro, Fórum para as Culturas Populares e Tradicionais e o MinC, por meio da SID. O seminário reuniu atores sociais provenientes de 16 estados da Federação, e ao seu final foi redigida a Carta das Culturas Populares (2005), um documento importante, porque articulava as reivindicações dos sujeitos ali reunidos sob o guarda-chuva da categoria culturas populares.

.....
9 Com destaque para o Programa Petrobrás Cultural.

Outro marco é a segunda edição do seminário em 2006, realizado também em Brasília. Nesse segundo seminário se formou uma articulação de abrangência nacional, com a criação da Rede das Culturas Populares e Tradicionais. A rede tomou a forma de um grupo de *e-mail* e página no Facebook, reunindo um “ilimitado de Mestres e Mestras, artistas populares, agentes de salvaguarda do patrimônio imaterial; organizações não governamentais, empresas e outras instituições formais; além de grupos, comunidades, redes, movimentos e outros coletivos informais”, com vista à “promoção das expressões culturais populares e tradicionais” (Rede das Culturas Populares e Tradicionais, [2013]).

Com as experiências dos eventos citados, formas de organização social como a do fórum e da rede começam a surgir em diversas regiões do Brasil, expressas na criação de seus próprios fóruns regionais, associações, cooperativas etc., voltados para as culturas populares (Ikeda, 2013). Além de potencializar a articulação das culturas populares, os seminários foram lugares de apresentar propostas e demandas por políticas públicas – como as assinaladas anteriormente – e por espaços participativos.

Sobre a conquista de espaços participativos, cabe lembrar a criação dos Colegiados de Cultura Popular (Manzatti, 2016). Esses colegiados compunham o Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC), formado por diversos setoriais de cultura (tais como artes visuais, teatro etc.). A ideia do CNPC foi a de “propor a formulação de políticas públicas e promover a articulação e o debate entre os diferentes níveis de governo e sociedade civil organizada para o desenvolvimento e fomento de atividades culturais no território nacional” (Brasil, [2015?]).

Foi a partir dessas confluências entre movimento artístico, movimento social e instituições estatais que os anos 2000 viram florescer um novo cenário para as culturas populares, que terá como principal consequência a expansão e fortalecimento do circuito criado nos anos 1990.

O CIRCUITO DAS CULTURAS POPULARES COMO POLÍTICAS PÚBLICAS

Como argumentei até aqui, a primeira década dos anos 2000 foi marcada por um maior acesso das culturas populares às políticas culturais. Dentro desse contexto, uma das frentes de atuação do MinC foi no sentido de estimular e criar circuitos de espetáculos, festivais, encontros e atividades para as culturas populares, com vista à sua valorização e difusão.

A proposta de difusão e valorização está presente no Plano Setorial das Culturas Populares (Brasil, 2010, 2012), documento referência para a elaboração e acompanhamento das políticas culturais para esse setor. Dentro das diretrizes traçadas pelo plano (Brasil, 2012, p. 41), há a proposta de ampliar “a visibilidade das expressões e manifestações das culturas populares na sociedade em geral como instrumento para a projeção e valorização de nossa diversidade cultural, dentro e fora do país”. Por isso, como forma de viabilizar essa proposta, o MinC apostou no “fomento a festivais, festas, encontros, a veiculação de conteúdos em meios de comunicação, o intercâmbio entre seus praticantes, e outras formas que permitam ampliar a circulação dessas culturas, bem como a fruição e conhecimento da população brasileira sobre essas manifestações” (Brasil, 2012, p. 46).

A legitimação do circuito das culturas populares como forma de política pública foi influenciada, por sua vez, por debates e discussões realizadas no âmbito do patrimônio imaterial. O Decreto nº 3.551 (Brasil, 2000) afirma que ao MinC cabe assegurar “ampla divulgação e promoção” do bem cultural. Esse entendimento está relacionado à ideia de salvaguarda na Política do Patrimônio Imaterial, na qual o que é alvo de salvaguarda não são os produtos culturais em si, mas os sujeitos e relações sociais das quais eles dependem (Vianna; Teixeira, 2008). Desse modo, o estímulo à realização de eventos e ações, como festivais, encontros, gravação de CDs e apresentações, de modo geral, passa a ser entendido como incentivo para a continuidade de práticas associadas às culturas populares.

Alguns autores têm argumentado de maneira semelhante diante do surgimento de novos circuitos para as práticas das culturas populares. Ilustrativo disso é o trabalho de Patrícia Osório (2012) sobre a experiência do Festival de Cururu e Siriri em Cuiabá-MT. Para a autora, as experiências com os novos contextos de performance por parte de brincantes e devotos do Cururu e do Siriri podem se converter “num canal privilegiado para o fortalecimento de sentimentos de pertença ao bairro/comunidade, para a tessitura de fluxos entre o local, o regional, o nacional e o global, bem como sua ressignificação da noção de tradição” (Osório, 2012, p. 253). Esse ponto de vista é defendido também por Canclini (2013), para quem grande parte do crescimento, visibilidade e difusão da cultura popular e tradicional na América Latina contemporânea é produto do seu trânsito pela indústria fonográfica, em festivais de dança e música popular tradicional, e pelos meios de comunicação de massa.

Essas perspectivas sobre a difusão das culturas populares não ficaram alheias aos espaços de discussão da sociedade civil. Essa discussão se deu, por exemplo, no referido I Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares. A mesa que abrigou a discussão se intitulava Culturas Populares, Circuitos de Difusão e Mercado e se propunha a debater os dilemas vivenciados por pesquisadores, produtores culturais, artistas e detentores das culturas populares diante desse circuito que se constitui na década de 1990. Carlos Sandroni (2005, p. 72), um dos convidados da mesa, argumentou que não se trata “de ser contra ou a favor da difusão no mercado”, pois “os próprios portadores de tradições populares que devem saber e definir se querem ou não algum tipo de difusão”. Contudo, ele pondera que os portadores das tradições populares, “muitas vezes, por serem muito carentes de recursos, se tornam submetidas[os] a tratamentos incorretos e em situações precárias nas mãos dos produtores” (Sandroni, 2005, p. 73). Ainda no seminário, o tema recebeu alguns encaminhamentos ao final do evento, como dar preferência às manifestações e artistas populares para a realização de apresentações

em festejos e eventos, em detrimento de artistas de visibilidade midiática, e a revisão dos cachês dos grupos de culturas populares, buscando uma maior dignidade dos pagamentos por suas performances (Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares, 2005).

Em 2006, na ocasião do II Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares, tal debate voltou, por meio da conferência do pesquisador José Jorge de Carvalho (2007), *Espetacularização e Canibalização das Culturas Populares*. A fala do pesquisador problematizava os processos a que estariam submetidos os detentores das culturas populares ao se inserirem nos novos contextos de apresentação (entendidos como espetacularização), assim como os limites do diálogo estabelecido entre os grupos artísticos e detentores das culturas populares (entendido como processo de canibalização). O trabalho teve grande repercussão no meio, despertando uma intensa discussão na academia, grupos artísticos, produtores, detentores das culturas populares etc.

As reflexões sobre a participação dos detentores das culturas populares nesse circuito se voltam então para dois pontos principais: a) a assimetria de poder entre detentores e produtores, expressa na pouca ingerência na arquitetura do palco, produção musical, tempo de apresentação etc. (Sandroni, 2005); b) e a crítica ao diálogo dos grupos artísticos com as culturas populares, expressa por termos como “canibalização” e “apropriação cultural” (Carvalho, 2007). Essa discussão orienta encaminhamentos ante o poder público e aos gestores dos circuitos das culturas populares, expressando um desejo de participar e fortalecer esse circuito, mas mitigando esses efeitos indesejáveis, por meio do pagamento de melhores cachês, do respeito aos limites do que pode se transformar em apresentação e contrapartidas dos artistas aos detentores das tradições nos quais se inspiram.

Em meio a essas demandas e contradições, ocorre agora um fortalecimento e uma expansão do circuito das culturas populares, gerados

pelo entendimento da difusão enquanto forma de política pública e ação de salvaguarda. Um exemplo da expansão desse circuito foi o surgimento de inúmeros festivais e encontros voltados para o universo das culturas populares nesse período (anos 2000) e década subsequente (2010), que incorporam em seus discursos termos e perspectivas colocadas pelas políticas culturais do período.

Isso pode ser visto na experiência do Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros, que ocorre na região da Chapada dos Veadeiros-GO desde 2001. O encontro se coloca como o “palco de manifestações e vivências únicas da cultura tradicional, promovidas através do intercâmbio de relações humanas e artísticas”; um projeto de fortalecimento do “patrimônio imaterial da Região Centro-Oeste e do Brasil”, por meio da divulgação de “danças e toadas tipicamente populares”, assim como seus “mantenedores”; e uma experiência que gera “aprendizado às comunidades envolvidas”, que “redescobrem o sentimento de orgulho e identidade pelo pertencimento cultural” (O Encontro, 2006). Essa ênfase no intercâmbio e na difusão se repete na proposta do Vozes de Mestres, evento itinerante que teve algumas edições em capitais brasileiras nos anos 2000, o qual se diz “focado na valorização e na difusão da cultura tradicional como fonte da produção musical tradicional e contemporânea”, por meio da promoção de “intercâmbio entre artistas e seus diferentes públicos, assim como de representantes e estudiosos das várias manifestações da cultura popular no Brasil e no mundo” (Apresentação, c2014). O Encontro de Culturas Populares e Tradicionais da Rede que se organiza a partir do seminário de 2006 também é exemplar, ao se colocar enquanto um lugar para se “viver profundamente a diversidade cultural brasileira” (Encontro de Culturas Populares e Tradicionais, 2015). O Encontro Mestres do Mundo, organizado pelo poder público no Ceará, alega quebrar “a lógica da espetacularização para propor uma pedagogia que junta o lúdico ao reflexivo e possibilita o encontro entre gerações e o diálogo entre mestres e discípulos” (X Encontro [...], [2016?]).

A visão dos encontros e festivais enquanto ações de política cultural fica clara na carta do VII Encontro do Bonito–GO de Culturas Populares, evento organizado no norte de Goiás. Em 2014, na ocasião da 7ª edição do evento, os presentes elaboraram uma carta acusando a importância da experiência dos encontros para as culturas populares:

Nós, festeiros e festeiras, mestras e mestres das culturas populares, produtores, agentes culturais e membros do Encontro do Bonito–GO de Culturas Populares (Formosa/GO), Encontro dos Povos do Grande Sertão Veredas (Chapada Gaúcha/MG), Feito Rosa para o Sertão (Sagarana, Arinos/MG), Encontro de Folias de Reis do DF (Brasília/DF), Feira do Troca (Olhos D’Água, Alexânia/GO), Encontro dos Mestres do Mundo (Ceará), Pastoral dos Foliões (Formosa/GO), Festival Invenção Brasileira de Cultura Popular (Taguatinga/DF) e Encontro de Culturas Populares e Tradicionais (Rede das Culturas Populares e Tradicionais), dentre outros, reunidos nos dias 05, 06 e 07 de setembro de 2014, vimos afirmar o conceito de Encontros de Cultura de Base Comunitária e seu poder de proteção, promoção, continuidade e valorização das Culturas Tradicionais e do Cerrado. Afirmando-nos como espaços de trocas, que têm como base a oralidade na produção e transmissão do conhecimento; espaços de encontro com o outro e consigo mesmo, para o fortalecimento dos laços de vizinhança, solidariedade e reciprocidade; e, também, como espaços de aprendizado mútuo, cuja concepção e produção têm sua base na organização e produção comunitárias. (Bonito, 2014).

Por isso, prossegue a carta do VII Encontro do Bonito (Bonito, 2014), seriam necessárias “linhas de financiamento [por parte do poder público] que garantam a sustentabilidade dos Encontros e Festivais de Cultura Popular dessa natureza”.

Os trechos selecionados anteriormente são relevantes quando focamos nas suas palavras-chave. Palavras como “intercâmbio”, “vivência”, “difusão”, “divulgação”, “diversidade” e “fortalecimento”, que estão no centro do discurso das políticas culturais e das discussões nesse âmbito, se fazem presentes também aqui. Esses eventos, assim, foram concebidos enquanto ferramentas de articulação, difusão e reconhecimento da cultura popular, promovidas a partir de encontros entre diversos sujeitos ligados a esse universo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Meu argumento central aqui foi que a década de 1990 no Brasil vivenciou o surgimento de um renovado interesse pelas culturas populares por parte de jovens universitários e artistas das classes médias urbanas. Esse interesse expressou-se principalmente no campo da música e das artes, com o surgimento de grupos com propostas diversificadas, mas que buscavam dialogar e absorver o *ethos* das tradições pertencentes ao universo das culturas populares. A partir desse interesse artístico, esses grupos passam a organizar festivais, oficinas, gravações, constituir sede, realizar projetos, constituindo um circuito das culturas populares e criando a figura do produtor cultural nesse contexto. Nos anos 2000, esse movimento de redescoberta incorpora a dimensão de um movimento social ao atuar em prol de políticas públicas para as culturas populares, que se expressou na criação de diversos programas, ações e editais, por parte do poder público, que contemplavam esse setor cultural. A aproximação desse movimento social das instituições do Estado a nível federal responsáveis pelas políticas culturais, como o MinC, fez com que o circuito das culturas populares se expandisse e ganhasse força. Isso ocorreu a partir do entendimento desse circuito como forma de política cultural com o intuito de difundir, valorizar e circular as tradições das culturas populares.

REFERÊNCIAS

- X ENCONTRO mestres do mundo. *Mestres do Mundo*, Fortaleza, [2016?]. Disponível em: <http://mestresdomundo.com.br/>. Acesso em: 29 nov. 2016.
- ALMEIDA, Mauro; CUNHA, Manuela Carneiro da. Populações tradicionais e conservação ambiental. In: CUNHA, Manuela Carneiro da. *Cultura com aspas*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009. p. 277–300.
- AMORIM, Lara. *Manifestações populares: reinvenção da tradição*. Brasília, DF: Instituto Terceiro Setor, 2012.
- APRESENTAÇÃO. *Vozes de Mestres*, Contagem, c2014. Disponível em: <http://www.vozesdemestres.com/>. Acesso em: 7 ago. 2015.
- ARANTES, Antonio A. African–brazilian cultural references in national heritage: questions of cultural politics. *Vibrant*, Florianópolis, v. 5, n. 1, p. 20–33, 2008.
- BONITO, Bezerra. Carta do VII Encontro de Bonito–Go de Culturas Populares. In: ENCONTRO DE BONITO–GO DE CULTURAS POPULARES, 7., 2014, Formosa, GO. *Anais [...]*. Formosa, GO: [s. n.], 7 set. 2014. Disponível em: <http://racismoambiental.net.br/2014/09/22/carta-do-vii-encontro-do-bonito-go-de-culturas-populares/>. Acesso em: 15 dez. 2016.
- BRASIL. Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*: seção 1, Brasília, DF, ano 137, n. 151, p. 2, 7 ago. 2000. Disponível em: <https://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?data=07/08/2000&jornal=1&pagina=82&totalArquivos=100>. Acesso em: 10 jan. 2024.
- BRASIL. Ministério da Cultura. Conselho Nacional de Política Cultural. O que é? *CNPC*, Brasília, DF, [2015?]. Disponível em: <https://cnpccultura.gov.br/o-que-e/>. Acesso em: 30 jun. 2017.
- BRASIL. Ministério da Cultura. *Plano setorial para as culturas populares*. Brasília, DF: Ministério da Cultura, 2010.
- BRASIL. Ministério da Cultura. *Plano setorial para as culturas populares*. 2. ed. rev. Brasília, DF: Ministério da Cultura, 2012. Disponível em: <http://pnc.cultura.gov.br/wp-content/uploads/>

sites/16/2012/10/plano_setorial_culturas_populares-versao-impressa.pdf. Acesso em: 10 jan. 2024.

BRASIL. Ministério da Cultura. Secretaria da Cidadania e da Diversidade Cultural. *Programa Cultura Viva: documento base*. Brasília, DF: Ministério da Cultura, 2013.

CAMPOS, Lúcia. From Roots to Networks: Listening to a World Called Brazil. In: ULHÔA, Martha Tupinambá de; AZEVEDO, Cláudia; TROTTA, Felipe (ed.). *Made in Brazil: studies in popular music*. Nova York: Routledge, 2015. p. 191-201. (Routledge Global Popular Music Series).

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. São Paulo: EdUSP, 2013.

CARTA das Culturas Populares. Brasília, DF: [s. n.], 26 fev. 2005. Disponível em: <http://thacker.diraol.eng.br/mirrors/www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2009/10/carta-das-culturas-populares.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2024

CARVALHO, José Jorge de. Espetacularização e canibalização das culturas populares. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE POLÍTICAS PÚBLICAS PARA AS CULTURAS POPULARES, 2.; ENCONTRO SUL-AMERICANO DAS CULTURAS POPULARES, 2007, [Brasília, DF]. *Anais [...]*. São Paulo: Instituto Pólis, 2007.

CARVALHO, José Jorge de. O lugar do tradicional na cultura moderna. In: SEMINÁRIO Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte: Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, 2000.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiro de Castros. Culturas Populares: múltiplas leituras. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE POLÍTICAS PÚBLICAS PARA AS CULTURAS POPULARES, 2005, [Brasília, DF]. *Anais [...]*. São Paulo: Instituto Pólis, 2005.

COSTA, Eliane. A política de patrocínios e a ação da Petrobras junto aos festivais de artes cênicas no Brasil. *Repertório*, Salvador, n. 19, p. 132-133, 2012.

CSEMARK, Caio. *Pro povo é festa, pra gente é outra coisa: Cultura popular, raça e políticas públicas na comunidade negra dos Arturos*. 2013. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de

Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2013.

ENCONTRO DE CULTURAS POPULARES E TRADICIONAIS, 7., 2013, Itaquera. *Anais [...]*. São Paulo: [s. n.], 2013. Disponível em: <http://culturaspopulares.org.br/ectp-2013>. Acesso em: 7 ago. 2015.

FÓRUM PARA AS CULTURAS POPULARES E TRADICIONAIS.

Sobre. São Paulo, 2020. Youtube: @forumparaasculturaspopular9848. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCQpwNZ-vLmXHgnOzZXfa0kQ>. Acesso em: 10 jan. 2024

GARCIA, Marcus Vinícius Carvalho. Um espaço para respiração: a cultura popular e os modernos cidadãos. In: TEXEIRA, João Gabriel Lima Cruz; GARCIA, Marcus Vinícius Carvalho; GUSMÃO, Rita (org.). *Patrimônio Imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização*. Brasília, DF: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Brasília, 2004. p. 117-127.

GRUPO CUPUAÇU CENTRO DE ESTUDOS DE DANÇAS POPULARES BRASILEIRAS. Sobre Nós. *Grupo Cupuaçu*, São Paulo, [2017?]. Disponível em: <http://grupocupuaçu.org.br/>. Acesso em 30 jun. 2017.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins; LIMA, Ivaldo Marciano de França. Os Maracatus-Nação do Recife e a espetacularização da cultura popular (1960-1990). *Saeculum: revista de história*, João Pessoa, n. 14, p. 183-198, jan./jun. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/srh/article/view/11350>. Acesso em: 10 jan. 2024

HALL, Stuart; JEFFERSON, Tony (ed.). *Resistance through rituals: youth subcultures in post-war Britain*. Londres: Routledge, 2003.

IKEDA, Alberto Tsuyoshi. Culturas Populares no Presente: fomento, salvaguarda e devoração. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 27, n. 79, p. 173-190, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/68710>. Acesso em 25 out. 2020.

LACERDA, Alice Pires de; MARQUES, Carolina de Carvalho; ROCHA, Sophia Cardoso. Programa Cultura Viva: uma nova política do Ministério da Cultura. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas (org.). *Políticas Culturais no Governo Lula*. Salvador: Edufba, 2010. p. 111-131. (Coleção Cult). Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ufba/525>. Acesso em: 10 jan. 2024

LOPES, Juliana. A Ação Griô: uma proposta política nacional. In: BARBOSA, Frederico; CALABRE, Lia (org.). *Pontos de cultura: olhares*

- sobre o Programa Cultura Viva. Brasília, DF: IPEA, 2011. p. 139-154. Disponível em: <https://repositorio.ipea.gov.br/handle/11058/3167>. Acesso em: 10 jan. 2024
- MANZATTI, Marcelo. [Entrevista para a tese de doutorado]. [Entrevista concedida a] Bruno Goulart. Brasília, DF: [s. n.], 2016. 1 arquivo áudio em mp3 (125 min).
- MOLINA, Luísa Pontes. “Aqui neste Reino”: o Congado de Nossa Senhora do Rosário de Fagundes. 2011. Monografia (Graduação em Ciências Sociais) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2011.
- MUNIAGURRIA, Lorena Avellar de. Redefinições da noção de cultura e o surgimento de novos sujeitos. In: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 28., 2012, São Paulo. *Anais [...]*. Brasília, DF: ABA, 2012. Disponível em: <http://www.portal.abant.org.br/index.php/anais-28-rba>. Acesso em: 15 dez. 2016.
- O ENCONTRO. In: ENCONTRO DE CULTURAS TRADICIONAIS DA CHAPADA DOS VEADEIROS, 6., 2006, São Jorge. *Panfleto da programação do [...]*. São Jorge: [s. n.], 2006.
- OSÓRIO, Patrícia Silva. Os Festivais de Cururu e Siriri: mudanças de cenários e contextos na cultura popular. *Anuário Antropológico*, Brasília, DF, v. 37, n. 1, p. 237-260, 2012. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/anuarioantropologico/article/view/6909>. Acesso em: 10 jan. 2024
- REDE DAS CULTURAS POPULARES E TRADICIONAIS. Carta de princípios. *Rede das Culturas Populares e Tradicionais*, São Paulo, [2013]. Disponível em: <https://rededasculturaspopularesetradicionais.wordpress.com/cartadepincipios/>. Acesso em: 30 jun. 2017.
- SANDRONI, Carlos. Circuitos de difusão no mercado: contra ou a favor. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE POLÍTICAS PÚBLICAS PARA AS CULTURAS POPULARES, 1., 2005, São Paulo. *Anais [...]*. Brasília, DF: Instituto Polís, 2005.
- SEMINÁRIO NACIONAL DE POLÍTICAS PÚBLICAS PARA AS CULTURAS POPULARES, 1., 2005, Brasília, DF. *Anais [...]*. São Paulo: Instituto Polís, 2005.
- SILVA, Bruno Goulart Machado. *Trânsitos das culturas populares: política pública, produção, difusão e salvaguarda nos Encontros de Culturas Tradicionais*. 2018. Tese (Doutorado em Antropologia Social) –

Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2018. Disponível em: <http://www.realp.unb.br/jspui/handle/10482/32408>. Acesso em: 10 jan. 2024.

SOARES, Sebastião. [Entrevista do Tião Soares para a tese de doutorado]. [Entrevista cedida a] Bruno Goulart. Serra Talhada: [s. n.], 2015. 1 arquivo de áudio em mp3 (50 min).

STOREY, John. *Inventing popular Culture: from folklore to globalization*. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.

TRAVASSOS, Elizabeth. Música folclórica e movimentos culturais. *Debates*: cadernos do programa de pós-graduação em música, Rio de Janeiro, n. 6, p. 89-113, 2002. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/view/4053>. Acesso em: 30 jun. 2017.

TRAVASSOS, Elizabeth. O 'sentimento da brincadeira': novas modalidades de conhecimento do folclore. In: REUNIÃO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 14., 2003, Porto Alegre. *Anais [...]*. Porto Alegre: ANPPOM, 2003. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/category/16-xiv-encontro-porto-alegre-2003>. Acesso em: 30 jun. 2017.

TRAVASSOS, Elizabeth. Recriações contemporâneas dos folguedos tradicionais: a performance como modo de conhecimento da cultura popular. In: TEXEIRA, João Gabriel Lima Cruz; GARCIA, Marcus Vinícius Carvalho Garcia; GUSMÃO, Rita (org.). *Patrimônio Imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização*. Brasília, DF: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Brasília, 2004. p. 110-116.

VIANNA, Letícia; TEXEIRA, João Gabriel Lima Cruz. Patrimônio imaterial, performance e identidade. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 4., 2008, Salvador. *Anais [...]*. Salvador: Faculdade de Comunicação da UFBA, 2008.

VILHENA, Luís Rodolfo da Paixão. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Getúlio Vargas, 1997.



RESGATES AFETIVOS DA PRODUÇÃO ARTÍSTICA NA CIDADE DE ITAJAÍ

AFFECTIVE RESCUES OF ARTISTIC PRODUCTION IN THE CITY OF ITAJAÍ

Maria Vitória Schizzi Tiepo¹

Marina Corbetta Benedet²

Andrea Vieira Zanella³

-
- 1 Professora de Psicologia na Universidade do Vale do Itajaí (Univali). Mestre em Psicologia Social e Cultura, tendo enfoque em pesquisas sobre relações estéticas e processos de criação pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: mariatiepopsico@gmail.com
 - 2 Docente-pesquisadora dos cursos de Psicologia e Medicina da Universidade do Vale do Itajaí (Univali). Mestrado (2007) e doutorado (2013) em Psicologia pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: marinabenedet@gmail.com
 - 3 Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGP/UFSC), professora titular aposentada da mesma instituição. Graduada em Psicologia pela Universidade Federal do Paraná (UFPR); mestrado e doutorado em Psicologia da Educação pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). E-mail: avzanella@gmail.com

RESUMO:

O objetivo desta pesquisa foi compreender de que forma a cultura artística se inscreve e se produz no município de Itajaí, por meio de uma pesquisa de natureza documental. Foram considerados como fonte de informações documentos públicos do município, localizados em arquivos oficiais e extraoficiais. Parte-se de uma perspectiva do *flâneur* benjaminiano, resgatando as políticas culturais do município e os movimentos artísticos que acontecem em seus diferentes territórios. Os resultados evidenciam que os lugares enfatizados como turísticos são privilegiados em relação às políticas culturais do município. Ainda que alguns programas propiciem a difusão de oficinas artísticas para outros cantos distantes da região central, conclui-se que Itajaí, apesar de apresentar uma cena artística cultural pujante, mantém vivas arestas de marginalização ao acesso artístico cultural.

Palavras-chave: cidade; arte; corpo; pesquisa documental.

ABSTRACT:

The objective of this research was to understand how artistic culture is inscribed and produced in the municipality of Itajaí, through a documental research. Public documents from the municipality located in official and extra-official archives were considered as a source of information. It starts from a benjaminian *flâneur* perspective, rescuing the cultural policies of the municipality and the artistic movements that take place in its different territories. The results show that the places emphasized as touristic are privileged in relation to the city's cultural policies. Although some programs promote the dissemination of artistic workshops to other distant corners of the central region, it is concluded that Itajaí, despite having a thriving cultural artistic scene, maintains sharp edges of marginalization of cultural artistic access.

Keywords: city; art; body; documental research.

INTRODUÇÃO

Em uma busca na internet sobre o mapa do município⁴ de Itajaí, observa-se a cidade conhecida pelas belas praias e infinitas belezas naturais. Além das praias localizadas como pontos turísticos, outros locais de encontro também são ressaltados, tais como: o Molhes, o Bico do Papagaio, o Píer Turístico, o Mercado Público, a Marejada, a Igrejinha, a Igreja Matriz, o Morro da Cruz, o Teatro Municipal, o Museu Histórico e a Casa da Cultura. O mapa traz o centro da cidade como referência, porém “esquece” que do outro lado da BR 101 também existe cidade e um número expressivo de pessoas que habitam seus bairros: Itaipava, Santa Regina, Espinheiros, Brilhante I, Brilhante II, dentre outros. Ademais, os lugares que são reconhecidos como pontos culturais, tais como a Casa da Cultura e o Teatro Municipal, localizam-se, respectivamente, no centro e perto do centro, deixando pistas de uma possível centralização cultural da cidade.

-
- 4 Ressalta-se que serão utilizados dois termos para fazer referência a Itajaí: cidade e município. A escolha por cidade advém de um posicionamento epistemológico, dialogando com autores que se debruçam sobre o tema, tais como: Benjamin (1994), Lefebvre (2011) e Sennet (2021). Discussões a respeito do conceito de cidade serão feitas ao longo do texto. Já o termo “município” fará referência ao plano geográfico de Itajaí.

Compartilho algumas indagações que aqui reverberam e que podem criar alguns caminhos possíveis para desdobramentos: quais fronteiras existem na cidade para além do campo geográfico? A quem é de direito a arte na cidade?⁵ Que cidade é a cidade de Itajaí? Como se configura a política de acesso às atividades artísticas na cidade? Partindo dessas questões, é objetivo desta pesquisa relatada neste artigo, de natureza documental, compreender de que forma a arte se inscreve e se produz na cidade de Itajaí.

SOBRE A ARTE NA CIDADE DE ITAJAÍ-SC: BREVES CONSIDERAÇÕES

“Itajaí, entre o rio e o mar” – eis a frase que inicia o texto sobre a cidade de Itajaí no *site* da Prefeitura Municipal de Itajaí (Itajaí, 2019). Localizado no encontro entre o Rio Itajaí-Açu com o mar, o município situa-se no litoral norte de Santa Catarina e tem um dos maiores complexos portuários do país. Foi colonizado por portugueses, no século XVIII, e alemães, no século XIX, mantendo fortes ligações com navegações; além disso, Itajaí é responsável por 55% do mercado nacional de pesca, sendo referência em tecnologia e inovação no setor. É um dos setores que mais emprega habitantes do município: cerca de 20 mil pessoas trabalham direta ou indiretamente no setor de pesca (Itajaí, 2019). Número expressivo, considerando que o município conta com 226.617 mil habitantes, segundo dados do censo realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) referente ao ano de 2021.

Itajaí também é uma cidade universitária, com mais de 24 mil alunos da Universidade do Vale do Itajaí (Univali), localizada em um ponto central da cidade, no bairro Fazenda; somados, os *campi* têm 170 mil

-
- 5 Segundo Lefebvre (2011), o conceito de direito à cidade diz respeito a quem nela vive; participando da vida cotidiana, repensando modos de agir e de existir em seus territórios, partindo de um compromisso ético e político. Se desdobra em conceitos outros no que tange ao direito de necessidades básicas, como o direito ao trabalho, ao transporte público, à moradia digna, à informação, ao lazer e à cultura. Dessa forma, o “direito à cidade” não diz respeito apenas a demandas de infraestruturas e de habitação, mas, sim, fundamenta-se na ideia de liberdade, produção de encontros, autonomia e de afetos.

metros quadrados de áreas construídas. Além dela, existem outras universidades na cidade, como o Centro Universitário Leonardo da Vinci (Uniasselvi) e a Universidade Norte do Paraná (Unopar).

Um dos locais que mais recebe visitantes na cidade é o Mercado Público, conhecido como Mercado Velho (Ramos; Triska, 2019). Ali encontram-se singularidades da cultura itajaiense: gastronomia, bebidas, artesanatos e bandas locais que se apresentam semanalmente. Além do Mercado Público, a Fundação Cultural de Itajaí⁶ desempenha um papel importante no município, no que tange aos aspectos culturais, organizando reuniões e apresentações dos grupos locais de coral e a manifestação folclórica do Boi de Mamão⁷. Não obstante, a Fundação Cultural de Itajaí oferece à população cursos gratuitos de dança, teatro, desenho, pintura, artesanato, entre outras atividades artísticas, por meio do programa “Arte nos Bairros”, objetivando manter viva a cena cultural artística no município (Itajaí, 2023). Itajaí tem duas festas tradicionais que acontecem anualmente: a Marejada⁸, criada em 1987 e celebrada no mês de outubro, reúne vários aspectos da cultura local, inclusive a cultura açoriana que constitui a identidade de Itajaí (Severino, 1999). Em julho, acontece a Festa Nacional do Colono, que teve sua primeira edição em 1981: nesse evento, se destacam as exposições e feiras agropecuária e agroindustrial, mostra de animais, apresentações artísticas e culturais.

Além dessas duas comemorações, Itajaí sedia também anualmente o Festival de Música, considerado o maior evento do gênero do estado e um dos maiores do país, segundo o *site* da Prefeitura Municipal

.....
6 Ver mais em: Machado, 2001.

7 Segundo Rosa (2010), o Boi de Mamão é uma atividade folclórica trazida por imigrantes nordestinos para Santa Catarina por volta do ano de 1871. Originalmente chamada por Bumba Meu Boi, depois recebeu o nome de Boi de Pano, até ser consagrada como Boi de Mamão. A brincadeira envolve dança e cantoria sobre o processo de vida/morte e ressurreição do boi. Atualmente, ela está presente em quase todos os municípios do litoral catarinense por ter uma relação de identidade com a cultura açoriana, a qual utiliza-se, também, de instrumentos musicais, cantorias e danças.

8 Ver mais em: Flores, 1979.

de Itajaí (Itajaí, 2019). O festival gera uma movimentação artística importante na cidade, pois, além de propiciar espaços para artistas locais mostrarem seus trabalhos, oportuniza a troca de experiência entre artistas consagrados da música brasileira provenientes de vários lugares do país. Não somente de shows o festival consiste: a programação contempla “eventos paralelos”, como são chamadas pela Fundação Cultural as oficinas e *workshops* oferecidos ao público. Os eventos acontecem no Centreventos (Marejada), no Teatro Municipal, na Casa da Cultura e, no caso de evento específico nomeado como A Música Invade a Cidade, no Calçadão da Hercílio Luz, a principal e mais antiga rua comercial localizada no centro da cidade. Esse evento consiste em um projeto de 2011 que traz apresentações de música para uma via pública, divulgando o festival e convidando o público a prestigiar suas atividades; acontece em locais em que há maior reunião de pessoas, a fim de despertar o interesse pela mostra e gerar aproximação entre o público e o movimento artístico de Itajaí (Itajaí, 2023).

Outros dois festivais que acontecem na cidade são o Festival Toni Cunha e o Festival Itajaí em Cartaz⁹. Ambos são mostras de teatro que, para além dos espetáculos, contam com oficinas e *workshops* abertos ao público. O primeiro acontece de forma bienal, tendo sido realizada sua 7ª edição no mês de julho de 2022; o segundo é anual, tendo a última edição sido realizada no ano de 2016, de acordo com os registros encontrados.

Outro evento que ocorre na cidade, fascinando o público local e trazendo visitantes de outras regiões do estado e do país, é o Natal EnCanto. Este propicia noites de espetáculos marcadas pelo cortejo do Papai Noel pelo calçadão Hercílio Luz, a apresentação de coro formado por vozes adultas e infantis de Itajaí, performances de patinação artística e a projeção mapeada na Igreja Matriz do Santíssimo Sacramento. Essa última acontece por meio de um mapeamento fotográfico na parte externa da igreja, sendo utilizados projetores e

9 Este artigo é resultado de uma dissertação de mestrado concluída sobre o tema.

dispositivos específicos que auxiliam na projeção. No ano de 2021, a projeção fez uma homenagem aos profissionais de saúde e às vítimas da covid-19, visibilizando, por meio de um ponto turístico e central da cidade, os grandes impactos da pandemia de coronavírus.

Embora se constate a abertura de atividades artísticas em Itajaí para além de lugares convencionais, ainda ocorre uma centralização nos centros urbanos. Desse modo, compreender as fronteiras geográficas que delimitam o acesso à cultura na urbe, principalmente às regiões centrais da cidade, e seus efeitos, nos afirma a noção de centro político, para além de localização espacial.

As informações apresentadas possibilitam compreender que arte e a cidade são tramadas, criam interferências na cena urbana e múltiplos efeitos. Não somente em Itajaí isso acontece: essa trama contribui para a desmistificação de um sujeito linear e impenetrável; o tensionamento da cultura hegemônica; a necessidade da composição e intersecção urbana nos modos de vida; o alargamento das funções sociais. Esses efeitos são possíveis porque “a arte nunca é um fim, é apenas um instrumento para traçar as linhas de vida” (Deleuze; Guattari, 1996, p.63).

Pensar na arte a partir desse lugar é uma convocatória: para além da arte descrita como função específica, todo campo experiencial que ela provoca. A arte produz novas corporeidades e afirmações de vida enquanto possibilidade de ruptura, de constituição de “si” para além do saber e do poder (Foucault, 2010), estimula novos territórios existenciais e singularizações.

A arte, viva na cidade, sai de um lugar de funcionalidade e existe como constituição estética de um sujeito urbano, de um corpo-cidade (Furtado; Zanella, 2007). Um corpo-cidade desdobrado por histórias, memórias, partilhas de quem ali habita, ou simplesmente por ali perpassa. Um corpo-cidade com entonações, melodias, fendas, hábitos, lembranças e significações. Um corpo-cidade com interferências e efervescências decorrentes da arte que ali se produz. Vejamos como isso acontece em Itajaí-SC.

MÉTODO

Este artigo busca olhar para o corpo–cidade de Itajaí por meio de uma pesquisa documental, tendo como material de análise documentos públicos da cidade de Itajaí localizados em arquivos oficiais e extraoficiais. O acesso a esses documentos deu-se por meio de pesquisas no Arquivo Público da cidade, na Casa Lins – Centro de Documentação e Memória Histórica de Itajaí; em páginas *online* oficiais do município, tais como o *site* da Prefeitura Municipal e o *site* da Fundação Cultural. Foram eles: anuários, fotografias, cadernos de gestões passadas, jornais e dossiês. As leis municipais analisadas também estão disponíveis *online* no *site* da Câmara Municipal¹⁰, com todas as resoluções em regência. Como extraoficiais, estão os próprios registros privados dos artistas locais, fotografias de espetáculos antigos, registros de mostras teatrais da urbe que, guardadas com zelo, contam um pouco do que já existiu na urbe.

Para compreender de que forma a cultura artística se inscreve e se produz na cidade de Itajaí, parto de uma perspectiva do *flâneur* (Benjamin, 1994), debruçando meu corpo sobre o tempo–espaço da cidade, permitindo que o meu olhar e minha curiosidade se tornem guias na deambulação pelos documentos analisados. O olhar para os documentos que narram a história se atém à percepção daquilo que é esquecido, ou simplesmente não costuma tomar tempo. Então, dedico tempo a olhar os transeuntes, os detalhes que compõem a cidade para além do porto e dos navios, olhar detalhes que são possíveis de serem vistos quando se espremem os olhos. É nesse encontro do meu corpo com a cidade que procuro percorrer os fragmentos de uma possível história não narrada – e, se narrada, fica em minha interpelação: de qual lugar e por quais pessoas?

A trama que envolve as discussões e análises estão alicerçadas em: cidade–arte–corpo. Parto da ideia de cidade como corpo constituído pela arte. Esse corpo discutido aqui, ao contrário das teorias

.....
10 Ver em: <http://www.cvi.sc.gov.br/>.

cartesianas e fundamentalistas, é compreendido como acontecimento, potência, definido a partir de sua capacidade de afetar e ser afetado, existindo na medida em que se encontra com um corpo outro (Deleuze, 1997). Sendo assim, dialogo diretamente com Alcantara (2019, p. 230) quando o autor discorre que “a estrutura de um corpo é a composição de sua relação. E o que pode um corpo senão sua capacidade de tornar ativo todo movimento que o afeta, sua natureza e os limites do poder de ser afetado?”.

Compreender a cidade como corpo é justamente buscar o entroncamento entre aquilo que é visto e o que é silenciado; como um espaço de coexistência entre diferentes linguagens (Ferrão Neto, 2012). E a arte, como dispositivo de resistência, denúncia e anunciação daquilo que não é dito, narrando “histórias de diferenciados silêncios” (Ribeiro; Baptista, 2016, p. 376).

O corpo-cidade revela-se como um campo de permanência, travessia e vizinhança, marcado por uma estética e desejos sociais que nele são produzidos. Uma cidade que acontece em seus contrastes, tecidos sociais, inúmeras transformações, processos de vir a ser (Pasqualotto; Zanella; Fonseca, 2020) que conotam um inacabamento – reticências, lugares de existências.

Meu corpo é ponto de intersecção dessa cidade-arte-corpo, e é a partir dessa experiência que me coloco nesta escrita.

ENTRE PAPÉIS E FOTOGRAFIA: ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE O CORPO CIDADE-ARTE DE ITAJÁ

Olhar para a cidade além do espaço geográfico é um exercício de investimento na diferença, um composto de acontecimentos que vão além do tecido social. Podemos pensar na figura do rizoma que, segundo Deleuze e Guattari (1995), refere-se ao sistema de conexões sem um tempo e um espaço pré-estabelecido, sem início e fim, mas permeado por linhas, intensidades, fluxos e segmentaridades. Ou seja, a partir da compreensão de cidade-rizoma, dispara-me a

ideia de pensar territórios como pontos de conexão, não havendo uma instituição central que delimita a matriz dos fluxos, mas, sim, um emaranhado diverso e múltiplo que se agencia diariamente.

Partindo dessa lógica, escrevo sobre a cidade de Itajaí tensionando algumas reflexões que me movimentam, sobretudo no que diz respeito ao acesso à arte. Em um breve relato sobre o município, é visto que a produção artística cultural é fomentada pela política municipal. Para compreender esse processo, conduzi-me às políticas públicas municipais para entender de que forma se rege a implementação e condução de atividades artísticas.

Em acesso à Lei Orgânica do Município de Itajaí, de 04 de abril de 1990, com alterações até a data 18/11/2021, flano pelas 60 páginas e deparo-me com um capítulo importante à composição desta pesquisa, o capítulo VIII, intitulado Da Cultura. O artigo 194 desse capítulo preconiza que “O poder público municipal garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e o acesso às fontes da cultura nacional, catarinense e itajaiense” (Itajaí, 1990). O parágrafo único que segue essa redação prevê que a política cultural do município será definida por um Conselho Municipal de Políticas Culturais (CMPC) e por “ampla participação popular” (Itajaí, 1990).

Observo que o capítulo VIII da Lei Orgânica do Município de Itajaí, restrito às questões culturais da cidade, ressalta a participação popular, junto à atuação do CMPC nas decisões para a destinação dos recursos ao setor. Partindo disso, busquei informações que possibilitassem compreender se a população itajaiense é efetiva na defesa das políticas culturais do município.

No *site* da Fundação Cultural há uma aba restrita aos conselhos municipais de Itajaí, os quais são um dos principais canais de diálogo entre a sociedade civil e o poder público para a efetivação, implementação e fortalecimento de políticas públicas, além do controle social sobre o direcionamento de recursos para determinado setor. Dentre os conselhos que fazem parte da listagem descrita na página, há o CMPC. Em acesso à página específica deste, adentrando nas leis

dispostas, deparo-me com a Lei n° 7.040, de 24 de julho de 2019, que altera o dispositivo da Lei n° 4.256, de 07 de março de 2005, sancionando e aprovando o art. 3° da Lei n° 4.256, de 07 de março de 2005, que passa a vigorar com a seguinte redação: “Art. 3° – O Conselho Municipal de Políticas Culturais será composto por 20 (vinte) membros, e seus respectivos suplentes. Ou seja, 10 representantes do poder público e 10 representantes de entidades não governamentais (sociedade civil)”. Já em seguida, acima desse último decreto, acessei o Decreto n° 11.742, de 24 de outubro de 2019, o qual redige sobre a composição de cada categoria, e constato que todos os representantes da sociedade civil são profissionais de setores artísticos da cidade.

Tal fato me conduz a pensar que um dos motivos pelos quais a produção artística na cidade se faz tão presente é resultado também de um movimento sagaz de artistas do município que reivindicam a política cultural artística como dispositivo necessário no cotidiano da urbe, por meio de órgãos políticos como o conselho municipal. E, não obstante, reflito que essa mesma população que reivindica o fortalecimento do setor por meio da participação em reuniões deliberativas pode ser representada tanto por artistas locais que lutam pelo engajamento de seus trabalhos como por habitantes que encontram potência de vida por meio da arte. Constato também, nos princípios da Lei Orgânica do Município de Itajaí que orientam as políticas para o setor, o interesse público na preservação de patrimônios históricos da cidade, o desenvolvimento de espaços culturais para a continuidade de tradições locais e o financiamento de projetos sociais ligados a manifestações culturais.

Ainda sobre o Conselho Municipal de Cultura de Itajaí, ressalto que este atua de forma coletiva e deliberativa, tendo como objetivos planejar, assessorar, orientar e fiscalizar as atividades artístico-culturais do município. Organiza-se com um Conselho Pleno, composto pelos 20 representantes já citados anteriormente, a Presidência e as Câmaras Técnicas, divididas em diferentes áreas. Em Itajaí, há

dez Câmaras Técnicas, sendo elas de Literatura, Produção Cultural, Entidades do Ensino Superior, Teatro e Circo, Audiovisual, Grupos Folclóricos e Escolas de Samba, Dança, Artesanato, Música e Coral e Artes Visuais (Fundação Cultural de Itajaí, 2023b). Estas são constituídas por meio da necessidade dos conselhos, podendo ser temporárias ou permanentes. O presidente do conselho realiza as portarias conforme a demanda específica do município, e a escolha dos integrantes a compor a câmara é realizada pelos pares, levando em conta o perfil dos interessados e suas atuações no cenário político-cultural do município.

Estar em contato com documentos que ordenam as políticas públicas conduz-me a refletir sobre o papel da cultura na cidade que, além de gerar encontros com diferentes expressões artísticas, alimenta a ideia de um território vivo. Milton Santos (2002) nos traz a perspectiva de um território relacional, um espaço que se (des)constrói no cotidiano e é inscrito pela história/memória social nos acontecimentos banais do dia a dia, nos modos de viver, nas culturais que ali se produzem; trata-se, a cidade, de um espaço de produção de sentidos. A partir dessa implicação, convoco-me a pensar/sentir/experienciar a cidade-nessa-cidade.¹¹

Cabe aqui abrir um novo parágrafo para pensar essa noção de território problematizada anteriormente, entretecida com as políticas públicas culturais da cidade. Não somente de flores a cena cultural é feita. Afinal, para quem a cena cultural se destina? Lanço meu olhar novamente ao mapa apresentado na epígrafe deste artigo e, em especial, para os territórios sinalizados da cidade e os pontos reconhecidos como turísticos. Existem dois locais dedicados à produção de oficinas artísticas, bem como apresentação de espetáculos culturais. São eles: a Casa da Cultura Dide Brandão e o Teatro Municipal. Ambos se localizam na região central, porém a Casa da Cultura se destaca por

.....
11 O jogo de palavras “cidade-nessa-cidade” diz respeito ao olhar sobre a cidade para além de sua estrutura física e geográfica.

estar no coração da cidade, edificada na Rua Hercílio Luz e ao lado do Museu Histórico.

Na Casa da Cultura Dide Brandão, há uma sala de leitura, uma biblioteca, sete salas de aula, um auditório para 80 pessoas e galerias de arte. São ambientes destinados a artistas locais e de outras regiões apresentarem seus trabalhos. A instituição oferece cursos de dança (*ballet* e *jazz*), de música (violão, guitarra, bateria, gaita de boca, violino, coral, técnica vocal, teclado, piano), artes cênicas (teatro e *clown*) e plásticas (desenho, pintura em tela e cerâmica) (Fundação Cultural de Itajaí, 2023a). Há de se pensar que espaços como esse, além de proporcionar vivências com a cena artística cultural da cidade, possibilitam uma educação para além do ensino formal instituído nas escolas. Os cursos ofertados também são estratégias de construção de cidadania, visto que a inserção num centro cultural gera processos de criação éticos e estéticos, o que corrobora com a proposição dos autores Rojas, Lima e Braga (2021, p. 238), quando dizem que “a criação é vital para a condição humana, para que cada um reconheça a sua voz, a sua capacidade de linguagem tanto no sentido de entender as emaranhadas redes de mensagens em que existimos, como no sentido de expressar-se mais livre e lucidamente”.

Quando se cria um lugar de pertencimento, o exercício da cidadania é possibilitado, tendo como valores fundamentais na relação a alteridade, a autonomia e o direito à diferença; é partir desse fenômeno político, histórico, social e subjetivo que os desejos e necessidades dos coletivos são expressos (Sawaia, 1994). Desse modo, se cabe à arte alguma tarefa, penso que é a de romper também com as fronteiras erguidas pela e na educação formal, possibilitando novas corporeidades que hão de vir.

O Teatro Municipal, por sua vez, com capacidade para 515 pessoas, foi inaugurado apenas no ano de 2004, há 18 anos. Já a Casa da Cultura atua fortemente há 40 anos, possibilitando a apresentação de companhias artísticas locais em sua sede, bem como o desenvolvimento de oficinas abertas ao público. Ou seja, além de ser um espaço de acesso

à cultura artística para os habitantes na condição de espectadores, também é possível acessá-lo na condição de aluno(a).

Apesar das construções do Teatro Municipal de Itajaí terem iniciado nos anos 90, somente em 2004 foi inaugurado. Contudo, mesmo após a inauguração, este precisou ficar alguns meses fechado para a finalização das obras e, somente em julho de 2005, foi reinaugurado. O Teatro Municipal de Itajaí é um dos pontos turísticos mais significativos da cidade, pois recebe importantes espetáculos do circuito nacional e internacional, além de ter colocado Itajaí, junto a Florianópolis, Joinville e Blumenau, no roteiro artístico de Santa Catarina¹². Além dos espetáculos teatrais que acontecem no teatro, também ocorrem apresentações musicais, reuniões de coletivos de arte da cidade e rodas de conversa sobre os temas apresentados em cenas. Outro ponto turístico localizado no mapa e que também é um lugar da história cultural da cidade é o Museu Histórico. Este foi construído em 1925 e inaugurado em 1982, com o objetivo de abrigar funções do estado. Porém, atualmente, o museu é sede de exposições temáticas da memória da cidade, contendo em seu acervo mais de 10.000 peças de Itajaí e região (Fundação Genésio Miranda Lins, 2023).

Os locais aqui apresentados são alguns pontos de referência intitulados como turísticos por manterem viva a história da cidade, mas, também, permitirem a emergência de algum novo; do que pode vir a ser. O palco, a sala de aula, o auditório, o acervo, os encontros nesses locais possibilitam a criação de novos afetos e de devir. “Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal qual já não seja possível distinguir-se de uma mulher, de um animal ou de uma molécula” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 11). É nesse encontro do meu/seu/nosso corpo com outros corpos na cena artística da urbe que afetos me/te/nos atravessam e me/te/nos impregnam, estabelecendo um território outro de conexões; um

.....
12 Ver em: <https://teatromunicipalitajai.blogspot.com/>.

território de passagens, travessias, vizinhanças, mas nunca apenas de chegada. Eis a importância dos locais referidos para a dinâmica da cidade, para a constituição de corpos outros que venham a compor o próprio corpo da cidade.

ARTE PARA ALÉM DO MAPA...

Embora tenha destacado os espaços culturais canônicos em Itajaí e sua importância, algo me incomoda em relação ao direito às políticas de cultura do município. Talvez essa discussão precise estar na primeira linha, mas percorro a escrita anterior tentando encontrar alguma justificativa plausível para os questionamentos que deixo aqui como reflexões.

Segundo o *site* da Prefeitura Municipal de Itajaí, a cidade é composta atualmente por 32 bairros, dos quais 9 localizam-se à margem esquerda da Rodovia (BR 101), considerando a direção sul-norte. São eles: Espinheiros, São Roque, Itaipava, Brilhante I, Brilhante II, Limoeiro, Paciência, Santa Regina e Arraial dos Cunhãs. Esses bairros não são citados no mapa, diferente daqueles que estão situados à margem direita da BR 101. O que reverbera nessa situação é que todos os pontos turísticos apontados no mapa se localizam no centro ou em bairros próximos a ele e distantes dos citados anteriormente. Resolvi fazer uma análise da distância *versus* tempo da BR 101 para o centro da cidade por meio do aplicativo Google Maps e, quando coloco a origem (BR 101) e o destino (centro/Itajaí), a primeira via indicada é a Avenida Vereador Abrahão João Francisco. A distância calculada fica em 7,8 km (mais ou menos 15 minutos com condução própria) e, quando mudo o meio de transporte e coloco a opção “a pé”, o tempo muda para 1h30min.

A partir dessas informações, questiono: a população que mora nesses bairros distantes do centro acessa as atividades artísticas desenvolvidas na cidade? As atividades propostas nesse núcleo da urbe em que se localizam a Casa da Cultura Dide Brandão, o Museu Histórico e o Teatro Municipal são realmente de acesso para todos? Acontecem

oficinas artísticas em outros territórios que não os centrais? Para refletir sobre tais perguntas, dialogo com Aniceto (2016, p. 188), quando o autor discorre que “as cidades são vendidas como produtos turísticos – esvaziando-se a maioria das características locais, privilegiando-se o que é vendável para o ‘exterior’. Só vale parte da cidade, a lucrativa, o resto não”.

É no espaço central da cidade que tudo ganha maior holofote: tanto as benfeitorias como aquilo que desagrade, a somar com o efeito político que se empreende nesses pontos. Nada mais é que um território constituído por relações e dispositivos de saber e poder historicamente construídos com a função de controle e de organização social (Foucault, 1999). Sendo assim, parto de duas propostas: é no território central que o estado tem maior controle sobre o que é feito e é a partir do território central que o estado ganha maior visibilidade. Com isso, incito a dizer que a inscrição de pontos culturais nessas localidades tem uma função social e política que transpassa a simples disseminação artístico-cultural pela cidade. É a partir dali que Itajaí é vista, falada, comentada e aplaudida, sendo a arte um dispositivo de subjetivação do corpo que pode, justamente, criar territórios de re(existência) compostos por perceptos e afetos, na tentativa de romper com a lógica binária da racionalidade hegemônica (Foucault, 2010).

PRÁTICAS ARTÍSTICAS PARA ALÉM DA REGIÃO CENTRAL

Em minha relação com a cena artística de Itajaí, participei de algumas oficinas disponibilizadas pela Fundação Cultural de Itajaí, bem como assisti a muitos trabalhos desenvolvidos na cidade. Já tinha conhecimento de um projeto desenvolvido no município chamado “Arte nos Bairros” e, com essa pesquisa e as reverberações geradas, resolvi ir atrás de informações para ver como funciona.

Segundo o *site* da Prefeitura Municipal de Itajaí, o programa, instituído pela Lei nº 4.561, de 09 de maio de 2006, foi desenvolvido por meio da Fundação Cultural de Itajaí, no âmbito do município, com

o intuito de promover apresentações nas áreas culturais de dança, canto-coral e teatro. Os grupos locais podem se inscrever no projeto, desde que estejam em atividade comprovada no município de Itajaí por no mínimo dois anos; quando selecionados, recebem verba para o desenvolvimento de seus trabalhos. Em 2023, os cursos ofertados foram de amigurumi artesanato, audiovisual (cinema), *ballet* clássico, *ballet* método cubano/Alícia Alonso, bateria, Boi de Mamão, capoeira, contrabaixo, coral infantil, costura criativa, dança contemporânea, danças de salão, danças de matrizes africanas, dança regional e criativa, danças urbanas, desenho artístico, DJ, entalhe em madeira, escrita criativa (literatura), fotografia, malabares, maquiagem cênica, patinação artística, percussão, pintura artística em muros e murais, pintura em tela, pintura em tecido, sopros (flauta, sax, trompete, sopros em geral), teatro (prática de teatro, teatro e oratória), teclado, violão e violoncelo (Fundação Cultural de Itajaí, 2023a).

Respondendo a uma das indagações realizadas anteriormente sobre a oferta de oficinas artísticas em outros territórios que não os centrais, o programa “Arte nos Bairros” proporciona a extensão de atividades artísticas culturais em bairros mais distantes do centro, a citar, por exemplo: Brilhante II | E.B. Martinho Gervási – Rua Rodolpho Girardi, 4309; Espinheiros | Salão Paroquial Capela Santo Antônio – Rua Fermino V. Cordeiro, 4374; Imaruí | Escola Básica Arnaldo Brandão – Rua Leodegário Pedro da Silva, 633; Itaipava | Museu Etno-Arqueológico – Av. Itaipava, 3901; km 12 | CEI Augusto Bento de Oliveira (em frente à igreja) – Rua Ver. Germano Luiz Vieira; Limoeiro | Posto de Saúde – Rua Edmundo Leopoldo Merisio, s/n; Salseiros | Salão Paroquial Igreja Senhor Bom Jesus – Rod. BR 101, km 115; Santa Regina | Igreja Santa Regina – Rua Alberto Dagnoni, 1214; São Roque | Igreja de São Roque – Rua Domingos Rampelotti, 5183.

Nesse *flâneur* pela cidade de Itajaí, pesquisando os territórios que a constituem, buscando singularidades, curiosidades, estranhezas, partilhas para esta escrita, deparo-me com a seguinte frase: “contrariando o que muitos acreditam, a primeira colônia de Itajaí não surgiu

onde hoje é o centro urbano da cidade. Muito antes da emancipação do município, em 1860, havia sido fundada uma colônia no atual bairro de Itaipava” (Retratos [...], 2016). O bairro Itaipava, distante do centro da urbe, traz consigo um arcabouço histórico memorável para Itajaí. No ano de 2016, houve a realização de um projeto viabilizado por meio da Lei de Incentivo à Cultura, Fundação Cultural e Prefeitura Municipal de Itajaí intitulado “Retratos Itaipava: Imersão histórica na pedra que atravessa a água”, com o intuito de possibilitar a imersão histórica no território, disponibilizando experimentações artísticas e culturais por meio da fotografia para enaltecer o patrimônio histórico local. Encontrei uma página na internet¹³ sobre esse projeto, na qual constam algumas fotos de locais memoráveis do bairro, além de informações sobre a imersão e alguns textos de entrevistas com historiadores sobre os patrimônios sediados no território. O programa “Arte nos Bairros” é uma política de acesso à cidade e de acesso à arte que permite à população, mesmo aquela que reside distante da região central, ocupar espaços culturais e experimentar vivências do seu corpo com a arte. É uma proposta de descentralização da política cultural que promove saúde, o exercício da cidadania, além de criar territorialidades e possibilitar a abertura de pensamento, como escreve Suely Rolnik (1995).

Deleuze e Guattari (1995) discorrem que o território é um espaço subjetivo de vivências, constituído por conjuntos representacionais de comportamentos do cotidiano, esferas sociais, culturais, estéticas que se imbricam diariamente no ir e vir da vida banal. A produção artística proposta nesses territórios provoca uma formação subjetiva que cria um território específico, o qual está num movimento dialético de desterritorialização e reterritorialização, ao passo que linhas de fuga são abertas e agenciadas em um campo-espço.

Não posso dizer o que produzem efetivamente essas oficinas nesses bairros distantes da região central da cidade. Os limites da pesquisa realizada não permitem visibilizar as linhas de fuga que porventura ali

se abrem, os rizomas que ali se produzem, porém, a aposta é pensar nessa desterritorialização da arte como possibilidade de acesso e de reconhecimento de novos modos de vida. Nesse trajeto de saída da arte de uma região central, a qual concentra o poder econômico e político da cidade, para lugares à margem, seguindo os rastros das políticas culturais, emergem outros questionamentos: para quem, quando e onde é de direito a arte na cidade?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Olhar mundo afora também é perceber um novo campo de experiência de vida; mas, para além de simplesmente olhar, habitar esse mundo afora requer travessias do canto em que se está, para o canto em que se quer ou que se pode chegar. Nesse canto de Itajaí, coloquei-me em outra condição de estar no mundo. Redijo. Nesse canto de Itajaí, a própria cidade proporcionou-me outra condição de estar no mundo. Acredito mais nessa última frase, visto que é nessa cidade que meu corpo-artista-psicóloga tomou outras formas, desejando permanecer, e não apenas atravessar. Meu corpo habita essa cidade, e essa cidade me habita e constitui diariamente.

Noto que arte na cidade de Itajaí se faz presente em diferentes lugares, para além daqueles que são institucionalizados como oficiais. Nas paredes de edificações estão colados cartazes dos festivais locais, lambes de manifestações artísticas; monumentos históricos criados por artistas da própria cidade; intervenções e performances realizadas na rua, perto de locais de afirmação da arte. Enfim, são presenças que ocupam a cidade e que captam as pessoas que nela moram, estão de passagem ou apenas visitam. Partindo do entendimento de uma cidade simbólica, cartografada por seus habitantes, composta por uma multitude de vozes e experiências de vida, compreendo a arte como habitante dessa cidade.

Uma habitante que se movimenta cotidianamente, deixando rastros e vestígios por onde passa. A arte que se faz presente nessa cidade-corpo acontece e se coloca na urbe de formas variadas, desde cursos

disponibilizados pela prefeitura, organizados em oficinas abertas ao público; espetáculos produzidos pelas companhias locais e companhias de fora; eventos comemorativos que festejam a arte e a cultura itajaiense; mostras cênicas, audiovisuais, musicais, dentre outras linguagens artísticas que preenchem os quatro cantos da cidade. Não só preenchem, mas reverberam histórias que acabaram sendo emudecidas pelo frenesi da vida cotidiana e pelo descaso com as políticas públicas de acesso à cultura.

Algumas políticas culturais de Itajaí, como o Programa “Arte nos Bairros”, por exemplo, proporcionam a difusão de oficinas artísticas para outros bairros da cidade, porém fica evidente que esses outros territórios não são prioridades. A cidade de Itajaí, em sua cena artística cultural pujante, também mantém vivas arestas de marginalização ao acesso artístico-cultural; uma equação composta por jogos e relações de poder que se faz urgente tensionar.

REFERÊNCIAS

ALCANTARA, Sarah Bernadete de Carvalho. O que pode um corpo? Espinosa e Deleuze, o desejo como produção. *Profanações*, Mafra, SC, ano 6, p. 220-237, 2019. Disponível em: <https://www.periodicos.unc.br/index.php/prof/article/view/2437>. Acesso em: 22 ago. 2022.

ANICETO, Flávio. Cultura e direito à cidade: artistas de rua, ação de cidadania e promoção de direitos culturais. In: RUBIM, Albino (org.). *Política cultural e gestão democrática no Brasil*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2016. p. 188-200. Disponível em: <https://fpabramo.org.br/publicacoes/estante/politica-cultural-e-gestao-democratica-no-brasil/>. Acesso em: 5 maio 2022.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Série Obras escolhidas, v. 3).

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. v. 1. (Coleção TRANS).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. v. 3. (Coleção TRANS).

DELEUZE, Gilles. O ato de criação. *Folha de São Paulo*, São Paulo, v. 27, p. 1-15, jun. 1999. Palestra de 1987.

FERRÃO NETO, José Cardoso. Corpo, oralidade e letramento na cidade contemporânea: materialidades e construções simbólicas. *Revista FAmecos*, Porto Alegre, v. 19, n. 1, p. 264-279, jan./abr. 2012. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/11352>. Acesso em: 15 set. 2022.

FLORIANO, Magru. Bairro Salseiros. *Itajaipedia*, [s. l.], 2021. Disponível em: <https://itajaipedia.com.br/artigos/bairro-salseiros/>. Acesso em: 22 ago. 2022.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert Lederer; RABINOW, Paul. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. p. 273-295.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. 20. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

FUGANTI, Luiz. Corpo em devir. *Sala Preta*, São Paulo, v. 7, p. 67-76, 2007. Disponível em: <https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/57321>. Acesso em: 12 jun. 2022.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE ITAJAÍ. Programas e projetos. *Fundação Cultural de Itajaí*, Itajaí, 2023a. Disponível em: <https://fundacaocultural.itajai.sc.gov.br/programas-e-projetos>. Acesso em: 7 fev. 2023.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE ITAJAÍ. Setorial de Teatro e Circo. *Fundação Cultural de Itajaí*, Itajaí, 2023b. Disponível em: <https://fundacaocultural.itajai.sc.gov.br/>. Acesso em: 7 fev. 2023.

FUNDAÇÃO GENÉSIO MIRANDA LINS. Museu Histórico. *Fundação Genésio Miranda Lins*, Itajaí, 2023. Disponível em: <https://fgml.itajai.sc.gov.br/museu-historico>. Acesso em: 22 ago. 2022.

FURTADO, Janaina Rocha; ZANELLA, Andréa Vieira. Artes visuais na cidade: relações estéticas e constituição dos sujeitos. *Psicologia em Revista*, Belo Horizonte, v. 13, n. 2, p. 309-324, 2007. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1677-11682007000200007&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 22 ago. 2022.

FLORES, Maria Bernadete Ramos. *História demográfica de Itajaí: uma população em transição (1866 – 1930)*. 1979. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina,

- Florianópolis, 1979. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/74885>. Acesso em: 20 ago. 2022.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.
- IBGE. *Censo 2022*. [Rio de Janeiro], 2022. Disponível em: <https://censo2022.ibge.gov.br/>. Acesso em: 5 jul. 2022.
- ITAJAÍ, entre o rio e o mar. *Prefeitura Municipal de Itajaí*, Itajaí, 2019. Seção A cidade. Disponível em: <https://itajai.sc.gov.br/c/a-cidade>. Acesso em: 7 fev. 2023.
- ITAJAÍ. *Lei n° 4256, de 07 de março de 2005*. Dispõe sobre o Conselho Municipal de Políticas Culturais, e dá outras providências. (Denominação alterada pela Lei n° 6473/2013). Itajaí: Câmara de Vereadores de Itajaí, SC, 2005. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/sc/i/itajai/lei-ordinaria/2005/425/4256/lei-ordinaria-n-4256-2005-dispoe-sobre-o-conselho-municipal-de-cultura-e-da-outras-providencias>. Acesso em: 22 ago. 2022.
- ITAJAÍ. *Lei Orgânica do Município De Itajaí*. [Normas da Cidade de Itajaí]. Itajaí: Câmara de Vereadores de Itajaí, SC, 4 abr. 1990. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/lei-organica-itajai-sc>. Acesso em: 15 abril. 2022.
- ITAJAÍ. Secretaria Municipal de Saúde. *Plano Municipal de Saúde de Itajaí, 2014 – 2017*. Itajaí: Secretaria Municipal de Saúde, 2014. Disponível em: <https://saude.itajai.sc.gov.br/l/plano-municipal-de-saude>. Acesso em: 7 fev. 2023.
- LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2011.
- MACHADO, Ana Bela de Souza Faria de Azevedo. *Identificação do acervo cultural: cidade de Itajaí*. Itajaí: Fundação Cultural de Itajaí, 2001. v. 1.
- PASQUALOTTO, Mariana Zobot; ZANELLA, Andréa Vieira; FONSECA, Tânia Galli. Se tudo ficasse quieto conseguiríamos escutar o rio? Uma intervenção urbana sobre memórias da cidade. *Urdimento: revista de estudos em artes cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 38, p. 1-24, ago./set. 2020. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/16675>. Acesso em: 22 ago. 2022.
- RAMOS, Marcos Roberto; TRISKA, Ricardo. Design e cultura: análise da identidade em um patrimônio histórico-cultural – Mercado Público de

Itajaí. *Patrimônio e Memória*, Assis, SP, v. 15, n. 2, p. 339-352, jul./dez. 2019. Disponível em: <https://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/890>. Acesso em: 15 abr. 2022.

RAUPP, Valmir Pereira. Valmir Pereira Raupp apresenta o Bairro Espinheiros, em Itajaí. [Entrevista cedida a] Redação NSC. *NSC Total*, Itajaí, 2013. Disponível em: <http://osoldiario.clicrbs.com.br/sc/noticia/2013/08/valmir-pereira-raupp-apresenta-o-bairro-espinheiros-em-itajai-4244948.html>. Acesso em: 22 ago. 2022.

RETRATOS Itaipava resgata patrimônios históricos do primeiro bairro de Itajaí. *Prefeitura Municipal de Itajaí*, Itajaí, 17 ago. 2016. Seção Notícias. Disponível em: https://www.itajai.sc.gov.br/noticia/15664/retratos-itaipava-resgata-patrimonios-historicos-do-primeiro-bairro-de-itajai#.Y-I5_XbMLIV. Acesso em: 7 fev. 2023.

RIBEIRO, Elton Silva; BAPTISTA, Luis Antonio dos Santos. Ruídos e silêncios de um corpo na cidade: paradoxos da produção da diferença no contemporâneo. *Psicologia em revista*, Belo Horizonte, v. 22, n. 2, p. 374-391, 2016. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1677-11682016000200008. Acesso em: 21 ago. 2022.

ROJAS, Angelina Accetta; LIMA, Andre Cesari Batista de; BRAGA, Lívia Ribeiro Barboza de Araújo. Cultura, arte e estética: uma análise da educação da sensibilidade a partir de uma exposição. *Pragmatizes: revista latino-americana de estudos em cultura*, Niterói, v. 11, n. 20, p. 236-254, mar. 2021. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/pragmatizes/article/view/45792>. Acesso em: 22 ago. 2022.

ROLNIK, Suely. Ninguém é deleuziano. [Entrevista cedida a] Lira Neto e Silvio Gadelha. *O Povo*, Fortaleza, n. 6, p. 6-18, nov. 1995.

ROSA, Clemilson da. *História e tradição do Boi de Mamão em Santa Catarina (1970-2000)*. 2010. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade do Extremo Sul Catarinense, Criciúma, 2010. Disponível em: <http://repositorio.unesc.net/handle/1/741>. Acesso em: 12 ago. 2022.

RUBIM, Albino (org.). *Política Cultural E Gestão Democrática No Brasil*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2016.

SANTOS, Milton. *O país distorcido: o Brasil, a globalização e a cidadania*. São Paulo: Publifolha, 2002.

SAWAIA, Bader Burihan. Cidadania, diversidade e comunidade: uma reflexão psicossocial. In: SPINK, Mary Jane Paris (org.). *Cidadania em Construção: um Reflexo Transdisciplinar*. São Paulo: Cortez, 1994. p. 147-156.

SENNET, Richard. *Carne e Pedra*. 6. ed. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2021.

SEVERINO, José Roberto. *Itajaí e a identidade açoriana: a maquiagem possível*. Itajaí: Ed. Univali, 1999.

SPINK, Mary Jane Paris (org.). *A cidadania em construção: uma reflexão transdisciplinar*. São Paulo: Cortez, 1994.



SALVAGUARDA EM CONTEXTOS DE EMERGÊNCIA

*movimentações para a proteção
e valorização do carimbó
do oeste paraense*

*SAFEGUARD IN EMERGENCY CONTEXTS: MOVEMENTS TO PROTECT
AND ENHANCE THE CARIMBÓ FROM OESTE PARAENSE*

Pedro Vianna Godinho Peria¹

Laura Cardoso Isola Fonseca²

Jo Erik Terada³

Julia Figueiredo Soldá⁴

-
- 1 Bacharel, mestre e doutorando em Administração Pública e Governo na Escola de Administração de Empresas de São Paulo da Fundação Getúlio Vargas (FGV EAESP). Especializado em Gestão Cultural pelo Centro de Pesquisa e Formação do Serviço Social de Comércio (Sesc-SP). E-mail: p.v.g.peria@gmail.com
 - 2 Graduanda em Administração Pública na Escola de Administração de Empresas de São Paulo da Fundação Getúlio Vargas (FGV EAESP). E-mail: lauraacif@hotmail.com
 - 3 Graduando em Administração Pública e Governo na Escola de Administração de Empresas de São Paulo da Fundação Getúlio Vargas (FGV EAESP). E-mail: jo.terada@gmail.com
 - 4 Graduanda em Administração Pública na Escola de Administração de Empresas de São Paulo da Fundação Getúlio Vargas (FGV EAESP). E-mail: juliafsolda@gmail.com

RESUMO:

Partindo de uma articulação teórica entre a abordagem da ação pública e as discussões sobre a salvaguarda de patrimônios culturais imateriais, mobilizamos o caso do carimbó no oeste do Pará para debater como coletivos driblam vulnerabilidades e resistem ao desamparo para salvaguardar seus saberes. O binômio Governo Bolsonaro–pandemia impôs desafios à esfera da cultura, que sofreu com o desmantelamento de políticas públicas e a impraticabilidade de encontros nos quais as práticas culturais imateriais são realimentadas. Com entrevistas semiestruturadas e com observações participantes discutimos as formas pelas quais foi possível contornar a situação de emergência e de retrocesso. Editais emergenciais da Lei Aldir Blanc foram apontados como indispensáveis para a superação dos desafios, ainda que não eliminem vulnerabilidades estruturais e ambiguidades da ação do Estado.

Palavras-Chave: patrimônio imaterial; carimbó; Lei Aldir Blanc; pandemia.

ABSTRACT:

Based on a theoretical articulation between the public action approach and discussions about safeguarding intangible cultural heritage, we mobilized the case of *carimbó* in western Pará to discuss how collectives circumvent and resist institutional helplessness to ensure their knowledge. The Bolsonaro government–pandemic binomial has imposed challenges on the cultural sphere, which has suffered from the dismantling of public policies and the impracticality of meetings in which immaterial cultural practices are revived. Through semi–structured interviews and participant observations, we discussed how it was possible to circumvent the situation of emergency and setback. Emergency public notices under the Aldir Blanc Law were considered indispensable milestones for overcoming the challenges, even though they didn't eliminate structural vulnerabilities and ambiguities in state action.

Keywords: intangible heritage; carimbó; Aldir Blanc Law; pandemic.

INTRODUÇÃO

Lusia dos Santos Lobato, mulher indígena do povo borari, tinha 87 anos quando faleceu em decorrência da covid-19. Foi a primeira vítima no estado do Pará e a primeira vida indígena que o Brasil perdeu para a doença. Seu velório, na vila de Alter do Chão, no município de Santarém, varou a noite na praça central. Além de pioneira do movimento indígena, dona Lusia compunha e dançava carimbó, sendo reconhecida e querida pela comunidade por seus saberes de tradição oral. O luto pela ativista, mãe, avó, bisavó, vizinha, mestra anciã e parente inaugurou um momento de estranheza e incerteza na comunidade e alertou para a fragilidade da cultura imaterial em contextos de emergência. O que se perde quando nos despedimos de detentoras e detentores de patrimônios imateriais? Neste artigo, discutimos como pessoas e coletivos driblam vulnerabilidades e resistem ao desamparo institucional para salvaguardar suas tradições. A crise de saúde instaurada pela covid-19 trouxe à tona as já latentes dificuldades dos setores culturais (Observatório da Economia Criativa da Bahia, 2020). Somado a isso, ações e inações do governo federal, como a desarticulação institucional (Abrucio *et al.*, 2020), a desconstrução de políticas públicas consolidadas (Gomide; Silva; Leopoldi, 2023) e o assédio institucional a servidoras e servidores

(Lotta *et al.*, 2023) agravaram o quadro dramático. Na contracorrente do desmonte, porém, pesquisas também demonstraram que o cenário de emergência fomentou novos espaços de colaboração e construção de redes na sociedade civil (Andion, 2020).

No contexto do binômio Governo Bolsonaro–pandemia, acreditamos que o principal dilema da salvaguarda do patrimônio cultural imaterial, o ténue equilíbrio entre preservar, impedindo o desaparecimento, e garantir seu caráter mutável, se agrava. As medidas de distanciamento social e a ausência de políticas públicas de amparo impuseram barreiras aos meios de transmissão de patrimônios imateriais, assentados na oralidade e na coletividade. No entanto, há resistências. Nesta pesquisa, partimos do caso dos coletivos de carimbó de Alter do Chão para discutir como detentores de patrimônios imateriais vivenciaram e sobreviveram ao contexto de perversidade institucionalizada e temor sanitário.

As falas de mestres, mestras, dançantes, cantantes e instrumentistas ilustram o imbricamento das histórias individuais e da solidariedade coletiva na manutenção de práticas tradicionais. De um lado, os repasses da Lei Aldir Blanc de Emergência Cultural (Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020) figuraram como um divisor de águas para carimbozeiros e carimbozeiras, permitindo que detentores de saberes tradicionais tivessem acesso a recursos antes inimagináveis. Por outro lado, as vulnerabilidades sociais foram intensificadas.

O artigo parte de um debate teórico entre os conceitos e os dilemas do patrimônio imaterial com a abordagem da ação pública. Depois da seção metodológica, apresentamos os resultados do estudo empírico articulando as vozes dos sujeitos de pesquisa. Na seção de discussões, articulamos os debates teóricos com os debates feitos em campo e, nas considerações finais, indicamos limitações e novas agendas de investigação.

SALVAGUARDA DO CARIMBÓ COMO PROBLEMA PÚBLICO

A estrutura de política pública nacional voltada para a dimensão intangível dos patrimônios é consolidada (Brasil, 2000, 2016),

mas é preciso identificar as complexidades de sua implementação. Diretamente relacionada à dimensão antropológica da cultura (Botelho, 2001), a intangibilidade é um desafio. Chamaremos de impasse do patrimônio cultural imaterial o tênue equilíbrio que deve ser buscado pelas estratégias de salvaguarda a fim de garantir a manutenção de uma prática marcada pela sua mutabilidade. Trata-se do dilema de articular instrumentos duros das políticas públicas com aspectos simbólicos próprios do cotidiano. Ainda que analiticamente já tenhamos superado o dualismo entre materialidade e imaterialidade (Meneses, 2007), é preciso reconhecer que operacionalmente a associação entre esses polos ainda não está resolvida.

Na direção apontada por Arantes (2021), a chave para articular a materialidade e a imaterialidade seria levar o foco das ações para a vida dos grupos e das pessoas detentoras; em outras palavras, aproximar a política pública do contexto de reprodução da prática cultural. Compreender as formas pelas quais as pessoas se mobilizam é, então, imprescindível, e acreditamos que a abordagem da ação pública no interior do campo de políticas públicas oferece pontos de partida interessantes. Essa perspectiva se difundiu como uma forma de ampliar nossos olhares, admitindo que o sentido de público é constantemente negociado e que não é o Estado com suas políticas públicas que detém o monopólio sobre as ações feitas em público e para o público (Spink, 2013). Assim, a questão se altera para a discussão de como e por que agentes além e aquém do Estado se mobilizam.

O conceito-chave para compreender essas dinâmicas é a ideia de problema público. Este não é algo disponível na realidade objetiva ao qual pessoas ou grupos se acoplam; ao contrário, são os grupos e as pessoas que, interagindo, o constroem. Problemas e públicos se alimentam mutuamente em uma dinâmica de constante negociação com uma pluralidade de agentes que entram em conflito e constroem alianças, de forma que um problema é público porque é fruto de uma performance coletiva (Cefai, 2017). Agentes se unem, dialogam, entram em conflito para lançar novas questões ao espaço público.

Iremos nos debruçar sobre um caso desse fenômeno: as formas pelas quais indivíduos e grupos agiram e atuam para tornar o carimbó do oeste paraense um problema público.

O carimbó é uma prática complexa, coletiva e viva. Ele envolve muitas gentes em torno da música, da dança, do corpo, do canto, da indumentária e dos instrumentos, o que o faz, acima de tudo, uma forma de sociabilidade. Grupos praticantes do carimbó paraense afirmaram, em 2006, fruto de diálogos motivados pelo IV Festival de Carimbó do município de Santarém Novo, a importância de seu reconhecimento como um patrimônio e construíram a Campanha Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro (Loureiro, 2008; Mendes, 2015). Trata-se do início de uma longa trajetória da construção do carimbó paraense como problema público, digno de atenção do Estado e legítimo por seu valor social compartilhado e reproduzido por detentoras e detentores desse saber.

As associações de praticantes se uniram para reivindicar sua inclusão no rol de políticas culturais do Estado, e um pedido formal foi encaminhado ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), que iniciou o processo de estudos para registro em 2008. Até 2013, a equipe técnica do órgão viajou por mais de 40 municípios para entrar em contato com comunidades, praticantes, detentoras e detentores do saber-fazer do carimbó, gerando uma série de documentos audiovisuais e centenas de entrevistas (Lins; Zanardi, 2020). O *Dossiê do carimbó* (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2014) identifica as idiosincrasias do carimbó paraense nos termos da sua história, da sua musicalidade, da sua poesia, da sua dança, dos seus instrumentos e das suas festas. A apresentação e aprovação do dossiê e o registro do carimbó no Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) ocorreram no dia 11 de setembro de 2014.

No entanto, a trajetória de inclusão dessa manifestação cultural não se deu sem tensões e conflitos. Em sua primeira formulação, o inventário estaria centrado nas práticas de alguns municípios da

Região Metropolitana de Belém e do noroeste do estado, chamado de Salgado Paraense. De forma inédita, a primeira versão do dossiê foi colocada de forma aberta para consulta pública e, em poucos dias, o Iphan recebeu críticas e sugestões sobre o processo. Uma delas, feita por *e-mail* por um produtor cultural de Alter do Chão, chamou a atenção do órgão para a ausência completa de menções à região oeste do estado no relatório das pesquisas (Mendes, 2015). A partir dessas informações, um novo, mas breve, ciclo de pesquisas se iniciou para atualizar o dossiê, ampliando o número de polos da manifestação cultural no estado.

Tendo o Iphan como suporte e legitimidade institucional, os grupos construíram uma estratégia inspirada nas conferências de cultura, com encontros municipais seguidos de congressos estaduais (Lins; Zanardi, 2020; Mendes, 2015). O objetivo era a promoção de reuniões de praticantes para a construção de consensos sobre quais deveriam ser as ações prioritárias de salvaguarda. Nesse momento de pós-registro, a atuação do Iphan voltou-se para a manutenção das ligações construídas durante o inventário e o apoio na realização dos encontros levando em conta as dificuldades logísticas de reunir tantos praticantes. Em 2017, durante o II Congresso Estadual do Carimbó, foi constituído o Comitê Gestor da Salvaguarda, responsável pela proposição e acompanhamento do Plano de Salvaguarda, instrumento pelo qual a comunidade estabelece uma série de ações prioritárias visando a reprodutibilidade do bem (Brasil, 2016), e composto por membros da sociedade civil, detentores e representantes dos órgãos de preservação (Mendes, 2015).

No contexto de preparação para o III Congresso, em 2019, o comitê aprova a versão final do Plano de Salvaguarda do Carimbó (Lins; Zanardi, 2020). Tais ações conviveram com uma crescente incerteza sobre os rumos da gestão cultural no país, principalmente a partir das sucessivas reformas administrativas e o fim do Ministério da Cultura (MinC) no governo de Michel Temer (2016-2018). No governo de Jair Bolsonaro (2019-2022), a Secretaria Especial de Cultura passou do

Ministério da Cidadania para o Ministério do Turismo e foi chefiada por oito pessoas, sendo marcada pelo contingenciamento de recursos (Canedo *et al.*, 2021).

A partir de 2020, os efeitos perversos da pandemia impuseram novos desafios. Em ampla pesquisa sobre os impactos da pandemia na economia criativa, o Observatório da Economia Criativa da Bahia (2020) mostra que a maioria do setor tinha uma renda menor do que três salários mínimos e que mais do que 70% dos indivíduos acreditava não ter reservas para mais de três meses sem suas atividades costumeiras. No estado do carimbó, é o município de Santarém que registra a maior taxa de mortes por covid-19; enquanto a média do Pará é 2,18 mortes por 100 mil habitantes, esse município apresenta uma taxa de 11,16 (Brasil, 2023).

Na convivência com o temor pela vida e o luto, o negacionismo institucionalizado e o retrocesso democrático marcaram a vida política brasileira impactando os mais vulneráveis. No entanto, a mirada da ação pública nos permite direcionar o olhar mais para a construção do que para a desconstrução. No contato com detentoras e detentores do carimbó do oeste paraense, fomos capazes de discutir as ambiguidades na relação do Estado com tradições populares e investigar as formas pelas quais o associativismo elaborou estratégias de sobrevivência coletivas.

PERCURSO DA PESQUISA

De cunho exploratório, os resultados construídos durante a pesquisa são fruto de um estudo de caso qualitativo e intrínseco (Stake, 2005). Sem procurar generalizações e comparações, admitimos que debruçar-se sobre as idiosincrasias e ordinariedades de um único caso pode oferecer reflexões originais e gerar ressonâncias teórico-empíricas.

A escolha do carimbó em Alter do Chão se deu pela concentração de mestres e mestras em uma mesma vila, o que facilitou o trânsito entre os sujeitos de pesquisa; e pela história tortuosa entre os

carimbozeiros e carimbozeiras de Alter com o processo de registro. Como visto, a tradição do oeste paraense estaria invisibilizada na primeira versão do dossiê de inventário. Não fosse a mobilização dos coletivos locais e da campanha, o registro e, conseqüentemente, as ações de salvaguarda seriam restritas a uma parcela do estado e perderiam a oportunidade de incluir outras regionalidades e variações dessa manifestação tradicional.

Intercalamos entrevistas de tom formal com conversas espontâneas, vivências como alunos e alunas de mestres e mestras e turistas em festejos e eventos do carimbó durante dez dias na vila. Como uma das entrevistadas nos disse, “não adianta pesquisar o carimbó sem saber tocar e dançar o carimbó” (Detentora 9, entrevista, 25/07/2023). Aulas da música e do ritmo foram fundamentais para entender os significados desse patrimônio e suas variações regionais. Ao todo, 19 entrevistas foram realizadas com 15 pessoas – algumas delas com mais de uma interação, portanto. Duas interações foram feitas com técnicas do Iphan, de forma a complexificar o quadro sobre a relação das tradições culturais com as políticas públicas. Cinco contatos foram feitos à distância, mas, em muitos casos, fomos recebidos na casa das pessoas, em almoços ou cafés da manhã. Agradecemos aqui por toda abertura e hospitalidade para escutar suas histórias de vida. Seguindo os procedimentos éticos, explicando em detalhes os objetivos de nossa presença e as formas pelas quais poderíamos contribuir para a difusão da luta no carimbó, esperando que as interações sejam úteis também para a memória do movimento, os áudios foram compartilhados com as pessoas cujas falas foram gravadas. A fim de garantir a anonimização, nomearemos carimbozeiros e carimbozeiras como detentores e detentoras, e servidores e servidoras como técnicos e técnicas.

RESULTADOS

É possível depreender quatro momentos na história do carimbó do oeste do Pará: a sua gênese, o percurso de luta por reconhecimento,

a luta por sobrevivência e o ponto de inflexão gerado pela importância dos recursos da Lei Aldir Blanc. Essa divisão não esgota o longo percurso dessa manifestação, mas permite sublinhar períodos críticos. Sobre a gênese do carimbó em Alter do Chão, as entrevistadas foram unânimes em explicar que, antes da década de 2000, a tradição havia se perdido na região. O carimbó era experimentado pelo rádio; ouvido, sim, mas não tocado ou dançado. Em sua forma mais comercial e globalizada e menos artesanal e local, o carimbó “pau e corda”, também chamado de “raiz”, parecia ter desaparecido. Um reduzido grupo de músicos, alguns não nativos de Santarém, se reuniram para iniciar um trabalho de resgate. Sabendo que os ecos dessa manifestação estavam presentes, pesquisaram as formas pelas quais os instrumentos eram produzidos e as danças, dançadas.

Esse trabalho de resgate do carimbó começa em 2005, quando a gente, num ponto de cultura chamado Ponto de Cultura da Oca, inscreveu um projeto pra participar da Ação Griô Nacional. [...] A gente conseguiu ser aprovado no 1º edital. [...] Então eu comecei a realizar aqui no Ponto de Cultura da Oca as primeiras oficinas de construção desses instrumentos do carimbó (Detentor 5, entrevista, 27/03/2023).

A partir dessas aulas que os atuais mestres e mestras em Alter se apropriaram do saber-fazer do carimbó paraense. A centralidade que as oficinas tomam no momento de gênese mostra que o caráter artesanal e tradicional dessa manifestação começa na confecção dos instrumentos para as rodas de um carimbó digno de ser chamado de “pau e corda”. Do ponto de cultura, formou-se o primeiro grupo na vila, o Roda de Curimbó, que passou a realizar apresentações periódicas. No que chamamos de período da luta por reconhecimento, nossos narradores contam que, com o tempo e a multiplicação de grupos, o carimbó passa a fazer parte do cotidiano da vila. Esse processo ocorreu concomitantemente à articulação no estado para o reconhecimento nacional do carimbó paraense como patrimônio. O registro,

como visto, inclui a região e a tradição resgatada do carimbó em Alter do Chão. Além da continuidade das atividades dos próprios grupos na cidade e dos movimentos em interlocução estadual, houve unanimidade em afirmar que, depois do registro, pouco mudou em termos de apoio governamental. Ainda que certa estrutura institucional tenha sido garantida pelo registro, com a organização dos congressos de carimbó a partir de 2014, relatos ajudam a entender que essas ações se demonstraram insuficientes para assegurar a salvaguarda:

A gente teve, por meio do IPHAN, dois congressos de carimbó que participamos a partir de 2014. Essa parte de ordenar um pouco o que é carimbó, o que é patrimônio, o que não é, para a gente se entender melhor na nossa atividade, foi bom, teve um resultado positivo. Mas não foi uma atenção esperada pela gente, que atendesse às nossas demandas. Por a gente estar isolado, às vezes não tem como participar de muitos encontros em Belém. A gente acabou ficando muito isolado (Detentor 6, entrevista, 25/07/2023).

Entre os anos de 2014 e 2019, os relatos mostram um hiato em termos de eventos críticos para a história da salvaguarda. O tom das falas é substancialmente alterado quando o binômio Governo Bolsonaro–pandemia se torna o tópico. Se, nos momentos iniciais, as lembranças compartilhadas eram de efervescência pelo resgate da prática, depois, são os signos da morte, do empobrecimento e da fome os mais presentes. Entre as conversas difíceis, um mestre nos confessou: “Tudo parou, os músicos pararam de tocar muito rapidamente. Não podia levar aglomeração, então todo mundo parou. Muitos passaram fome, muitos colegas da música” (Detentor 11, entrevista, 26/07/2023). No início de março de 2020, a prefeitura de Santarém decretou estado de emergência sanitária, e as políticas de isolamento social foram inseridas no cotidiano do município. *Shows*, apresentações, festas, bares, praças, atividades turísticas, oficinas e aulas foram suspensas. Representando esse cenário estranho, um mestre escreveu:

O caribe da Amazônia
De mistérios e magias
Silenciou os folguedos
Juntou a noite com dia

Hoje não tem carimbó
Folias do espanta cão
É uma estranha temporada
Na vila de Alter do Chão

Tapajós em tuas águas
Afoga o mal invasor
Leva em tua correnteza
O medo avassalador
[...] (Alter [...], 2021).

As políticas introduzidas no cotidiano da vila levaram à paralisação de atividades importantes para a preservação do carimbó, como a Quinta do Mestre e da Sereia, evento semanal em frente ao Centro de Referência do Carimbó Mestre Chico Malta, protagonizado por um mestre diferente a cada festa. Espaços fundamentais para o ressurgimento e a prática do carimbó, como o Espaço Alter do Som, centro cultural inaugurado em 2011 que todos os sábados promove *shows* de diferentes grupos locais, também se viram privados de seu público e de sua função na salvaguarda.

As entrevistas permitiram perceber que, mesmo em meio a um cenário conturbado, a pandemia teve significados ambíguos, uma vez que ela atingiu as pessoas envolvidas com o carimbó de maneiras distintas. De um lado, alguns grupos, detentores e detentoras tiveram de lidar com o horizonte da fome e da exacerbação da pobreza. Muitos dependeram da distribuição de cestas básicas arrecadadas pelo movimento indígena local para garantir sua alimentação. Isolados e sem alternativas, outros abandonaram a prática do carimbó e recorreram a atividades paralelas para seu sustento, como a construção civil, que substituísssem as tradicionais apresentações nas praças e eventos.

Por outro lado, a pandemia também despertou novas possibilidades de atuação. Um caminho de maior sucesso foi a utilização da criatividade e da inovação por alguns grupos para explorar seus horizontes, com destaque para a produção de novas músicas e lançamento de novos álbuns. Para um dos detentores:

Foi um momento em que os sobreviventes – todos somos sobreviventes da pandemia – conseguiram agregar muita produção. É incontável o que eu produzi na pandemia. Algumas produções bem importantes para registrar esse momento histórico da nossa vida. Eu trabalhei focado, tem muitas obras que eu fiz, meus parceiros também, para não esquecermos desse momento. Do sofrimento, mas também da solidariedade (Detentor 11, entrevista, 25/07/2023).

Outro afirmou que “foi um momento de cada um ter uma criação, se renovar. Cada um criou uma experiência própria” (Detentor 6, entrevista, 25/07/2023). Grupos emergentes, como as Suraras do Tapajós, formado apenas por mulheres, conseguiram gravar seu primeiro álbum e aumentar suas participações nas plataformas digitais. Se, para uns, a pandemia impôs barreiras para a prática do carimbó, para outros foi possível transformá-la em oportunidade. Ainda que essa experiência tenha sido díspar entre detentores e detentoras, as entrevistas mostraram unanimidade em apontar ausências dos governos. Nas palavras de um dos detentores, “a gente passou por um governo que não tinha nada a ver com cultura” (Detentor 5, entrevista, 27/03/2023). O fim do MinC e o Decreto nº 9.759/2019, que extinguiu todos os colegiados da administração pública federal, incluindo os comitês gestores da salvaguarda, foram ações tomadas nos primeiros dias do governo de Bolsonaro. Como uma forma de demonstrar sua indignação, um mestre utilizou-se da música como ferramenta de manifestação crítica:

Nossa bandeira hasteada ao meio
Por tantos mestres e mestras que se foram

Mesmo diante dessa salvaguarda
Que nada faz para que não se morram

Todo o saber-fazer dessa raça
Que se doaram pelo seu país
Onde agora estás salvaguarda
Por que tu te calas e nada nos diz?

Não foste feita para nos proteger
Seja qual fosse a situação?
Por que então tentas te esconder
Se eximir de tua obrigação?

Toca tambores bem dentro de nós
Que nossa arte seja nossa guarda
Mestres e mestras empunhem a sua voz
Estamos em luta é pela salvaguarda
[...]⁵.

Em relação à inação do Iphan, os próprios técnicos entrevistados que atuaram no órgão durante esse período compartilham a perspectiva interna ao desmonte, marcado pela paralisia decisória, redução orçamentária e assédio ao corpo burocrático do órgão. De acordo com uma técnica, o “orçamento em geral caiu [...] a gente passou a ser morto por inanição, em termos de não ter dinheiro para trabalhar, para fazer o que era o nosso trabalho” (Técnica 2, entrevista, 02/08/2023). O sentimento compartilhado pelos profissionais era de frustração ao saberem que grupos de detentores de patrimônios imateriais passavam por dificuldades e pouco podiam fazer para alterar o rumo das ações do instituto: “lidar com esses grupos desse perfil sociocultural é lidar com demandas imediatas, de vida e que não necessariamente perpassam a área cultural; [...] muitas vezes as ações de salvaguarda era garantir a segurança alimentar, era garantir

5 Letra da música “Cadê a salvaguarda?” (2020), cedida pelo autor Chico Malta.

que a gente passasse algum tipo de informação sobre a pandemia” (Técnica 2, entrevista, 02/08/2023). Outro técnico admite:

Foi altamente questionada a atuação do IPHAN na pandemia. O IPHAN meio que abandonou, e de fato, abandonou. Foi questionada a atuação do comitê gestor na pandemia. [...] O comitê gestor existia de fato, mas não existia de direito. [...] Não tinha mais como atuar, ficou extinta a atuação. [...] Foi desmantelada, inviabilizada, desmontada a política participativa de salvaguarda nos anos do governo Bolsonaro. Senti isso na pele (Técnico 1, entrevista, 18/07/2023).

Em consonância com as ambiguidades despertadas pela pandemia, na qual fome e pobreza são antagonizadas por oportunidades de produção artística, a atuação do Governo Bolsonaro em relação ao campo cultural nesse período apresentou um caráter igualmente paradoxal. Se, por um lado, o governo federal adotou uma postura conservadora quanto às temáticas culturais, foi também responsável pela promulgação e implementação da Lei Aldir Blanc de Emergência Cultural (Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020), que representou um esforço positivo de apoio à cultura durante um momento crítico. A lei determinou a adoção de um conjunto de medidas emergenciais, a saber: renda emergencial mensal aos trabalhadores e trabalhadoras da cultura; subsídio mensal para manutenção de espaços, instituições e coletivos culturais; e realização de editais, chamadas públicas, prêmios, aquisição de bens e serviços (Brasil, 2020). Apesar da pressão social e da liderança de figuras fundamentais no Congresso, como as deputadas Jandira Feghali, do Partido Comunista do Brasil (PCdoB), e Benedita da Silva, do Partido dos Trabalhadores (PT), é inegável que o maior montante de recursos para ações culturais até hoje tenha saído do orçamento de um governo como o de Bolsonaro.

Para a comunidade carimbozeira de Alter do Chão, a Lei De Emergência Cultural “realmente foi um divisor de águas. [...]

Quando a gente já não via nenhum horizonte a não ser a colaboração de pessoas, apareceu a Lei Aldir Blanc” (Detentor 11, entrevista, 26/07/2023). Os entrevistados e as entrevistadas foram unânimes quanto ao protagonismo desse instrumento, que representou uma mitigação no cenário de luto e desespero que estava instaurado na vila.

A gente não fazia mais apresentações, e nem aqui a gente podia se reunir pra tocar. [...] E a gente vive disso, aí apertou aqui, conta, um monte de situações. A gente contava com cesta básica, ajuda. [...] Aí quando veio a Lei Aldir Blanc, a gente não contou conversa, eu falei ‘vamos, porque é o que vai fazer a gente poder trabalhar’. Nossa, a gente sabe só fazer agradecer. E ajudou todo mundo né? [...] Com a Lei Aldir Blanc, a gente pôde distribuir, para todo mundo trabalhar, recebendo (Detentora 9, entrevista, 25/07/2023).

O que salvou a gente foram os editais [...] Eu escrevi um projeto que foi do centro cultural, a gente conseguiu esse recurso que foi para construir tudo isso aqui [palco da Quinta do Mestre, banheiro, caixa d’água], tudo com recurso da Lei Aldir Blanc. Conseguimos com esse projeto ajudar os mestres, cada mestre recebeu R\$1.000 para fazer oficina, para não ficar sem fazer nada (Detentor 5, entrevista em 24/07/2023).

Durante a pandemia [...], o único recurso que a gente recebeu por aqui foram as leis [...]. Foram recursos que foram bons, em termos de produto. [...] Fizemos o CD, o nosso CD que a gente não tinha (Detentor 6, entrevista em 25/07/2023).

A implementação da Lei Aldir Blanc no território do oeste paraense deparou-se, contudo, com as mesmas desigualdades que produziram experiências tão distintas no período de isolamento. De acordo com relatos, o contato de carimbozeiros e carimbozeiras com esses

mecanismos legais foi comprometido devido à falta de acesso à tecnologia ou à familiaridade limitada com o universo digital, bem como com a linguagem formal tradicionalmente empregada na redação de projetos para editais públicos.

Os que mais se beneficiam são pessoas que moram mais nos centros urbanos, que têm mais contato com a tecnologia, contato em conseguir entender o edital. Não é tão óbvio para um ribeirinho ou indígena que mora do outro lado do Tapajós. [...] Realmente é difícil escrever, entender e colocar o mais objetivo possível. Esses editais são muito disputados. Tem grupo em Alter do Chão que nunca ganhou nenhum, porque ou às vezes é mais difícil para eles estarem em comunicação com uma pessoa que vai escrever para ele, ou ter pessoas próximas disponíveis para fazer com ele (Detentor 6, entrevista, 25/07/2023).

Nesse contexto, a dificuldade que mestres e mestras encontraram ao interpretar e incorporar a terminologia da administração pública na elaboração de propostas para editais públicos suscita questões fundamentais: como garantir que as políticas públicas alcancem a totalidade da população brasileira, se as próprias vias de comunicação e acesso a essas políticas são estranhas a grande parte dos cidadãos? E qual a responsabilidade do poder público na redução do distanciamento entre as políticas públicas e as pessoas a quem elas se destinam?

Quando se trata de agentes da cultura imaterial, essas vulnerabilidades tornam-se ainda mais visíveis. Como desenvolver, em um cenário em que a fragilidade parece parte da estrutura institucional, políticas voltadas para resguardar um saber, com todos os seus atores e nuances? Como impedir que as tradições populares desapareçam por completo perante um cenário em que seus mestres e mestras padecem por conta da inação do Estado, se essas práticas sobrevivem na oralidade, no contato, no convívio? Qual a responsabilidade do Estado no desaparecimento de elementos culturais?

DISCUSSÕES

A ação pública mostrou sua capacidade insurgente e seu potencial resistente em contextos de contração democrática. Experiências ambíguas: (1) porque mestres e grupos usaram a condição de isolamento para avultar suas produções e (2) porque foi de um governo conservador que a cultura e os detentores receberam o maior volume de recursos, evento apontado como a inflexão mais importante em todo o período. Essas ambiguidades levantam questões interessantes e que extrapolam o caso do carimbó paraense.

Em primeiro lugar, as produções musicais foram um resultado não esperado da pandemia; mestres afirmaram que foi um período importante para suas carreiras como artistas. Em alguns casos, grupos conseguiram lançar seu primeiro álbum, como as Suraras do Tapajós, formado unicamente por mulheres que lutam há anos por espaço e reconhecimento. De certa forma, foram oportunidades para aumentar a presença do carimbó no mercado cultural. No entanto, o aproveitamento desses espaços não foi homogêneo. Se alguns tornaram-se mais proeminentes ao dedicar-se às produções, outros foram obrigados a vender seus instrumentos e regredir para suas antigas profissões braçais, como pedreiros. Difícil, então, dizer que o período pandêmico permitiu uma inclusão no circuito cultural: aqueles que já sabiam manejar os caminhos desse campo foram amplificados e aqueles mais distantes de produtoras e com menos habilidades digitais foram excluídos. Desse quadro, a questão é: **como incluir aqueles que foram afastados durante a pandemia?**

Em segundo lugar, fruto do mesmo governo que negava o vírus, a Lei de Emergência Cultural figurou em todas as entrevistas como o respiro necessário. É certo que não partiu do Poder Executivo a iniciativa do auxílio: decorrente de grande pressão dos movimentos sociais, o projeto foi protocolado pela deputada federal pelo PT, Benedita da Silva, e impulsionado pelas bancadas de oposição no Legislativo, encontrando, depois de aprovado, resistência para sua implementação tempestiva. Ainda assim, o contexto político de sua

aplicação não pode ser ignorado ou, pior, esquecido. Se, durante anos depois do registro do carimbó como patrimônio nacional, detentores e detentoras reivindicavam recursos sem sucesso, a questão que surge é: **como lidar com a contradição política vivenciada no campo cultural nos últimos anos?**

Em terceiro lugar, o volume de recursos despendidos conviveu com a ausência do Iphan como agente relevante para os processos de valorização do carimbó. A presença estatal, assim, também se dá de forma ambígua. A partir das falas de mestres, percebemos que a participação do Iphan mingua a partir de 2014, data do registro; e, a partir da fala de técnicos, vemos que os entraves internos são também profundos. Desse cenário, a questão é: **como fazer com que o órgão volte a fazer parte do cotidiano dos praticantes de bens registrados?**

Esses três questionamentos são centrais tanto no âmbito acadêmico quanto no governamental. Marcado por um governo que se propõe à reconstrução, desde o início de 2023, o MinC volta tendo uma mulher negra e próxima das tradições populares, Margareth Menezes, como chefe da pasta. Nas palavras de uma técnica, as diferenças são marcantes: “Na prática mudou tudo, o nosso direcionamento é implementar instrumentos para a participação social” (Técnica 2, entrevista, 02/08/2023).

As carimbozeiras e carimbozeiros também têm expectativas com a presença de mais editais de fomento, como o Prêmio Funarte Mestras e Mestres das Artes lançado em julho de 2023. Nesse novo cenário, os desafios legados pelo período do binômio Governo Bolsonaro-pandemia para o patrimônio cultural envolvem desde a retomada do prestígio das instituições governamentais perante os movimentos culturais até a construção de políticas públicas perenes que extrapolem o caráter emergencial.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, partimos de um problema tanto de ordem teórica quanto prática para dialogar com situações vividas por praticantes

de um patrimônio imaterial registrado. Questionamos como foi possível garantir a salvaguarda de uma manifestação cultural em um contexto de emergências de ordem sanitária e política. A partir do caso de carimbozeiras e carimbozeiros do oeste do Pará, traçamos os momentos e as estratégias mais relevantes para a sobrevivência de sua prática, apontando para ausências, presenças e ambiguidades da ação estatal a partir da perspectiva da ação pública. Cabe, agora, apontar as limitações da pesquisa e indicar possíveis outras agendas.

A estratégia da investigação priorizou olhares atentos para um único contexto de movimentações pela salvaguarda. Ainda que não buscássemos representatividade, o diálogo com outros polos do carimbó em todo o estado poderia gerar novos questionamentos; afinal, ainda que se trate do mesmo bem registrado, é impossível entendê-lo sem levar em conta as diferenças regionais e a presença ou ausência de governos subnacionais. Ainda que detentores e detentoras com os quais dialogamos tivessem sido categóricos em afirmar que não houve participação da prefeitura e do governo estadual no processo que aqui chamamos de sobrevivência, em futuras investigações, cabe questionar como esses agentes atuaram.

Outras agendas de pesquisas envolvem um olhar atento para os futuros desenrolares das políticas públicas de cultura no nível federal. Novos editais e a implementação das Leis Paulo Gustavo e a Política Nacional Aldir Blanc indicam um aporte volumoso de recursos para artistas e produtores. As formas pelas quais detentoras e detentores de patrimônios imateriais irão se apropriar desses instrumentos é ainda um campo a ser questionado. Além disso, é preciso compreender como antigos fóruns de participação social, como os comitês de salvaguarda, serão retomados e qual será o seu papel no novo ministério.

Em um contexto de emergência sanitária, de retrocesso democrático e de desmantelamento das políticas públicas, a ação pública foi o verdadeiro motor da salvaguarda. Nesse percurso difícil e sem

romantizações, nosso trabalho também contribui para registrar memórias de luto, de ataques e de contra-ataques que não podem ser esquecidas.

REFERÊNCIAS

- ABRUCIO, Fernando Luiz; GRIN, Eduardo José; FRANZESE, Cibele; SEGATTO, Catarina Ianni; COUTO, Cláudio Gonçalves. Combate à Covid-19 sob o federalismo bolsonarista: um caso de descoordenação intergovernamental. *RAP: revista de administração pública*, Rio de Janeiro, v. 54, n. 4, p. 663-677, jul./ago. 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rap/a/bpdbc9zSGCKZK55L3ChjVqJ>. Acesso em: 27 set. 2023.
- ALTER Estranha. Intérprete: Paulo Ayres Barreto. In: EP REGIONALEIRO. Paulo Ayres Barreto. Santarém: Alter do Som, 2021.
- ANDION, Carolina. Atuação da sociedade civil no enfrentamento dos efeitos da COVID-19 no Brasil. *RAP: revista de administração pública*, Rio de Janeiro, v. 54, n. 4, p. 936-951, jul./ago. 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rap/a/hYrKjNjjbcJWKjKn35KBwtN/?lang=pt>. Acesso em: 27 set. 2023.
- ARANTES, Antonio. Salva-guarda, um dispositivo-chave de gestão patrimonial. In: SANT'ANNA, Marcia; QUEIROZ, Hermano (org.). *Em defesa do Patrimônio Cultural: percursos e desafios*. Vitória: Milfontes, 2021. p. 395-492.
- BOTELHO, Isaura. Dimensões da Cultura e Políticas Públicas. *São Paulo em Perspectiva*, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 73-83, 2001. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/spp/a/cf96yZJdTvZbrz8pbDQnDqk/>. Acesso em: 27 set. 2023.
- BRASIL. Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*: seção 1, Brasília, DF, ano 138, n. 151, p. 2, 7 ago. 2000. Disponível em: <https://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?data=07/08/2000&jornal=1&pagina=81&totalArquivos=100>. Acesso em: 27 set. 2023.

BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Portaria n° 200, de 18 de maio de 2016. Dispõe sobre a regulamentação do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial – PNPI. BAE: boletim administrativo eletrônico do IPHAN, Brasília, DF, n. 1172, p. 22–33, 20 maio 2016. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/portaria_n_200_de_15_de_maios_de_2016.pdf. Acesso em: 27 set. 2023.

BRASIL. Lei n° 14.017, de 29 de junho de 2020. Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo n° 6, de 20 de março de 2020. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*: seção 1, Brasília, DF, ano 158, n. 123, p. 1–3, 30 jun. 2020. Disponível em: <https://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?jornal=515&pagina=1&data=30/06/2020&totalArquivos=141>. Acesso em: 27 set. 2023.

BRASIL. Ministério da Saúde. Covid-19 no Brasil. *Gov. br*, Brasília, DF, 2023. Dados consultados até 29 jul. 2023. Disponível em: https://infoms.saude.gov.br/extensions/covid-19_html/covid-19_html.html. Acesso em: 1 ago. 2023.

CANEDO, Daniele Pereira; ANDRADE, Carlos Magno Diniz Guerra de; FREITAS, Elizabeth Ponte de; CAMPOS, Luiz Gustavo Santana; CARVALHO, Rosimeri. Políticas culturais emergenciais na pandemia da COVID-19? Demandas e estratégias de enfrentamento e as respostas dos poderes públicos. *Políticas Culturais em Revista*, Salvador, v. 14, n. 1, p. 165–191, jan./jun. 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/42581>. Acesso em: 27 set. 2023.

CEFAÏ, Daniel. Público, problemas públicos, arenas públicas...: o que nos ensina o pragmatismo (parte 1). *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, v. 36, n. 1, p. 187–213, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/zdyH9SGqnWm5LwrV7MT4k9M/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 27 set. 2023.

GOMIDE, Alexandre de Ávila; SILVA, Michelle Morais de Sá e; LEOPOLDI, Maria Antonieta (ed.). *Desmonte e reconfiguração de políticas públicas (2016–2022)*. Brasília, DF: IPEA, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ipea.gov.br/handle/11058/11939>. Acesso em: 27 set. 2023.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (Brasil). *Dossiê IPHAN {Carimbó}*. Belém: IPHAN, 2014.

Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi%C3%AA%20de%20Registro%20Carimb%C3%B3\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi%C3%AA%20de%20Registro%20Carimb%C3%B3(1).pdf). Acesso em: 27 set. 2023.

LINS, Cyro Holando de Almeida; ZANARDI, Paula Pflüger (org.). *Plano de Salvaguarda do Carimbó 2020*. Belém: IPHAN, 2020. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/plano_salvaguarda_carimbo.pdf. Acesso em: 27 set. 2023.

LOTTA, Gabriela Spanghero; LIMA, Iana Alves de; SILVEIRA, Mariana Costa; FERNANDEZ, Michelle; PEDOTE, João Paschoal; GUARANHA, Olívia Landi Corrales. The Procedural Politicking Tug of War: Law-Versus-Management Disputes in Contexts of Democratic Backsliding. *Perspectives on Public Management and Governance*, [Oxônia], v. 7-n. 1-2, p. 13-26, Mar./June 2023. Disponível em: <https://academic.oup.com/ppmg/article/7/1-2/13/7272979>. Acesso em: 27 set. 2023.

LOUREIRO, Isaac. Campanha carimbó patrimônio cultural brasileiro: origens e objetivos. In: CAMPANHA DO CARIMBÓ. *Blog Carimbó – Patrimônio Cultural Brasileiro*, Santarém Novo, PA, 1 maio 2008. Disponível em: https://campanhacarimbo.blogspot.com/2008/05/campanha-pelo-registro-do-carimb-como_05.html#:~:text=A%20Campanha%20%E2%80%9CCarimb%C3%B3%20Patrim%C3%B4nio%20Cultural,promovidas%20no%20Festival%20de%20Carimb%C3%B3. Acesso em: 27 set. 2023.

MENDES, L. “Nós Queremos”: o carimbó e sua campanha pelo título de patrimônio cultural brasileiro. 2015. Dissertação (Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural) – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Mestrado_em_Preservacao_Dissertacao_MENDES_Lorena_Alves.pdf. Acesso em: 27 set. 2023.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Campo do patrimônio cultural: uma revisão de premissas. *1º Fórum Nacional do Patrimônio Cultural*, Ouro Preto, v. 1, p. 25-39, 2007. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/4%20-%20MENESES.pdf>. Acesso em: 27 set. 2023.

OBSERVATÓRIO DA ECONOMIA CRIATIVA DA BAHIA. *Pesquisa impactos da Covid-19 na economia criativa: relatório final*. Salvador: Observatório da Economia Criativa da Bahia, 2020. Disponível em: <https://www.obec.ufba.br/wp-content/uploads/2020/09/>

RELAT%0C3%93RIO-FINAL-Impactos-da-Covid-19-na-Economia-Criativa-OBEC-BA-compressed.pdf. Acesso em: 27 set. 2023.

SANT'ANNA, Marcia. Memórias e desdobramentos do debate sobre a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial. In: SANT'ANNA, Marcia; QUEIROZ, Hermano (org.). *Em defesa do Patrimônio Cultural: percursos e desafios*. Vitória: Milfontes, 2021. p. 533-562.

SPINK, Peter Kevin. Psicologia Social e Políticas Públicas: linguagens de ação na era dos direitos. In: MARQUES, Eduardo; FARIA, Carlos Aurélio Pimenta de (org.). *A política pública como campo multidisciplinar*. São Paulo: Ed. UNESP: Ed. Fiocruz, 2013. p. 155-180.

STAKE, R. Qualitative case studies. In: DENZIN, Norman Kent; LINCOLN, Yvonna Sessions (ed.). *The SAGE Handbook of Qualitative Research*. 3. ed. Sage: California, 2005. p. 445-454.



Entrevista



“Articular pesquisa histórica e políticas culturais: dois campos convergentes”

entrevista com Laurent Martin

“ARTICULATING HISTORICAL RESEARCH AND CULTURAL POLICIES:
TWO CONVERGING FIELDS”.INTERVIEW WITH LAURENT MARTIN

Natasha Faria¹

.....
1 Artista e gestora cultural, doutoranda em História na Université Sorbonne Nouvelle/UFC.
E-mail: natashagarrine@gmail.com

Laurent Martin é professor de História na Universidade Sorbonne Nouvelle, especialista nas relações entre cultura e política na contemporaneidade. É membro do laboratório Integração e cooperação no espaço europeu (ICEE), dos Comitês de História do Ministério da Cultura e da Biblioteca Nacional Francesa (BNF), dos Comitês de Redação das revistas *Sociétés et Représentations* e *Revue d'histoire culturelle, sécs. XVIII-XXI*. Último livro publicado: *História da censura na França*, PUF, 2022. Essa entrevista foi realizada em Paris, em outubro de 2023.

NF: Bom dia, Laurent. A primeira questão é muito simples: por que você decidiu estudar políticas culturais?

LM: Eu gostaria de começar falando da minha vida pessoal para depois poder responder à tua pergunta. Eu era um historiador que se interessava pela história dos meios de comunicação e da imprensa. Minha tese foi sobre a história do *Canard enchaîné*, um jornal francês, e lá se passaram 20 anos. Algumas dificuldades e tensões se apresentaram quando comecei a dar aulas sobre o assunto e entendi que seria difícil continuar como eu gostaria nesse campo de pesquisa. No entanto, apareceu uma oportunidade inesperada:

os arquivos “Jack Lang”, que acabavam de ter sido entregues ao [Institut Mémoires de l’édition contemporaine] Imec, precisavam de alguém que os classificasse e organizasse. Meu orientador de tese na época, Pascal Ory, procurava uma pessoa para classificar esses arquivos e, sabendo que eu estava à procura de uma vaga na universidade, me indicou para esse trabalho que para mim, na época, era uma solução temporária de subsistência. Isso foi no início dos anos 2000, quando os arquivos tinham sido depositados lá.

O Imec acabava de se instalar perto de Caen, graças ao financiamento do Ministério da Cultura, e havia uma ligação próxima entre Jack Lang e esse instituto. Ele tinha acabado de doar seus arquivos. Eu não tinha formação de arquivista, confesso que cheguei inocentemente e tive que aprender de maneira um pouco dolorosa os desafios dessa profissão. O que foge um pouco do nosso assunto, mas que é importante mencionar, é que o Imec é um instituto que recebe arquivos de escritores e de editoras, e havia um hábito particular de classificação desses arquivos, página por página, peça por peça. Os arquivos eram geralmente pequenos, mas o do Jack Lang era diferente, porque eram 500 caixas e, em cada uma delas, havia outras 6. Eu comecei a trabalhar como eles tinham o hábito de fazer, página por página, mas logo entendi que não seria possível. Após um mês desse trabalho feito num lugar que estava ainda em reforma, eu os convenci de que, dessa forma, esse trabalho jamais seria concluído. Minha proposta foi de que classificássemos grandes pedaços divididos por temas, e ainda assim eu precisei de quatro anos de dedicação a essa tarefa.

Esses arquivos ficaram no Imec até três anos atrás, mas, uma vez que se tratava de documentos, na sua maior parte, de teor público, os Arquivos Nacionais solicitaram que eles fossem incorporados à sua estrutura. Anos de discussão entre as duas instituições resultaram na repatriação desses arquivos aos Arquivos Nacionais, e uma das condições para que isso acontecesse é que eles fossem conservados na sua integralidade e da maneira como eu os classifiquei. Significa,

portanto, que eles não foram divididos, e hoje há um fundo “Jack Lang” que está na sua integralidade, que tem uma coerência e uma identidade e que pode ser consultado ali.

Como meu trabalho durou quatro anos, eu li muito esses arquivos e acabei me interessando por políticas culturais, o que foi algo natural para mim. Também estive bastante em contato com o Comitê de História do Ministério da Cultura durante todo esse período, uma vez que eles também tinham muito material sobre o assunto. Um dia, o diretor do Imec me disse que eu deveria escrever um livro, porque ninguém conhecia melhor os arquivos “Jack Lang” que eu, e achei que a melhor maneira de o fazer seria escrevendo sua biografia, já que sua vida atravessava esses arquivos. Claro que tive que fazer pesquisas complementares, tive que ir, por exemplo, aos arquivos municipais de Nancy, cidade onde ele nasceu, e onde criou o Festival de Teatro de Nancy (1963 – 1983). O livro *Jack Lang, une vie entre culture et politique*, que foi publicado em 2008, surgiu assim. Portanto, esses quatro anos no Imec e os três anos de escrita desse livro acabaram fazendo de mim um especialista no campo da história das políticas culturais. Paralelamente, durante esse período, me tornei professor do centro de História da Sciences Po².

NF: Depois desse primeiro momento em que você foi, digamos, “apresentado” a esse universo, como a pesquisa continuou?

LM: Nesse momento também reforcei meus laços com o Comitê de História do Ministério da Cultura, que é um elemento muito importante na paisagem institucional e intelectual francesa, e que foi fundado em 1993 por Augustin Girard, ele mesmo fundador do (extinto) “Serviço de estudos e pesquisas” no ministério nos anos 60, ou seja, logo no início, quando o ministério foi fundado em 59 e entregue a André Malraux. Muito rapidamente, em 1963–64, uma célula de pesquisa é instalada e quem a dirige é justamente Augustin

.....
2 Ver em: <https://www.sciencespo.fr/en/>.

Girard. Ele mesmo não era um especialista no campo, mas isso o interessava. Era próximo de Joffre Dumazedier, um dos primeiros sociólogos da cultura, e fundador de uma associação importante de educação popular que se chama *Peuple et Culture*³, logo no fim da Segunda Guerra Mundial. Essa associação foi importante na formação dos responsáveis pela educação popular. Ele vai, portanto, trazer para o ministério os métodos das Ciências Sociais.

A partir dessa célula de pesquisa, estabelecida em 63–64, foram encomendados uma série de estudos com contratos entre o ministério e laboratórios de pesquisa franceses. Pierre Bourdieu deu seus primeiros passos como sociólogo da cultura por meio de um contrato com esse serviço para uma pesquisa sobre os públicos dos museus. Todos os nomes que nós conhecemos da sociologia francesa trabalharam de perto com essa célula. Nos anos 80, esse serviço mudou de nome e virou o Departamento de Estudos e Prospectivas, depois incluíram Estatística, e hoje se chama DEPS⁴, a célula “pensante” do ministério.

É esse departamento que faz as grandes pesquisas sobre as práticas culturais dos franceses. Foi Augustin Girard quem lançou a primeira grande pesquisa em 1973, e depois houve várias outras muito importantes, que não têm equivalentes no mundo, porque são pesquisas muito grandes feitas com 100 mil pessoas e cujos questionários demoram mais de 1 hora para serem preenchidos. Eles são muito longos e questionam sobre práticas culturais dos franceses no sentido amplo do termo. Os fiscais eram pagos para irem à casa das pessoas para aplicar o questionário. A partir disso, nós podemos ter uma radiografia das práticas culturais e de diversão dos franceses. Por exemplo, se eles vão ao teatro, ao cinema, e se escutam música, mas também se eles fazem jardinagem, quais são os *hobbies*, enfim,

.....
3 Ver em: <https://www.peuple-et-culture.org/>.

4 Ver em: <https://www.culture.gouv.fr/Nous-connaître/Organisation-du-ministère/Le-secretariat-general/Departement-des-etudes-de-la-prospective-des-statistiques-et-de-la-documentation>.

questões que misturam a sociologia do lazer de Dumazedier e a sociologia cultural de Bourdieu.

NF: Então esse núcleo de pesquisa dentro do ministério tem uma importância fundamental para a formulação das políticas? Como isso se articula com Jack Lang?

LM: Eu conto tudo isso sobre o início das minhas pesquisas para poder chegar a Jack Lang. Foi a partir dessa época que eu fiquei muito próximo do Comitê de História do ministério. Augustin Girard ainda estava vivo e pudemos conversar muito. Esse comitê é algo muito interessante no cenário francês e, como todos os comitês que existem aqui, ele associa funcionários e pesquisadores para que possam trabalhar juntos sobre assuntos específicos. Por exemplo, uma vez lançamos um projeto de pesquisa sobre as políticas de democratização cultural. Fizemos um seminário na Science Po Paris, juntamos muita gente. Outro exemplo pode ser o dia de estudo sobre o preço único dos livros junto ao Imec. É um exemplo de colaboração única entre pesquisadores e as pessoas que estão lá no dia a dia. Não há estruturas como essa dentro dos ministérios, isso é uma coisa muito única do Ministério da Cultura, e foi graças a Augustin Girard. Hoje a presidente é Maryvonne de Saint-Pulgent, que também foi funcionária do ministério, na época ela dirigia o setor do Patrimônio. Isso permite aos pesquisadores que trabalham com políticas culturais ter acesso às notícias ainda quentes e poder encontrar os administradores e ter acesso aos arquivos, notadamente aos arquivos orais.

Por exemplo, temos nos arquivos entrevistas de 8 horas, às vezes 10 horas, com ex-administradores que contam de maneira profunda o que aconteceu lá durante determinadas épocas. Eu as utilizei muito para o livro sobre Lang, porque assim você enriquece sua pesquisa com testemunhas mais próximas desse tempo, e não apenas com documentos oficiais. Os arquivos oficiais são muitas

vezes correspondências escritas que fornecem muitas informações, claro, mas tudo fica muito... oficial. Quando você ouve o testemunho das pessoas, lá você encontra as curiosidades, as lembranças, é um vai e vem entre os arquivos escritos e os arquivos orais, que nos dá uma imagem muito mais rica da época. Fizemos também um livro coletivo sobre os “anos Lang” (*Les années Lang, une histoire des politiques culturelles, 1981-1993*) que permite completar um livro que foi um marco da história cultural que se chama *Dicionário das políticas culturais desde 1959* (Larousse), muito relevante no início dos anos 2000.

Desde então houve uma historiografia e uma bibliografia sobre o tema muito grande. Começamos a nos interessar pela história das políticas culturais realmente nos anos 1990. Antes apareceram muitos livros que chamamos de livros de “intervenção”, ensaios de pessoas engajadas que publicaram nessa época e que estavam interessadas no tema. Havia também trabalhos de sociólogos e politólogos, como Philippe Urfalino. Os historiadores estavam um pouco atrasados em relação a isso. Houve trabalhos pioneiros como o de Maurice Crubellier sobre a história cultural mais do que sobre políticas culturais. No fim dos anos 80, início dos anos 90, teve a tese de Pascal Ory sobre as políticas culturais do Front Populaire e a tese de Dominique Poulot sobre os museus durante a Revolução Francesa. Esses jovens pesquisadores abriram esse campo de pesquisa nos anos 90.

É importante falar também da pesquisa encomendada ao [Instituto de História do Tempo Presente] IHTP⁵ pelo Ministério da Cultura, que pediu um estudo sobre o estado da pesquisa sobre a história cultural (e não sobre políticas culturais). Os dois pesquisadores na origem disso fizeram depois um seminário sobre a história das instituições e das políticas culturais na França. Isso permitiu aos jovens pesquisadores divulgar seus trabalhos sobre teatro, sobre descentralização das políticas em cidades menores da França, enfim, toda uma geração pioneira no que chamamos hoje de “história cultural”, tomando a

.....
5 Ver em: <https://www.ihtp.cnrs.fr/>.

dianteira de um campo que uma vez foi chamado de “história das mentalidades”, se ramificando em vários campos de estudo. Por exemplo, acho importante um colóquio que organizamos em Cerisy sob o título “História cultural da contemporaneidade”, e dentro desse campo muito vasto havia a história das políticas culturais.

NF: Você está me falando sobre a história das pessoas que fizeram essa história das políticas culturais na França...

LM: Isso, creio que mencionei os nomes principais dessa história das políticas culturais até agora na França... claro, há também outros lugares e atores, mas foi sobretudo em Paris que essa história foi elaborada. Ou seja, o Comitê de História do ministério, Augustin Girard e Geneviève Gentil, a Faculdade de História de Sciences Po Paris, Saint-Quentin en Yvelines⁶ com Pascal Ory e Jean-Yves Mollier, foram nesses lugares que essa história foi forjada. Continuei trabalhando nesses temas e, quando cheguei na Sorbonne Nouvelle, comecei a pensar e a estudar o papel internacional de Augustin Girard no Ministério da Cultura, no Conselho da Europa e na [Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura] Unesco. Tudo isso porque, por coincidência, ele era na época um dos poucos funcionários do ministério que falava inglês! Dentro dessas instituições ele pôde apresentar as políticas culturais francesas a um público internacional, organizar importantes encontros e trazer para a França novos modelos desenvolvidos em outros países. Isso foi muito importante e, do fim dos anos 60 aos anos 80, houve muitos encontros internacionais organizados pela Unesco, que introduziram termos que hoje são muito utilizados, como “indústrias culturais”, “animação sociocultural”, e mesmo o termo de “políticas culturais”, que na época não era muito comum. Esse trabalho acabou ficando muito aberto ao campo internacional e às práticas de políticas culturais no mundo, era uma forma de

.....
6 Ver em: <https://www.uvsq.fr/>.

diplomacia cultural. Essa dimensão internacional queria ser desenvolvida por Jack Lang e pelo Ministério da Cultura, e não a deixar apenas a cargo do Ministério dos Assuntos Estrangeiros.

NF. E como isso influenciou a criação desse Mestrado em Geopolítica da Arte e da Cultura na Sorbonne Nouvelle?

LM: Quando eu cheguei aqui, com Bruno Nassim Abouddrar, nós quisemos dar ao curso de Mediação Cultural essa dimensão internacional que ainda não existia. Mais que internacional, eu diria mesmo um eixo geopolítico. Foi assim que criamos esse Mestrado em Geopolítica da Arte e da Cultura, que tem agora oficialmente três anos. Continua sendo um mestrado bastante orientado para a pesquisa, mas também queremos uma dimensão profissional que inclua um estágio longo e que conte com a intervenção de pessoas que estão atualmente trabalhando nas estruturas culturais públicas e privadas, e que vêm com suas expertises ensinar aos nossos estudantes. Não conheço outro mestrado como esse na França, em que uma dimensão internacional, política e cultural seja tão determinante.



Criticas e Resenhas



RESENHA CRÍTICA DO LIVRO *CRIATIVIDADE E EMANCIPAÇÃO NAS COMUNIDADES-REDE*

*contribuições para uma economia
criativa brasileira*

CRITICAL REVIEW OF THE BOOK *CRIATIVIDADE E EMANCIPAÇÃO
NAS COMUNIDADES-REDE: CONTRIBUIÇÕES PARA UMA ECONOMIA
CRIATIVA BRASILEIRA*

Maria Helena Macedo¹

-
- 1 Advogada preventiva nas áreas de direito da arte, direitos culturais e da propriedade intelectual. Membro da Comissão de Assuntos Culturais na Ordem dos Advogados do Brasil – Seção Paraná (OAB-PR) e coordenadora do Grupo de Trabalho Direito e Arte. Oficial de chancelaria, desde 2007. Requisitada pelo Ministério da Cultura (MinC), em 2023 (Escritório no Paraná). Doutoranda e mestre em Direito no Programa de Pós-Graduação em Direito da Universidade Federal do Paraná (PPGD-UFPR) – Pesquisadora sênior no Grupo de Estudos de Direito Autoral e Industrial (GEDAI-UFPR) e do Instituto Observatório de Direitos Autorais (IODA). E-mail: maria.etoilena@gmail.com

LEITÃO, Cláudia Sousa. *Criatividade e emancipação nas comunidades-rede: contribuições para uma economia criativa brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 2023.

O livro *Criatividade e emancipação nas comunidades-rede: contribuições para uma economia criativa brasileira* (2023), organizado pelo Itaú Cultural e por Cláudia Sousa Leitão², reúne estudos da pesquisadora e de colaboradores, sob as premissas de políticas culturais de Celso Furtado, estabelecidas no livro *Criatividade e dependência na civilização industrial* (1978). Para Furtado, a criatividade é insumo de inovação e desenvolvimento, devendo ser valorizada de maneira estratégica, enquanto a diversidade cultural do país é bastante rica e pode ser um diferencial competitivo e agregador ao bem comum e bem-viver.

Nesta resenha, privilegiam-se três eixos de análise: a conceituação da economia criativa (EC) e sua importância para o desenvolvimento brasileiro; a valorização da diversidade cultural, como diferencial competitivo nacional; e a sua relação com os sujeitos que se beneficiam dos bens da EC.

.....
2 Cláudia foi responsável pela criação da Secretaria Nacional da economia criativa (EC) do Ministério da Cultura (MinC), tendo sido sua primeira gestora, entre os anos de 2011 e 2013.

A EC, a partir da perspectiva brasileira, seria um contraponto à racionalidade excludente do tripé moderno “do trabalho, da racionalidade e do progresso”, para “abrir caminhos para outras epistemologias”. Deve valorizar-se a criatividade, a razão sensível e a ecologia planetária (Leitão, 2023, p. 319).

Os conceitos de bem comum e de bem-viver são diferenciados. O primeiro representa o conjunto de bens materiais e espirituais integrantes do patrimônio de uma sociedade, não necessariamente públicos, mas associados a processos colaborativos e participativos. Por sua vez, o bem-viver é filosofia que reconhece diversas formas de viver e se organizar no mundo, de reconhecimentos mútuos e respeito ao meio ambiente (Leitão, 2023, p. 221).

A obra estrutura-se em quatro partes. A primeira trata da relação entre criatividade e dependência na civilização industrial, apresentando o legado do pensamento de Furtado para a EC brasileira e a discussão acerca de ter ou não o direito à criatividade. A segunda situa os desafios de uma EC do Sul e sugere propostas de um desenvolvimento com envolvimento. Para tanto, pensamentos decoloniais e inovadores são essenciais. A terceira relaciona a cultura e a diversidade aos usos dos territórios. Busca pensar a ocupação dos espaços, a educação para a criatividade e identificar as experiências brasileiras na contribuição para a cultura e o desenvolvimento sustentável. Por fim, a quarta investiga como a criatividade pode auxiliar na emancipação de comunidades e como estas se colocam em rede.

Na apresentação, informa-se a gênese do conceito de EC, a partir das noções de *creative nation* (Austrália, 1994) e indústrias criativas (Grã-Bretanha, 1997). A expressão “economia criativa” surge em 2001 na revista *Business Week*, em que se buscava investigar a economia global na virada do milênio. Nesse contexto, a informação torna-se bem comercial, e as profissões relacionadas à criatividade colocam-se como nova classe trabalhadora.

Em 2004, no âmbito da XI Conferência Mundial das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento (UNCTAD), dedicou-se painel

específico para a EC. O posicionamento brasileiro pautou-se na valorização econômica e simbólica dos bens culturais no sistema de proteção da propriedade intelectual (PI). Os elementos simbólicos seriam promotores de desenvolvimento, com base na diversidade cultural, na sustentabilidade, na inovação e na inclusão social.

A esse respeito, percebe-se a proteção da cultura além dos resultados, mas também dos processos. A preocupação individualista da PI a partir da apropriação dos resultados coloca em risco o patrimônio popular, fortalecendo uma concepção de indústria criativa extrativista, em lugar de uma EC includente. A concepção abrangente da cultura sob a perspectiva comum permite, na prática, perceber espaços e objetos culturais de forma mais democrática e coletiva.

No posfácio do livro, Lafuente trata de coisas, práticas e situações na paisagem comum. O autor contradiz a contraposição da arte e do artesanato, valorizando práticas coletivas e democráticas quanto a processos de cultura a elas relacionados. Espaços antipáticos, referenciais e distantes, como museus, deveriam ser chamados à participação. De outro lado, estão as culturas de artesanatos e patrimônios empáticos, que incluem e, mesmo sendo práticas de reiteração tradicional, podem revelar-se inovadoras e oferecer “a oportunidade de atualizar vínculos, fortalecer relações e examinar traços” (Leitão, 2023, p. 330). Uma possibilidade de valorização econômica desses bens é a sua certificação, por exemplo, por indicações de origem.

Na sociedade global, marcada por disparidades econômicas, em que países detentores de tecnologia de ponta detêm maior capacidade de influenciar mercados culturais, a diversidade é fator contra-hegemônico e de diferenciação. Para o Brasil, a criatividade, a cultura e o desenvolvimento socioeconômico relacionam-se a uma política emancipatória.

A concepção de desenvolvimento, no entanto, não obedece a entendimento linear de progresso para alcançar patamares de industrialização dos países desenvolvidos, baseados na competitividade. Propõe-se uma forma de perceber o desenvolvimento, a partir do envolvimento e da colaboração, distribuição e partilha dos benefícios.

É importante, assim, pensar formas criativas de “vida, da matéria e do imaterial” (Leitão, 2023, p. 19).

A criatividade moderna associa-se à valorização do individualismo, baseado na ética de posse, na busca por racionalidade, conhecimento científico, operacionalidade tecnológica, formas classificatórias de conhecimento, pautados na epistemologia positivista. Esse padrão ocultou outras formas de conhecer e perceber o mundo, marginalizando culturas diferentes.

Na sociedade informacional, bens imateriais desmaterializam o consumo. Nesse sentido, traduzem “a capacidade ilimitada de renovação das sociedades do capitalismo estético” (Leitão, 2023, p. 29). A cultura apresenta-se, porém, a partir de duas tendências, uma homogeneizante, disseminada pela indústria cultural; outra emancipatória e criadora. Leitão recorda o pensamento de Furtado (1998) de que “o desenvolvimento é a capacidade de criar soluções originais aos problemas específicos de uma sociedade” (*apud* Leitão, 2023, p. 41). O chamado da autora é, assim, para a valorização da cultura em seus efeitos de encantamento e autonomia.

A criatividade, no Ocidente, é associada à técnica, o que levou a uma racionalidade instrumental, “submissa às forças produtivas”. A consequência foi um mau desenvolvimento, concebido na ilusória suposição de uma epistemologia universal. Para a superação dessa racionalidade, deveriam valorizar-se epistemologias plurais. Seria importante considerar a criatividade além da concepção semântica liberal e individualista, como fator de promoção do bem comum, em contexto de disputa “entre as indústrias culturais, criativas e o patrimônio cultural” (Leitão, 2023, p. 43).

O pensamento de Furtado é novamente evocado, para demonstrar que a criatividade é alimentada pela herança cultural, relacionada ao patrimônio. A memória, como fonte de inovação, e a diversidade cultural impulsionam o desenvolvimento sustentável. O significado da criatividade deve ser abrangente, desde a valorização econômica à contribuição para o sentimento de pertencimento coletivo.

Leitão sugere que a decolonização do pensamento brasileiro pode potencializar a EC, a partir de iniciativas autênticas e novos valores. As culturas híbridas latino-americanas encontram-se em espaço de fronteira, entre a tradição, a modernidade e a pós-modernidade. Enfrentar a colonialidade abre espaço a novas epistemologias. Assim, “a decolonização é compreendida como um patrimônio cultural dos decolonizados, cuja preservação se dá pela memória: memória dos erros, memória do aniquilamento e também memória das solidariedades, das resistências e dos valores construídos e compartilhados ao longo do processo” (Leitão, 2023, p. 72).

Longe de ser linear, a decolonização obedece “às dinâmicas da cultura e dos seus longos, fragmentados e circulares processos de libertação de imaginários” (Leitão, 2023, p. 72). Repensar a configuração social, na busca por modos de vida inclusivos e sustentáveis, é prática necessária e constante. A colonização é atrelada a monoculturas do saber, do viver, do conhecer, enquanto a decolonização assegura justiça cognitiva, com o reconhecimento das diferenças e da igualdade, sendo ato político. Epistemologias do Sul inspiram outras lógicas, a partir de propostas de ecologia dos saberes, das temporalidades, dos reconhecimentos, das transescalas (novas cartografias), da produtividade. Seriam importantes para fomentar o conhecimento emancipador contra o imperialismo cognitivo da indústria cultural. Desafio para as políticas culturais seria pensar os direitos de PI, a partir das epistemologias do Sul. Tal como sistematizados, esses direitos favorecem o extrativismo cultural, ao obedecer a pressupostos de acumulação individualista e privada, submetendo a cultura e a criatividade à lógica industrial. É urgente reconhecer “sociabilidades comunitárias em meio à solidão provocada pelo ‘individualismo possessivo’” (Leitão, 2023, p. 111). Contra a hegemonia das indústrias criativas deve valorizar-se o potencial estratégico, diverso e coletivo do patrimônio cultural. A educação criativa poderia ampliar significados da cidadania, a atuação em rede e colaborativa, a mediação entre mundos digital e analógico, o desenvolvimento de um pensamento complexo (de

interligação de saberes), a agência coletiva em prol do bem comum, da inovação e sustentabilidade. Nesse sentido, a cultura é vista por uma concepção tridimensional, com importância antropológica, econômica e para a cidadania – tese de Gilberto Gil, quando à frente do Ministério da Cultura (MinC).

A forma de atuação dos agentes na EC deriva da articulação em redes, estrutura colaborativa, sem hierarquias verticais, facilitada por tecnologias de comunicação. A rede produz novos espaços dinâmicos de associação e de mediação, em que comunidades criativas são compreendidas como atores-rede estratégicos e plurais, possibilitando o desenvolvimento de novos repertórios e de diversidades cognitivas. Nesse ambiente, o espaço público é ocupado por “novas formas de agenciamento e de exercício do poder” (Leitão, 2023, p. 296).

A EC brasileira guia-se por princípios como cidadania, democracia, biodiversidade cultural, tecnodiversidade, inovação, sustentabilidade, inclusão produtiva, bem comum e bem-viver. Nesse sentido, a compreensão do patrimônio cultural e natural deve ser integrada, pois “a biodiversidade cultural se traduz nos usos dos territórios, biomas e ecossistemas pelas comunidades” (Leitão, 2023, p. 122). Essa visão transversal da cultura vai ao encontro dos Objetivos do Desenvolvimento Sustentável da UNESCO (ODS) da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco). O livro encerra-se com a afirmação de que

a grande tarefa das economias criativas, diante da insustentabilidade das indústrias criativas é, de um lado, contribuir para novas ecologias que reconheçam, nos valores da cultura, insumos para novas humanidades, e, de outro, ampliar estratégias e táticas das comunidades criativas para a superação do silenciamento e da invisibilidade (Leitão, 2023, p. 323).

Em resumo, a EC seria dialógica, respeitando a heterogeneidade de conhecimentos e éticas solidárias, e possibilitaria uma organização econômica sustentável, inclusiva e participativa.